3. Micronazioni

Come creare uno stato personale

Piccolo atlante storico delle micronazioni

Nel cuore dell'utopia alberga una contraddizione insanabile: come ha notato Louis Marin, *utopia* è «un toponimo paradossale, vertiginoso perfino, poiché nega con il suo nome il luogo stesso che sta nominando»[1]. Per il filosofo francese essa è un limite che svolge una duplice funzione, al medesimo tempo di transito e d'interruzione: nel primo caso l'utopia è un passaggio tra due territori definiti che si trovano su entrambi i lati; nel secondo, è una terra di nessuno che risiede nello spazio tra due confini. Questo interstizio viene definito uno spazio 'neutrale', lo spazio della possibilità[2].

"Realizzare l'utopia" è quindi un ossimoro, se si considera l'accezione dominante che il termine ha assunto storicamente: quello di ου-τόπος (ou-topos), ovvero *non-luogo*, quindi progetto sociale inattuabile nella realtà. Tuttavia nel corso nei secoli si sono succeduti numerosi tentativi di dare un *luogo* a questo *non-luogo*, di rendere l'utopia concreta. Essi sembrano piuttosto fare appello alla seconda radice etimologica del termine, quella di ευ-τόπος (eu-topos), ovvero *buon-luogo*, quindi luogo che garantisce la felicità dei propri abitanti[3]. Il fenomeno delle micronazioni rappresenta forse il tentativo più strutturato in questa direzione.

Il termine *micronazione* (meno frequentemente *micro-nazione*)[4] si è affermato oggi come onnicomprensivo per descrivere una galassia di fenomeni in precedenza variamente

[1] Louis Marin, *The Frontiers of Utopia*, in *Utopia and the Millennium*, a cura di Krishan Kumar and Stephen Bann,
[2] Ibid.
[3] Per la questione etimologica relativa al termine *utopia* vedi il primo capitolo: *Una mappa dell'utopia. Ultime rilevazioni da un'isola in nessun luogo*, pp. 13-34.
[4] Data la novità del fenomeno, la bibliografia sulle micronazioni non è molto vasta. Per una introduzione generale vedi: Mohammad Bahareth, *Micronations*, iUniverse, 2011; Bruno Fuligni, *L'Etat c'est moi. histoire des monarchies privées, principautés de fantaisie et autres républiques pirates*, Les Éditions de Paris, Parigi, 1997; Stephane Bertin-Hoffmann, *La reconnaissance des micro-nations*, Lulu Enterprises Inc., 2010; Fabrice O'Driscoll, *Ils ne siegènt pas a l'ONU. Revue de quelques micro-États, micro-nations et autres entités éphémères*, Les Presses du Midi, Toulon, 2000; John Ryan, George Dunfort, Simon Sellars, *Micronations. The Lonely Planet Guide to Home-Made Nations*, Lonely Planet, 2006; Erwin S. Strauss, *How to start your own country*, Paladin Press, Boulder, 1979. Sono interessanti a livello interoduttivo anche i cataloghi delle mostre: *Micronations. Documents/Asiakirjoja*, catalogo della mostra, Helsinki, 2003, a cura di Oliver Kochta, con contributi di Mika Hannula, Susan Kelly, Tomas Träskman & Marita Muukkonen, Oliver Kochta, Anders Härm, Roi Vaara e i partecipanti al summit (Principality of Sealand, NSK-State, Kingdoms of Elgaland & Vargaland, Ladonia, Transnational Republic, State of Sabotage), Revolver, Archiv für Aktuelle Kunst, 2003; *Summit of Micronations/Protocols*, a cura di Oliver Kochta-Kalleinen, Taiteilijajärjestö Muu Ry/Artists' Association MUU, 2005; *Utopics. Systems and Landmarks. 11th Swiss Sculpture Exhibition*, catalogo della mostra, Bienne, 2009, JRP|Ringier, 2009. Su specifiche micronazioni: Frederic P. Miller, Agnes F. Vandome, John McBrewster, *Micronation. Micronation. Cocos (Keeling) Islands, King of the Cocos*

denominati come “nazioni modello”, “stati immaginari”, “contro nazioni”. L’uso di questo vocabolo[5] si diffonde nel corso degli anni Settanta del Novecento fino a dare vita a una nuova disciplina, la Micropatrologia, che si occupa dello studio dell’argomento. L’espressione designa delle entità che simulano – a vari livelli – stati o nazioni indipendenti. Pur nell’ambiguità che le caratterizza, esse appaiono condividere due caratteristiche essenziali: una ridotta estensione territoriale e la mancanza di riconoscimento da parte della comunità internazionale. Per queste sue peculiarità il fenomeno delle micronazioni dev’essere tenuto distinto da quello dei *microstati*, che sono invece stati sovrani caratterizzati da una ridotta estensione territoriale e da una popolazione di scarsa entità, i quali tuttavia godono del riconoscimento della propria sovranità (come ad esempio la Città del Vaticano, il Principato di Monaco, il Lichtenstein). Allo stesso modo non possono essere inclusi in questa categoria altre tipologie di organizzazione sociale – come ad esempio eco-villaggi, tribù, clan, sette, comunità di vario genere – che non si sono dati una struttura statale e non rivendicano una propria sovranità. Parimenti non ricadono all’interno di questa classificazione fenomeni come quello delle nazioni non riconosciute (come il popolo palestinese) o secessioniste, dei governi in esilio, e dell’autodeterminazione dei popoli[6].

(Keeling) Islands, Kingdom of Araucania and Patagonia, Republic of Indian Stream, Kingdom of Sedang, Kingdom of Redonda, Alphascript Publishing, 2009; *Micronations by Country: Micronations in Australia, Micronations in Austria, Micronations in Bosnia and Herzegovina, Micronations in Canada*, General Books LLC, 2010; Frederic P. Miller, Agnes F. Vandome, John McBrewster, *Conch Republic. Micronation, Tongue- in- Cheek, Secession, Tourism, Key West Florida, United States Border Patrol, List of Countries by Independence Day*, Alphascript Publishing, 2010; sulle Micronazioni in Gran Bretagna: *Micronations in the United Kingdom. Principality of Sealand, Crown Dependency of Forvik, How to Start Your Own Country, Frestonia*, a cura di Books Group, Textstream, 2010; su quelle negli Stati Uniti: *Micronations in the United States. Republic of Molossia*, General Books LLC, 2010; in Italia: *Micronations in Italy: Tavolara Island, Republic of Rose Island, Principality of Seborga*, Books LLC, 2010; in Canada: *Micronations in Canada: Principality of Outer Baldonia, Aerican Empire, Kingdom of Vikesland, L'Anse-Saint-Jean, Quebec*, Books LLC, 2010; in Danimarca: *Micronations in Denmark: Freetown Christiania, Kingdom of Elleore*, General Books, 2010. Vastissima è invece la presenza in Internet, di cui potremo dare solo un breve saggio nel corso della trattazione.

[5] Il termine compare per la prima volta nel 1940 in francese (in *Bibliothèque historique vaudoise*, Volume 67, della Société historique vaudoise, Société académique vaudoise). A tre anni dopo risale la prima attestazione in lingua inglese, in *The battle for Buenos Aires*, di Saxtone E. Bradford (Harcourt, Brace and Company, New York, p. 95). Il vocabolo tuttavia è presente per la prima volta in un libro a grande diffusione nell’edizione 1978 di *The People's Almanac #2*, a cura di David Wallechinsky e Irving Wallace (Doubleday, p. 330). Qualche anno prima era comparsa la variante *micro-nation* (*A micro-nation*, in “The Age”, 26 October 1967, p. 5). Il primo esempio in campo giornalistico è attestato in un articolo apparso su “Time” (8 Ottobre 1973): *TOURISM: Red into Black*. Altri termini in uso per descrivere il fenomeno sono: 'cybernazioni', ‘paese di fantasia’ (phantasy country), ‘paese (o nazione) modello’ (model country or nation), ‘progetto di nuovo paese’ (new country project), ‘pseudonazione’ (pseudonation), ‘contronazione’ (counternation), stato effimero (ephemeral state), ‘nazione online’ (online nation).

[6] Una proposta di definizione del concetto di micronazione, a nostro avviso condivisibile, è stata avanzata in un saggio on-line da Peter Ravn Rasmussen, il quale lo designa come segue: «[…] un’entità creata e mantenuta come se fosse una nazione e/o uno stato, e che reca con sé alcuni, la maggior parte o tutti gli attributi della nazione, e parimenti generalmente alcuni degli attributi dello stato. Anche se una micronazione può essere iniziata come un

Come spesso accade, dopo la sua introduzione l'espressione *micronazione* è stata estesa in maniera retroattiva per descrivere anche esempi precedenti. L'origine delle micronazioni infatti appare strettamente legata al concetto di stato-nazione che si è sviluppato nel XIX secolo, ed i primi casi possono essere rintracciati in quel periodo. Il fenomeno tuttavia assume una dimensione numericamente considerevole nei decenni Sessanta e Settanta del Novecento, quale riflesso degli ideali libertari dell'epoca. Un nuovo e più prossimo periodo di reviviscenza risale alla metà degli anni Novanta, quando la diffusione di Internet determina una vera e propria esplosione di micronazioni nello spazio virtuale[7]. Quest'ultima rinascita dev'essere letta nel quadro più ampio del sistema geopolitico mondiale, che nel corso dell'ultimo decennio del XX secolo è stato oggetto di un totale rivolgimento. Eventi storici come il crollo del comunismo e i numerosi conflitti esplosi in questo periodo hanno determinato infatti la nascita del maggior numero di stati che la storia ricordi. Allo stesso tempo il fenomeno della globalizzazione ha costretto a una radicale revisione del concetto di stato-nazione. A proposito di quest'ultimo, Michael Hardt e Toni Negri affermano che esso è stato soppiantato da una nuova forma globale di sovranità priva di una base territoriale. Questa nuova espressione – cui danno il nome di *Impero* – viene ritenuta un necessario stadio di sviluppo, migliore rispetto alla precedenti forme di sovranità basate sul concetto di nazione (così come Marx reputava il capitalismo un inevitabile passaggio nello sviluppo del comunismo, e come tale superiore rispetto alle precedenti forme sociali)[8].

Come accennato, le micronazioni mimano – in parte o in tutto – la struttura di uno stato sovrano, e quindi sono dotate dei suoi elementi costitutivi essenziali: territorio, popolo e governo. Tale processo di rispecchiamento ne interessa pressoché tutti i principali caratteri: le micronazioni sono così fondate su una costituzione, battono moneta, rilasciano varie tipologie di certificazione (principalmente passaporti), sono rappresentate a livello simbolico da una bandiera e un inno nazionale, emettono francobolli, concedono onorificenze (come titoli o medaglie). Dato il vuoto legislativo che disciplina la materia del riconoscimento degli stati da

---

mero scherzo, essa ha il potenziale (ammessa l'evoluzione di una cultura nazionale sufficientemente vitale) di svilupparsi in una vera nazione, e possibilmente di raggiungere il riconoscimento a stato». Cfr. Peter Ravn Rasmussen, *What is micronationalism? An introduction. An essay on micronationalism, coverng the full breadth of the phenomenon*, http://www.scholiast.org/nations/whatismicronationalism.html (ultimo accesso 8/10/2012). Per un'altra definizione di micronazione vedi: M. A. Chaudhary, Gautam Chaudhary, *Global encyclopaedia of political geography*, Global Vision Publishing House, 2009, pp. 140-142.

[7] Nel World Wide Web è stata creata anche un'enciclopedia on-line delle micronazioni, chiamata *Lomwiki* e consultabile all'indirizzo: http://www.listofmicronations.com/lomwiki/index.php/Main_Page (ultimo accesso 8/10/2012).

[8] Michael Hardt e Antonio Negri, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 2000.

parte della comunità internazionale, fondato sul diritto consuetudinario, per affermare la propria legittimità le micronazioni fanno spesso appello alla Convenzione di Montevideo sui Diritti e i Doveri degli Stati, stipulata nel 1933 nell'ambito della Settima Conferenza Internazionale degli Stati Americani. Il primo articolo infatti afferma che per essere tale uno stato debba possedere le seguenti caratteristiche:

(a) una popolazione permanente;

(b) un territorio definito;

(c) un governo;

(d) la capacità di entrare in relazione con gli altri stati[9].

La convenzione prosegue dichiarando che la statualità è indipendente dal riconoscimento delle altre nazioni. Essa fa appello alla cosiddetta Teoria Dichiarativa della statualità, nella quale si afferma che il soddisfacimento dei suddetti quattro criteri comporta la definizione di stato[10].

La maggior parte delle micronazioni risponde (in tutto o in parte) ai requisiti della Convenzione di Montevideo, anche se i parametri variano enormemente. Per quanto riguarda la popolazione, ad esempio, essa si mantiene generalmente su un ordine di grandezza piuttosto modesto: il minimo è costituito dal solo fondatore (come nel Regno di Talossa, creato dal tredicenne Robert Ben Madison nel 1979) o un nucleo familiare (ad esempio nel Principato di Sealand, una delle più antiche micronazioni tuttora esistenti, fondata nel 1967). Anche l'estensione territoriale è estremamente variabile: può andare da un ambito ridottissimo, come la stanza di un appartamento (ancora il Regno di Talossa o quello di Bannesled) a province disperse su tutto il globo (come State of Sabotage, nato nel 2003[11]). Non è tuttavia soltanto il mondo fisico a ospitare il territorio delle micronazioni: esso può estendersi anche in spazi mentali (come le nazioni concettuali di Nutopia e République Géniale, o lo Stato Mentale Evrugo), territori non-territoriali (Repubblica di Anodyne ed altri) o combinare varie tipologie spaziali (come lo spazio fisico, mentale e digitale del Regno di Elgaland-Vargaland[12]). Anche le forme di governo adottate dalle micronazioni sono le più diverse: si va da varie declinazioni della monarchia a nuove concezioni come la *remonia* (ovvero la Monarchia Repubblicana, caratteristica di Ladonia). Per quanto riguarda infine le capacità di entrare in relazione con altri

[9] *Utopics*, op. cit., p. 126.

[10] Alla Teoria Dichiarativa della Statualità si contrappone la Teoria Costitutiva della Statualità, la quale invece asserisce che, per definirsi tale, una nazione deve godere del riconoscimento da parte della comunità internazionale.

[11] Per la costituzione di State of Sabotage vedi l'appendice di questo capitolo, pp. 180-182.

[12] Per la costituzione del Regno di Elgaland e Vargaland vedi l'appendice di questo capitolo, pp. 177-179.

stati, anche in questo caso si registrano testimonianze positive: tra gli episodi più celebri in questo senso vi sono la disputa tra Ladonia e la Svezia. La necessità di ottenere il riconoscimento delle proprie istanze inoltre ha indotto alcune micronazioni a mettere in atto varie forme di associazionismo[13].

Tra i fondatori delle micronazioni si annoverano le personalità più diverse – eccentrici, artisti, truffatori – in cui si riflettono altrettanto disparate motivazioni alla loro origine. Tale pluralità ha condotto alla classificazione di diverse tipologie di micronazioni[14]:

1. Simulazioni sociali, economiche o politiche.

In questa categoria ricadono quelle entità create con intenti seri allo scopo di riprodurre processi sociali, economici o politici, che prevedono spesso la partecipazione di un grande numero di persone. Tra gli esempi più celebri per la longevità e l'ampia risonanza ottenuta a livello internazionale vi è Christiania, una Città Libera fondata da un gruppo di *squatters* in una vecchia zona militare di Copenhagen nel 1971. Governata da un organo denominato Assemblea Comune, la comunità entra subito in conflitto con il governo danese per alcune sue determinazioni come quella di consentire l'utilizzo e la vendita di droghe leggere. Da allora la sua esistenza è un continuo oggetto di negoziazione con le autorità locali.

2. Simulazioni storiche.

La finalità principale di questa tipologia di micronazione è quella di ricreare il passato (nella maggior parte degli esempi si tratta dell'Antica Roma o del Medioevo). Anche in questo caso gli intenti sono seri e prevedono il coinvolgimento di un significativo numero di partecipanti. Un esempio è offerto da Nova Roma, un'organizzazione fondata nel 1998 per promuovere «il ristabilimento della religione, cultura e virtù della Roma classica» e «gli ideali romani condivisi»[15].

3. Esercizi d'intrattenimento personale e auto-esaltazione.

Rappresenta la tipologia di micronazione più comune, e conta migliaia di esemplari. Fatte salve alcune eccezioni, hanno una natura effimera e coinvolgono un numero ridotto di persone (spesso limitato al solo fondatore). Hanno essenzialmente scopi ludici e il loro intento

[13] Una delle organizzazioni più note e attive è la Lega degli Stati Secessionisti (LOSS), fondata nel 1980. Nella sua dichiarazione si proclama: «Noi, gli stati Singolari Secessionisti del Mondo, dichiariamo la nostra solidarietà e garantiamo gli uni gli altri il nostro aiuto militare ed economico. Dichiariamo la nostra massima consacrazione al Secessionismo Singolare del Mondo e a un mondo di 10.000.000.000 di nazioni». Da Talossa: BEN MADISON. Da Thord: JOHN CARL EIFFLER. Da KJK: JOHN ARTHUR JAHN. Mercoledì, 26 Novembre, 1980. Cit. in *Utopics*, op. cit., p. 79.

[14] Questa classificazione è ripresa, in larga parte, dalla voce *Micronation* di Wikipedia http://en.wikipedia.org/wiki/Micronation (ultimo accesso 8/10/2012).

[15] Il sito ufficiale è: http://www.novaroma.org/ (ultimo accesso 8/10/2012).

fondamentale è quello di conferire al promotore le prerogative di uno stato. S'ispirano alle tradizioni feudali europee nell'adozione di titoli altisonanti, simboli araldici e onorificenze. Ne offre un esempio la Repubblica di Molossia, fondata da Kevin Baugh nel 1999 a Dayton, in Nevada[16].

4. Esercizi di fantasia o di finzione creativa.

Rientrano in questa categoria le micronazioni create come progetto artistico, che esamineremo dettagliatamente più avanti[17].

5. Strumenti per la promozione di un programma.

Sotto questa dicitura sono comprese le micronazioni fondate con l'obiettivo di promuovere un'agenda, generalmente di tipo politico o sociale. Uno degli esempi più noti è quello del Gay and Lesbian Kingdom of the Coral Sea Island (Regno gay e lesbo dell'isola del Mar di Corallo), fondato nel 2004 per la tutela dei diritti degli omosessuali, all'indomani della bocciatura da parte del parlamento australiano delle leggi di unione omossessuale[18].

6. Entità create per propositi fraudolenti.

Nella storia delle micronazioni non mancano esempi di fondazioni create con propositi fraudolenti, solitamente allo scopo di costituire un paradiso fiscale o raccogliere fondi. Il progetto del Principato di New Utopia, ad esempio, prevede la costruzione di un'isola artificiale nel mar dei Caraibi, a circa 200 km dalle isole Cayman. Il nuovo stato intende fondarsi sullo sviluppo di servizi finanziari, offrendo alle imprese un'economia libera dalla tassazione. Nelle vesti dell'ideatore, il principe Lazarus Long, si nasconde Howard Turney, alla ricerca di investitori per il suo sogno imprenditoriale[19].

7. Anomalie storiche e aspiranti stati.

In questa categoria rientrano le micronazioni che basano le proprie rivendicazioni di sovranità su anomalie storiche o interpretazioni eccentriche della legge. Si trovano generalmente in enclave territoriali oggetto di contesa; la loro economia è imperniata su attività come il turismo, la filatelia o la numismatica.

Uno degli esempi ad aver guadagnato maggiore notorietà è il Principato di Sealand, fra le più antiche micronazioni tuttora esistenti. La sua fondazione infatti risale al 2 settembre 1967

[16] Il sito ufficiale è: http://www.molossia.org/countryeng.html (ultimo accesso 8/10/2012).
[17] Vedi il paragrafo seguente *Le micronazioni come progetto artistico*, pp. 125-140.
[18] Il Gay and Lesbian Kingdom of the Coral Sea Island non ha un sito ufficiale, ma una propria pagina Facebook: http://www.facebook.com/pages/Gay-and-Lesbian-Kingdom-of-the-Coral-Sea-Islands/117863878225242. Per altre informazioni vedi: http://en.wikipedia.org/wiki/Gay_and_Lesbian_Kingdom_of_the_Coral_Sea_Islands (ultimo accesso 8/10/2012).
[19] *Utopics*, op. cit., p. 111.

ad opera dell'ex maggiore di fanteria inglese Paddy Roy Bates. Il suo territorio è una piattaforma di cemento e ferro priva di accessi di superficie che si trova nel Mare del Nord centrale, circa 7 nm Est dalla costa del Regno Unito e dal porto maggiore di Felixstowe (Coordinate geografiche: 51° 54' N; 01°29' E). L'area – che si sviluppa per 0,004 km^2 di terra e 99,996 km^2 di acqua – è rivendicata dal Regno Unito fin dal 1987, data dell'estensione dei limiti territoriali. La forma politica scelta da Sealand è quella della monarchia costituzionale, che vede come sovrano il Principe Roy e capo di stato il Principe reggente Michael. La popolazione conta 27 membri (dati del 2002). Data la sua prossimità con l'Inghilterra, il Principato di Sealand adotta la lingua inglese e il sistema legale della Common Law. La valuta invece è il dollaro Sealand ($), il cui cambio è fissato al $ americano[20].

8. Esercizi di revisionismo storico.

All'interno di questa tipologia sono comprese entità statali che cercano di ripristinare condizioni storiche del passato. Ne offre un esempio il Kommissarische Reichsregierung (Governo del Reich Commissario): sotto questa denominazione si nascondono diversi gruppi che sostengono l'esistenza dell'Impero Tedesco (o della Prussia) con i confini precedenti alla Seconda Guerra Mondiale. Il nucleo originario è stato fondato nel 1985 a Berlino Ovest da Wolfgang Gerhard Guenter Ebel[21].

9. Progetti di nuove nazioni.

In questa tipologia rientra la costituzione di stati-nazioni completamente nuovi, che implica spesso la costruzione di isole artificiali. Gli ideali su cui sono basati sono solitamente di tipo libertario e democratico. Tra gli esempi più noti figura la Repubblica di Minerva, sorta per iniziativa dell'immobiliarista americano Michael Oliver, che ne ha proclamato l'indipendenza nel 1972 annettendo come territorio le due scogliere di Minerva nell'Oceano Pacifico.

Il fenomeno delle micronazioni intesse con l'ideale utopico una complessa trama di ragioni. Esso gioca in primo luogo sull'ambivalenza tra finzione e realtà, che da sempre costituisce anche una delle dicotomie fondanti del concetto di utopia. La forma della micronazione mette poi radicalmente in questione lo *status quo*, agendo a diversi livelli: di

[20] http://www.sealandgov.org (ultimo accesso 8/10/2012). Su Sealand vedi: John McBrewster, Frederic P. Miller, Agnes F. Vandome, *Principality of Sealand. HM Fort Roughs, Legal status of Sealand, Coins and postage stamps of Sealand, Maunsell Forts, United Nations Convention on the Law of the Sea, HavenCo, Micronation*, Alphascript Publishing, 2009; *Sealand: Principality of Sealand, Ryan Lackey, Coins and Postage Stamps of Sealand, Havenco, Hm Fort Roughs, Sean Hastings, Paddy Roy Bates*, General Books LLC, 2010; Frederic P. Miller, Agnes F. Vandome, John McBrewster, *Principauté de Sealand: Paddy Roy Bates, Équipe de Sealand de football, Micronation, Principauté, Forts Maunsell, Seconde Guerre mondiale, Eaux ... Mer du Nord, Organisation des Nations unies*, Alphascript Publishing, 2010.

[21] http://www.krr-faq.net/idgr.php (ultimo accesso 8/10/2012).

quadro politico, organizzazione socio-economica, fino ai valori culturali di una determinata società. Siffatta radicale funzione è condivisa con la letteratura utopica, e tuttavia esplicata in maniera ancora più incisiva, in quanto dalla pagina scritta si traduce nello spazio fisico della realtà. Come afferma l'artista e curatore Simon Lamunière,

> in qualunque caso, tali progetti sono strumenti concepiti per aiutarci a immaginare una società alternativa sotto una luce positiva. Questa è la ragione per cui le utopie sono sconvolgenti – esse si riferiscono non solo a luoghi che (forse) esistono ma anche a sistemi socio-politici esemplari, a concetti astratti, e a realtà (ancora) difficili da riconoscere o raggiungere[22].

La forma della micronazione si presta oggi alle declinazioni più varie, e il censimento ne registra un numero sempre crescente[23].

La micronazione come progetto artistico

Nel processo di continua estensione delle frontiere del concetto di artisticità, che ha subito un'accelerazione soprattutto nel corso dell'ultimo decennio del XX secolo, la micronazione ha rappresentato un nuovo territorio da annettere[24]. Dato che pressoché qualsiasi oggetto e forma di espressione umana sono entrati a far parte del dominio dell'arte, anche il progetto di uno stato si è configurato come opera d'arte. In questa nuova tipologia di lavoro artistico sembra farsi letterale quella formula teorica coniata – seppure con un differente significato – nel XIX secolo dallo storiografo Jacob Burckhardt dello «Stato come opera d'arte»[25].

Una genealogia complessa presiede all'origine delle micronazioni artistiche, in cui convergono molteplici linee evolutive. Per un verso tali progetti a noi sembrano iscriversi nell'eredità delle comunità concepite e attuate in diverse tipologie da artisti, la cui fondazione

[22] Simon Lamunière, *Introduction*, in *Utopics*, op. cit., p. 16.

[23] Impossibile fornire un censimento completo delle micronazioni, il cui atlante è in continuo movimento. Tra le più note annoveriamo: American Empire, Bikini Atoll, Commonwealth of New Island, Conch Republic, Crown Dependency of Forvik, Dominion of British West Florida, Empire of Atlantium, Esperanto, Evrugo Mental State, Freetown Christiania, Frestonia, Gay and Lesbian Regno delle isole del mare del corallo, Grand Duchy of the Lagoan Island, Hay on Wye, Indipendent state of Rainbow Creek, Isole del Refreshment, Regno di Araucania e Patagonia, Regno di Bannesled, Regno dell'umanità, Regno di Elgaland e Vargaland, Regno di Elleore, Regno di EnenKio, Regno di Lovely, Regno di Redonda, Regno di Sedang, Regno di Talossa, Regno di Tavolara, Regno di Valtio, L'Anse-Saint-Jean, Mapuches, Nazione di Yan, Nuovo Stato libero di Caroline, Nuova Ponderosa, Nuovi Stati Uniti d'America, Nova Roma, NSK Stato, Nutopia, Prefettura di Okinawa, Operazione Atlantis, Regno dell'Altro Mondo, Principato di Hutt River, Principato di Sealand, Principato di Seborga, Principato di Trinidad, Principato di Vikesland, Provincia di Bumbung, Remonia di Ladonia, Repubblica di Minerva, Repubblica di Molossia, Repubblica di Morac-Songhrati-Meads, Repubblica di Saugeais, Rose Island Pennant, UTR (Repubbliche Transnazionali unite, Cittadino del mondo.

[24] Lorenza Pignatti, *Mind the Map. Mappe, diagrammi e dispositivi cartografici*, Postmedia, Piacenza, 2011.

[25] Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, 1860 (trad. it. di D. Valbusa, a cura di E. Garin, Firenze, Sansoni, 1980, p. 7).

punteggia l'intera storia dell'arte. Questo fenomeno, che trae origine dalle varie forme di associazionismo artistico, assume una particolare rilevanza nel priodo storico a cavallo tra Otto e Novecento, soprattutto nell'area dell'Europa centrale: se ne contano esempi rilevanti in Olanda (*Walden*, 1898), Svizzera (*Monte Verità*, 1900) e Germania (*Die Neue Gemeinschaft*, 1902). Queste espressioni dell'utopismo ottocentesco rappresentano in tal senso una delle radici in cui affondano anche le avanguardie storiche.

Con ogni probabilità una delle esperienze più influenti nella storia delle comunità artistiche è costituita dalla colonia di Monte Verità[26]. Essa prende il nome dal luogo in cui sorgeva: una collina sulle rive del Lago Maggiore nei pressi di Ascona, in Canton Ticino. Nasce nel 1900 come rifugio dalla civiltà industriale, definendosi "Cooperativa vegetariana individualistica" e fondandosi sull'idea di una *Lebensreform* (riforma della vita), imperniata sui principi del vegetarianesimo (l'alimentazione è basata su cibi natuali vegetali), del nudismo (è la prima colonia naturista del mondo) e dell'espressione corporale. Presto Monte Verità si espande e si ridefinisce come "Sanatorium", ampliando il panorama di attività promosse e di discipline coinvolte: alle pratiche caratteristiche della vita all'aperto – come le camminate a piedi scalzi o i bagni di sole nudi – si aggiungono l'attenzione per scienze come la psicanalisi e la medicina. In questa seconda fase sono soprattutto le attività culturali ad acquisire un sempre maggiore rilievo: negli anni '10 e '20 la colonia diventa un importante centro artistico, ospitando concerti, *performance* e discussioni. Nel 1917 ad esempio viene organizzato da Theodor Reuss un ciclo di conferenze su temi come le società senza nazionalismo, i diritti delle donne, il rituale e la religione, la danza come arte. Di particolare importanza all'interno del programma della colonia è la sezione didattica, costituita dalla "Scuola per l'arte" organizzata dal ballerino, insegnante e teorico della danza Rudolf Laban tra il 1913 e il 1918. Nel corso della sua esistenza, scandita da varie fasi dettate da diversi passaggi di proprietà, Monte Verità ha attratto visitatori da ogni parte d'Europa. Sul registro delle visite sono segnati i nomi d'intellettuali e artisti provenienti dalle più diverse discipline come Hugo Ball, Isadora Duncan, Paul Klee, Carl Gustav Jung, Hermann Hesse, Max Picard, Walter Segal, Rudolf Steiner, e Henry Van de Velde. La comunità originaria si è sciolta al principio degli anni '20, e da allora fino al

[26] Su *Monte Verità* vedi: *Eranos, Monte Verità, Ascona*, a cura di E. Barone, M. Riedl, A. Tischel, ETS, Pisa, 2003; Mara Folini, *Il Monte Verità di Ascona*, Società di storia dell'arte in Svizzera, Berna, 1998; *Monte Verità. Antropologia locale come contributo alla riscoperta di una topografia sacrale moderna*, catalogo della mostra, Ascona, Museo Comunale, 1978, Electa, 1978; *Monte Verità. Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie*, catalogo della mostra, contributi di Gabriella Borsano, Claire Halperin, Ingeborg Lüscher, Harald Szeemann, Zurich, Kunsthaus, 1978-1979, Electa, Locarno-Milano, 1978.

1954 Monte Verità ha operato soprattutto come albergo, alla cui direzione si sono succeduti vari proprietari. Il sito è quindi diventato proprietà del Canton Ticino, e vive ancora oggi come hotel e centro conferenze[27].

Anche le comunità artistiche sono interessate da una forma di organizzazione sociale che si diffonde a partire degli anni Sessanta del Novecento, quella della comune. Uno degli esempi di maggiore rilievo in questo caso nasce dall'esperienza dell'Azionismo viennese. Nel 1972 l'artista Otto Mühl istituisce a Vienna la *Aktionanalytische Kommune* o *AA-Kommune* (*Comune di azione analitica*)[28], fondata sul desiderio di tradurre l'arte in un nuovo modo di vivere emancipatorio, conducendo un esperimento sociale che si propone come modello per future forme di convivenza. Dal nucleo originario si sviluppa successivamente una più grande comune a Friedrichshof, nella provincia austriaca di Burgenland (al confine con l'Ungheria) [Fig. 3.1]. La forma di governo proclamata è quella della democrazia diretta, con cui si ritiene di garantire il diritto alla libertà politica per tutti i membri. La sua costituzione è basata su ideali egalitari che prevedono per ogni membro indistintamente il diritto al soddisfacimento di tutti i bisogni materiali: nutrimento, abbigliamento e spazio vitale (art. 1). Il regime vigente si fonda sulla proprietà comune – della terra, delle materie prime e dei mezzi di produzione (art. 3) – al fine di garantire a tutte le persone l'equivalenza sociale (art. 2). Tra i diritti sanciti dalla carta costituzionale figura quello all'appropriato uso della tecnologia, indirizzata al miglioramento della qualità materiale ed emotiva della vita e la riduzione del lavoro al minimo (art. 4). L'ecologia è un altro dei tratti peculiari della comune, fondata sul diritto per tutti a un ambiente

Fig. 3.1 Alcuni membri della *Aktionanalytische Kommune*, Copyright Phillipe Dutartre Courtesy Archives Otto Muehl

[27] http://www.monteverita.org/splash.cfm (ultimo accesso 8/10/2012).

[28] Otto Mühl (Grodnau, Mariasdorf, 1925) è uno dei principali esponenti dell'Azionismo Viennese. Sulla AA-Kommune vedi: Toni Elisabeth Altenberg, *Mein Leben in der Mühlkommune, Freie Sexualität und kollektiver Gehorsam*, Verlag Böhlau, Vienna, 1998; *Das AA-Modell Band 1, AAO, Aktions-Analytische Organisation bewusster Lebenspraxis*, 2. Auflage, AA-Verlag, Neusiedl/see, 1976; Robert Fleck, *Die Mühl Kommune. Freie Sexualität und Aktionismus. Geschichte eines Experimentes*, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln, 2003; Andreas Schlothauer, *Die Diktatur der freien Sexualität. AAO, Mühl-Kommune, Friedrichshof* Verlag für Gesellschaftskritik, Vienna, 1992.

non inquinato. A questo scopo viene rifiutata la produzione finalizzata al profitto, che provoca lo sperpero delle materie prime e la distruzione dell'ambiente e della stessa vita umana (art. 5). Un altro punto qualificante della *AA-Kommune* riguarda la sessualità, a proposito della quale veniva stabilito che: «tutte le persone hanno il diritto a realizzare la loro sessualità come libera sessualità senza restrizioni di relazione quale coppia, matrimonio, moralità o alcuna legge etica. La sessualità liberà può essere messa in atto solo in una comunità vivente di persone socialmente equivalenti. La proprietà privata impedisce la sessualità libera» (art.6)[29]. Tra gli altri diritti sanciti dalla costituzione figurano quelli a una società priva di violenza (art. 7) e alla libertà politica attraverso la democrazia diretta (art. 8). Come accade spesso nella fase di realizzazione di un'utopia, i principi fondativi della *Aktionanalytische Kommune* vengono disattesi: Mühl infatti viene condannato per abusi sessuali sui minori e incarcerato per sette anni. La comune si scioglie infine nel 1991.

L'introduzione in campo artistico della micronazione propriamente detta si può far risalire tuttavia al principio del XX secolo. Uno degli esempi più precoci in questa direzione si può rintracciare nell'opera di Marcel Duchamp, al cui nome è legata la creazione della *Repubblica Libera e Indipendente di Washington Square*[30]. La vicenda della sua fondazione racconta di un gruppo di sei persone che, nella notte del 23 gennaio 1917 – approfittando della porta di accesso rimasta aperta – s'introduce all'interno dell'arco di Washington, in Washington Square Park a New York. La compagnia è guidata dalla giovane poetessa Gertrude Dick, ed è composta dal suo maestro, l'artista americano John French Sloan, dagli attori Forrest Mann, Charles Ellis e Betty Turner, e appunto da Marcel Duchamp. Utilizzando la scala interna, il gruppo di amici raggiunge la cima del monumento. Il rifugio temporaneo viene decorato appendendo delle lanterne cinesi e attaccando dei palloncini rossi al parapetto. Qui la compagnia trascorre in allegria la nottata, bevendo thé e conversando fino all'alba sotto le coperte. Durante la permanenza sul monumento, la poetessa proclama ufficialmente la nascita della *Free and Independent Republic of Washington Square* (*Repubblica Libera e Indipendente di Washington*

[29] La costituzione della AA-Kommune è tratta da: *La bellesa del fracàs/El fracàs de la bellesa. La belleza del fracaso/El fracaso de la belleza. The beauty of failure/The failure of beauty*, op. cit., pp. 194-195.

[30] L'episodio è citato in diversi testi dedicati alla storia di New York. Vedi per esempio: Luther S. Harris, *Around Washington Square. An illustrated History of Greenwich Village*, The John Hopkins University Press, 2003, p. 174; Emily Kies Folpe, *It happened on Washington Square*, The John Hopkins University Press, 2002, pp. 262-263; Ross Wetzsteon, *Republic of Dreams: Greenwich Village, the American Bohemia, 1910-1960*, Simon & Schuster, New York, 2002.

Square)[31]. In un'incisione dello stesso anno, Sloan rievoca l'impresa di quelli che definisce "i cospiratori dell'arco"[32]. Tutte le implicazioni della vicenda sono ben riassunte da Sally Banes:

> L'"occupazione" da parte di Duchamp del venerabile monumento rifà la rivoluzione politica come ribellione culturale con un evento che è festoso (con il suo vino e cibo), artistico (con la sua lettura di poesie), esotico (con le sue lanterne giapponesi), giocoso (con le sue pistole a piombini e i palloncini) e di sinistra (i palloncini, dopo tutto, erano rossi). È anche un'affermazione stridente di comunità libertaria bohémienne (una "Libera Repubblica"), e un appello per una cultura alternativa, autonoma dalla vita borghese ("Uptown") […]. Inoltre, questa dichiarazione d'indipendenza è una performance/dimostrazione, un manifesto attuato, non recitato. È un gesto parodistico, ma la sua bizzarra, concreta forma afferma un progetto culturale-politico radicale. La performance di Duchamp ha ratificato Washington Square come monumento dell'avanguardia[33].

Quella che era una *boutade* nata negli ambienti della bohème newyorkese, diventa successivamente un fenomeno più strutturato, che ottiene piena cittadinanza nel sistema dell'arte. La proliferazione di micronazioni che si verifica in particolare nei decenni degli anni Sessanta e Settanta sortisce dei riflessi consistenti anche il campo artistico.

Le micronazioni concettuali

La smaterializzazione dell'oggetto artistico – che, secondo la fortunata definizione della critica americana Lucy Lippard, caratterizza le ricerche artistiche nel periodo 1966-1972[34] – è un'indicazione importante anche per leggere il fenomeno delle micronazioni, che si svolge nello stesso giro di anni. Il processo messo in atto nell'arte concettuale viene infatti applicato in questo caso ad un'entità statale. Nel corso degli anni Settanta si scalano così una serie di proposte artistiche che smaterializzano la forma dello stato-nazione, le cui radici sono da rintracciare essenzialmente nell'ambito fluxus e concettuale.

Uno degli esempi più rilevanti è costituito dalla *République Géniale* (*Repubblica Geniale*) dell'artista fluxus Robert Filliou [Fig. 3.2][35]. Invitato a esporre allo Stedelijk Museum di

[31] *Dichiarazione di Indipendenza della Repubblica di Greenwich*, 23 gennaio 1917, John Sloan Manuscript Collection, Delaware Art Museum.

[32] John French Sloan, *Arch Conspirators*, 1917, incisione, dimensioni dell'immagine 108 x 149 mm, dimensioni del foglio 206 x 276 mm, Harris Schrank Fine Prints, New York.

[33] Sally Banes, *Greenwich Village 1963. Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*, Duke University Press, 1993, p. 15.

[34] Lucy Lippard, *Six Years*…, op. cit.

[35] Robert Filliou (Sauve, 1926 - Les Eyzies, 1987). Dopo aver preso parte alla resistenza durante la Seconda Guerra Mondiale, si trasferisce negli Stati Uniti dove studia economia a Los Angeles e lavora per la Coca Cola. L'interesse per le tematiche delle micronazioni può farsi risalire al periodo trascorso in Corea come inviato delle nazioni unite per sviluppare un piano di ricostruzione del paese. Si stabilisce in Francia nel 1959 dopo una serie di viaggi in tutto il mondo. Inizia la propria carriera artistica partecipando a numerose mostre fluxus. Muore nel 1987 in un monastero buddista, dove si era ritirato per un periodo di tre anni, tre mesi e tre giorni. Su Robert Filliou vedi i

Amsterdam nel 1971, l'autore decide di non presentare alcun lavoro: impiega invece lo spazio (la stanza 41 del museo) e il tempo (un mese) a lui assegnato per un progetto denominato *Research at the Stedelijk* (*Ricerca allo Stedelijk*)[36]. La forma della ricerca adottata in quell'occasione rispecchia il metodo della sospensione del giudizio e della conoscenza su cui si fonda la pratica di Filliou. Scardinando un luogo comune che vorrebbe il contrario, la ricerca viene infatti considerata dall'artista come il dominio di coloro che *non* conoscono. A riempire lo spazio della stanza durante l'esposizione è la sola presenza fisica dell'artista, che v'istituisce uno spazio d'incontro e discussione con il pubblico sulla natura dell'arte e sui problemi dell'umanità. In quella occasione si delinea per la prima volta ufficialmente una nuova nazione: la *République Géniale*.

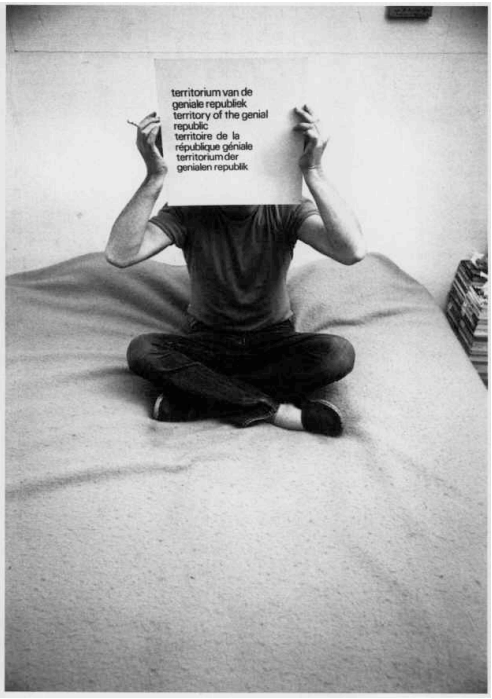


Fig. 3.2 Robert Filliou

L'idea di partenza della République Géniale è quella di creare un proprio territorio al di fuori di un'autorità esteriore, e si estende reciprocamente come invito agli altri a crearne uno loro. Scopo di questa operazione è quello di consentire lo sviluppo del genio che secondo l'artista alberga in ogni essere umano, e che la società trascura a favore dello sviluppo dei talenti personali. In questo senso il progetto della micronazione si caratterizza come la summa della teoria artistica di Fillou. L'estensione del territorio della repubblica non è da intendersi come fisico, come precisa l'artista: «Quando parlo del territorio della République Géniale si tratta naturalmente del tuo territorio. […] Intendo: tu sei la République Géniale»[37]. La repubblica immaginata da Fillou nasce come deragliamento di un progetto nei territori dell'arte. L'artista infatti si era formato come economista presso l'Università della California (UCLA), e nel 1953 aveva preso parte ad un gruppo di esperti delle Nazioni Unite nell'ambito del

cataloghi in tre lingue pubblicati in occasione della mostra itinerante a Barcellona, Düsseldorf, Villeneuve d'Ascq: *Robert Filliou. Génie sans talent*, catalogo della mostra, Villeneuve d'Ascq, Musée d'art Moderne Lille Metropole, 2003-2004; *Robert Filliou. Genio sin talento*, catalogo della mostra, Barcellona, MACBA, 2003; *Robert Filliou. Genie ohne Talent*, Düsseldorf, Museum Kunst Palace, Ostfilden Ruit-Hatje Cantz, 2003.

[36] Robert Fillou, *Research at the Stedelijk*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1971.

[37] Robert Fillou, *Le Territoire de la République Génial. Propos recuiellis par Jean-Pierre Van Tieghem*, in "Clés pour les arts", n. 17, Bruxelles, 1972, p. 22.

programma di ricostruzione della Corea (United Nations Korea Reconstruction Agency). Con la stessa forma della ricerca il territorio della Repubblica Geniale ottiene successive incarnazioni[38].

All'ambito del movimento Fluxus può essere ricondotto anche il secondo importante esempio di micronazione concettuale: *Nutopia* di Yoko Ono e John Lennon[39]. La coppia ne proclama la nascita con una conferenza stampa il primo aprile 1973 [Fig. 3.3]. All'origine di Nutopia vi sono in primo luogo motivi contingenti che riguardano la vicenda biografica dei fondatori. All'epoca infatti i due si erano appena trasferiti negli Stati Uniti, dove avevano incontrato problemi con l'ufficio immigrazione a causa di una precedente condanna di Lennon per possesso di droga, che gli faceva rischiare l'espulsione dal paese[40]. Per tentare di ottenere immunità diplomatica creano pertanto quella che definiscono una «nazione concettuale», della quale si proclamano ambasciatori. Data la sua natura, Nutopia non possiede alcuna delle prerogative di una nazione: non ha terra, confini, passaporti. L'unico elemento fisico è costituito dalle persone, che possono ottenerne la cittadinanza tramite una semplice «dichiarazione di consapevolezza». Tutti pertanto vengono considerati ambasciatori della nazione. La sola legislazione vigente a Nutopia è quella delle leggi cosmiche. Nella dichiarazione ci si spinge alla richiesta d'immunità diplomatica e riconoscimento presso le Nazioni Unite. Ono dichiara di aver

Fig. 3.3 John Lennon e Yoko Ono durante la conferenza stampa che annuncia la nascita di Nutopia, New York, 1 aprile 1973

[38] Diversi sono gli ambiti oggetto di ricerca da parte di Filliou nel corso degli anni Settanta: la futurologia (*Research in Futurology*, 1971-1973), l'astrologia (*Research in Astrology*, 1972), le relazioni estere (*Research in Foreign Relations*, 1972), fino a concetti inventati dallo stesso autore, come il "Network Eterno" (*Research on the Eternal Network*, 1973), o il "Principio di Equivalenza" (*Research on the Origin: the Principle of Equivalence Applied to the Permanent Creation of the Universe*, 1974).

[39] Nutrita la bibliografia su Yoko Ono (Tokyo, 1933). Per uno sguardo retrospettivo vedi ad esempio: *Yoko Ono. uma retrospectiva*, catalogo della mostra, Sao Paulo, Centro cultural banco do Brasil, 2007-2008; Hans Ulrich Obrist, *Yoko Ono*, Walter König, Köln, 2009.

[40] La vicenda è narrata nel documentario *The U.S. vs John Lennon*, un film di David Leaf e John Scheinfeld; con John Lennon, Stew Albert, Tariq Ali, Carl Bernstein, Robin Blackburn; USA, 2006.

evitato consapevolmente la politicizzazione e l'istituzionalizzazione del concetto, mossa piuttosto dall'intento di indurre un cambiamento attraverso l'arte e la musica[41]. La bandiera di Nutopia consiste unicamente in un campo bianco, colore della causa pacifista che la coppia artistica aveva sposato da diversi anni. Il sigillo della micronazione gioca con il duplice significato del termine inglese *seal*, che indica sia l'animale foca che appunto il sigillo. L'inno nazionale è contenuto nell'album di Lennon *Mind Games*, pubblicato lo stesso anno: consiste in una traccia di 17 secondi di silenzio, che sembra una ripresa della lezione di John Cage, con il suo seminale *4'33''*[42].

La micronazione come legittimazione di opere d'arte abusive

Nell'atlante delle micronazioni è possibile individuare una specifica tipologia che trae la propria origine dal tentativo di legittimazione di un'opera d'arte priva delle regolari autorizzazioni. Uno dei casi più noti è quello di Ladonia[43]. Essa si estende per 1 km^2 nella regione del Kullaberg, nella Svezia meridionale (Coordinate geografiche: [circa] 56°S: 13°E). La sua fondazione risale al 1996 per iniziativa dell'artista svedese Lars Vilks (Helsingborg, 1946), e ha provocato un conflitto con lo stato in cui sorge che si è protratto in modo non ufficiale fino al 2003. Da quell'anno (il 5 luglio) Ladonia ha dichiarato ufficialmente guerra alla Svezia e agli Stati Uniti d'America (tre giorni dopo la guerra è stata estesa anche a San Marino). Le vicende che hanno condotto alla sua fondazione prendono l'avvio con l'ingiunzione da parte dello stato svedese a smantellare un'opera d'arte costruita in modo abusivo. Nel 1980 infatti, Vilks aveva intrapreso la realizzazione di *Nimis* (dal latino "troppo"), un'installazione realizzata con 75 tonnellate di legno trasportato dalla corrente. Si trattava di una serie di strutture variamente articolate, che raggiungevano il massimo dell'altezza di 12 metri. Dopo due anni le autorità vengono a conoscenza della costruzione e ne dispongono la demolizione, essendo essa priva di qualsiasi permesso. Dal 1982, al ritmo di circa uno all'anno, si succedono una serie di processi contro Vilks, che gli guadagnano notevole attenzione. In un primo momento l'artista riesce a eludere la rimozione dell'opera grazie alla sua vendita al collega Joseph Beuys e, alla morte di questi nel 1986, a Christo. Negli anni Novanta l'autore decide di estendere il proprio dominio,

[41] Hans Ulrich Obrist, *Interviste*, op. cit., p. 658.
[42] Nel 2006 è stato creato un sito web per diventare cittadini di Nutopia: http://joinnutopia.com/ (ultimo accesso 8/10/2012).
[43] http://www.ladonia.net/ (ultimo accesso 8/10/2012).

realizzando sullo stesso sito altre due sculture in cemento: *Arx* (1991-98) viene definita dallo stesso Vilks come «un libro di 352 pagine che non possono essere girate»[44], obbligando il lettore a camminare intorno ad essa; *Omfalos* consiste invece in una scultura alta 1,60 metri, realizzata nel 1999 e rimossa due anni dopo dalla polizia.

Ladonia è retta da una peculiare forma di governo, designata con il neologismo *Remonia*, ovvero Repubblica Monarchica. I capi di stato sono il presidente temporaneo Fredrik Axvik e la regina Ywonne I Jarl, mentre il governo è amministrato principalmente da una comunità di artisti. La popolazione dichiarata è piuttosto estesa: 10.515 [dati al 10.7.2003]. Autonoma è anche la lingua, denominata Ladoniano; risultano tuttavia ufficialmente accettati anche Inglese, Svedese, Norvegese, Danese, Tedesco, Spagnolo, Francese. La valuta adottata è chiamata Örtug. L'inno nazionale è semplicemente il suono di una pietra lanciata nell'acqua.

Una vicenda simile è all'origine anche di un'altra micronazione artistica, la *Republick Kugelmugel* (Repubblica della Sfera Collina) [Fig. 3.4][45]. La sua fondazione è stata motivata dalla necessità di tutelare l'omonima opera dell'artista austriaco Edwin Lipburger (Lauterach, 1928). La sfera, in quanto simbolo di armonia cosmica universale, costituisce la forma archetipa della sua produzione. L'artista infatti ha dichiarato: «Tutto è rotondo. La terra, la vita, la sfera, tutto gira… perché non vivere all'interno di sfere? La sfera è libera, non ha inizio né fine»[46]. Per realizzare la sua visione artistica, Lipburger intraprende nel 1971 all'interno di una fattoria a Katzelsdorf la costruzione di una casa sferica, che denomina *Sphaera 2000*. L'abitazione ha un diametro di 7,68 metri ed è composta di pannelli di legno ricoperti di fogli di zinco. Poiché il manufatto è privo del permesso di costruzione, le autorità ne intimano la demolizione. Per tutta risposta nel 1984 l'artista dichiara l'abitazione una repubblica indipendente, proclamandosi presidente e avviando l'emissione di francobolli e passaporti. Nel frattempo *Kugelmugel* inizia ad attirare l'attenzione della stampa, ricevendo anche un costante flusso di visitatori. Tuttavia Lipburger viene incarcerato per le sue azioni, rimanendo in prigione per dieci settimane prima di ricevere la grazia da parte dello stato

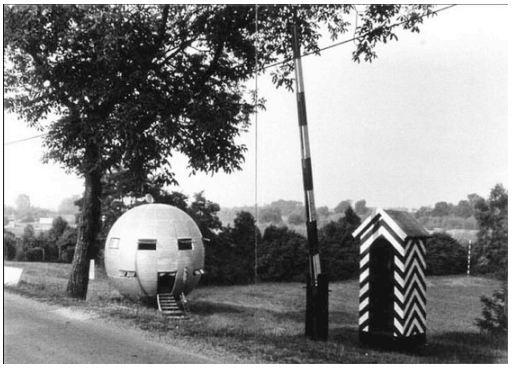


Fig. 3.4 Kugelmugel

[44] John Ryan, George Dunfort, Simon Sellars, op. cit., p. 138.
[45] www.republik-kugelmugel.com (ultimo accesso 8/10/2012).
[46] John Ryan, George Dunfort, Simon Sellars, op. cit., p. 83.

austriaco. Successivamente *Kugelmugel* viene confiscata da parte delle autorità e collocata nel parco pubblico Prater di Vienna, dove si trova tuttora, ridotta ad un'attrazione turistica.

La micronazione come identità artistica autoriale

Oltre che come progetto artistico, negli anni Novanta del XX secolo la micronazione viene adottata da alcuni artisti come vera e propria identità autoriale, ovvero come la forma scelta per operare all'interno del sistema dell'arte e nel più ampio agone sociale. Il caso principale in questo senso è rappresentato dallo *Stato NSK* (abbreviazione di *Neue Slowenische Kunst*, ovvero *Nuova Arte Slovena*)[47]. Esso è stato costituito nel 1992 dall'omonimo collettivo artistico, nato a sua volta otto anni prima a Ljubljana (allora territorio dell'ex Yugoslavia) dall'unione di gruppi operanti in differenti territori artistici: ai membri fondatori – Laibach (musica, 1980), IRWIN (arti visive, 1983) e Scipion Našice Theatre (teatro, poi denominato Noordung, o anche Red Pilot, 1983) – si aggiungono successivamente New Collectivism (grafica, conosciuto anche come New Collective Studio), The Department of Pure and Applied Philosophy (teoria) e Retrovision (video e film)[48]. Alla sua nascita Neue Slowenische Kunst si caratterizza come un'organizzazione informale dai mille volti, in cui al carattere socio-politico e culturale si unisce quello di movimento più propriamente estetico. La relazione tra arte e politica rappresenta il nodo centrale dell'interesse dichiarato dal gruppo, insieme a quello di «costruire un'Utopia duratura»[49]. Il principio organizzativo su cui la compagine si modella è quello del collettivismo, teso ad annullare l'identità dei suoi membri in favore di quella comune (per questa ragione i lavori artistici vengono firmati sempre collettivamente). NSK si definisce, con un ossimoro, una "retroavanguardia" (RETROAVANTGARDA), in quanto il suo lavoro si fonda essenzialmente su un metodo definito *retro principio*. Esso parte da un presupposto psicanalitico di tipo lacaniano, secondo il quale la guarigione da traumi passati che interessano il presente e il futuro è possibile unicamente attraverso il ritorno ai conflitti iniziali. Tale principio viene applicato in campo artistico, e specificamente al trauma derivante dall'assimilazione dei movimenti delle avanguardie storiche all'interno degli stati totalitari. Secondo i membri di NSK infatti la

[47] http://www.nskstate.com/ (ultimo accesso 8/10/2012).
[48] Su NSK vedi: *Neue Slowenische Kunst*, AMOK Books, 1991; Inke Arns, *Laibach, Irwin, Gledališče sester scipion nasice, Kozmokinetično gledališče rdeči pilot, Kozmokinetični kabinet noordung, Novi kolektivizem: Neue slowenische Kunst, NSK: eine Analyse ihrer künstlerischen Strategien im Kontext der 1980er Jahre in Jugoslawien*, Museum Ostdeutsche Galerie, Regensburg, 2002; Alexei Monroe, *Interrogation Machine. Laibach and NSK*, The MIT Press, 2005.
[49] http://dassekret.blogspot.com/2010/02/nsk-congress-4-6-october-2010.html (ultimo accesso 8/10/2012).

percezione comune delle avanguardie è caratterizzata da una certa ambiguità, per cui da un lato esse sono oggetto di glorificazione e mitizzazione, dall'altro invece sono additate per i loro abusi e compromessi, che decretano il sostanziale fallimento della loro carica utopica. NSK si propone quindi di rivivere questo trauma attraverso l'identificazione con le avanguardie storiche proprio nel momento di assimilazione agli stati totalitari. Come riconosce il curatore, artista e teorico Avi Pitchon, «NSK indica il fragile, traumatico momento di transizione dall'utopia all'apocalisse»[50]. A questo scopo il collettivo impiega quindi all'interno della propria opera un apparato iconografico tratto da quello delle avanguardie storiche e degli stati totalitari (nazismo, fascismo e comunismo), combinato insieme a quello dei movimenti artistici modernisti e ad elementi popolari, religiosi, tradizionali. Il collettivismo – dimensione centrale nonché traumatica all'interno delle strategie dell'avanguardia – è riconosciuto come la questione fondamentale, sede del conflitto tra filosofia progressiva, teoria sociale, e militarismo dello stato. Tale problematica viene risolta in modi diametralmente opposti da parte dello stato moderno e dei movimenti di avanguardia: il primo infatti è animato dal tentativo di collettivizzare e socializzare l'individuo, mentre i secondi, al contrario, cercano di individualizzare il collettivo. Con il crollo delle avanguardie anche la loro strategia non gode più di fortuna, conducendo alla crisi di valori caratteristica del postmodernismo.

Assumendo l'idea di stato come *ready-made* duchampiano, NSK decide pertanto di far evolvere la propria forma di organizzazione verso una di tipo statale. Tra le ragioni addotte dagli autori per spiegare questa trasformazione vi è quella di «mantenere l'Utopia reale»[51]. Con la nascita di questa nuova entità l'appartenenza al gruppo viene quindi abolita e sostituita dalla cittadinanza allo Stato, aperta a tutti coloro che s'identificano nei suoi valori, senza alcuna discriminazione di sesso, razza, nazionalità, lingua, religione. Tale diritto è acquisito tramite il possesso del passaporto, documento non trasferibile, di durata limitata e rinnovabile. In questa nuova veste, il collettivismo peculiare del gruppo è ridefinito

> all'interno della cornice di uno stato autonomo, come azioni artistiche nel tempo, cui sono subordinate tutte le altre procedure spaziali e materiali di creazione artistica. Ciò significa che la procedura di decostruzione e analisi delle forme e situazioni del passato funziona come la creazione di nuove condizioni per lo sviluppo dell'individuo all'interno della cornice di un collettivo[52].

[50] Avi Pitchon, *Irwin: the eye of the state*, in http://irwin.si/texts/irwin-the-eye-of-the-state/ (ultimo accesso 8/10/2012).
[51] http://dassekret.blogspot.com/2010/02/nsk-congress-4-6-october-2010.html.
[52] Eda Čufer and IRWIN, *NSK State in Time*, in *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, The Museum of Modern Art, Passau, 2002, p. 301 (originariamente pubblicato in *NSK Embassy Moskow*, Gallery Loža, Koper, 1993). Per la traduzione integrale del testo vedi appendice, pp. 179-180.

La strategia messa in campo da NSK è stata definita dal filosofo Slavoj Žižek *sovra-identificazione*: essa indica un'estremizzazione dei valori espressi dal centro egemonico, che sortisce il risultato di enfatizzare il «rovescio nascosto», ovvero gli elementi negativi precedentemente celati sotto una veste di piacevolezza. Un siffatto metodo presenta a nostro giudizio delle analogie con quello su cui si basa anche la distopia letteraria, nella quale appunto alcuni tratti caratteristici della società contemporanea sono condotti all'iperbole all'interno della cornice finzionale. In tal modo il carattere utopico viene lasciato aperto, come nota ancora Pitchon: «sappiamo già che l'utopia originaria ha condotto a un trauma e a un'afflizione, che il sogno era imperfetto, ma emergiamo più forti perché la sovra-identificazione ci lascia in uno spazio che riconosce e rispetta il momento utopico»[53].

Il processo di fondazione dello stato NSK viene paragonato dal teorico culturale Alexei Monroe alla dottrina militare sovietica della *maskirovka*, mirante alla destabilizzazione del nemico tramite l'impressione di possedere un potere superiore a quello reale[54]. Osservato retrospettivamente, a suo parere il tipo di organizzazione adottato fin dalla nascita da Neue Slowenische Kunst poteva dare adito alla successiva trasformazione in una forma statale. Per Monroe infatti «NSK non era soltanto una ripetizione ma un'amplificazione massiccia e distorta dei potenziali utopici e distopici contenuti sia all'interno dello stato reale sotto cui vivevano (o che viveva sotto di loro) sia all'interno della stessa nozione di stato»[55].

Per inquadrare correttamente l'origine dello Stato NSK è necessario collocarla storicamente nel processo di sconvolgimento della cartografia politica europea che si delinea all'inizio degli anni Novanta del XX secolo, caratterizzato da eventi come la caduta del muro di Berlino e la conseguente riunificazione della Germania, la fine dell'Unione Sovietica e il declino del blocco Orientale. Tali avvenimenti sortiscono profonde conseguenze anche nei Balcani, dove scoppia una guerra sanguinosa in seguito alla dissoluzione della Yugoslavia e alla nascita di nuovi stati (tra cui la Repubblica di Slovenia, proclamata nel 1991). In questo momento appare necessario un radicale ripensamento del concetto di stato-nazione, che diventa oggetto di discussione insieme alle idee a esso legate di gruppo etnico, territorio, confine.

All'atto della sua fondazione, lo Stato NSK si definisce come «un organismo astratto, un corpo suprematista, installato in uno spazio politico e sociale reale come una scultura costituita

[53] Avi Pitchon, op. cit.
[54] Alexei Monroe, *NSK: The State which Ran Away with Itself*, in http://irwin.si/texts/nsk-the-state-which-ran-away-with-itself/ (ultimo accesso 8/10/2012).
[55] Ibid.

dal concreto calore corporeo, spirito e lavoro dei suoi membri»[56]. La micronazione nasce come entità virtuale e non-territoriale: «un concetto utopico libero da precondizioni territoriali»[57]. Esso è infatti privo di territorio fisico e non si identifica con alcuno stato nazionale esistente: «NSK conferisce lo status di stato non su un territorio ma sulla mente, i cui confini sono in uno stato di flusso, in accordo con i movimenti e i mutamenti del suo corpo collettivo simbolico e fisico»[58]. Un'altra formula spesso impiegata per la sua auto-definizione è quella di «primo stato globale dell'universo»[59]. La sua area dichiarata è infatti quella del Tempo, e i suoi confini sono pertanto la fine del Tempo; allo stesso modo le coordinate geografiche corrispondono a quelle dell'Universo. La forma di governo è definita «assolutismo collettivo», guidata da un cosiddetto *Spirito Immanente-Trascendente*. L'entità della popolazione non viene notificata, ma è comunque superiore a quella del Vaticano, e proviene da molte nazioni e tutti i continenti (incluso un gran numero dalla Nigeria). Lo stato infatti non riconosce i gruppi etnici. Il linguaggio ufficiale è quello del corpo. La valuta trae la denominazione da quella dello stato (nsk). La partecipazioni alle organizzazioni internazionali non viene ritenuta necessaria.

Lo Stato NSK si definisce come un lavoro culturale collettivo, costituito a partire da un duplice contributo: quelli dei suoi fondatori – che si esprime in termini di iconografia e dichiarazioni – e quello dei cittadini – come risposta a questi ultimi e all'esistenza dello stato. Esso riconosce la propria affiliazione al movimento delle micronazioni, emulando in tutto e per tutto un apparato politico statale. Nell'ambito del progetto *NSK Drzava v casu* (*Stato NSK nel tempo*) vengono quindi condotte all'interno della sfera dell'arte una serie di attività che riproducono le prerogative di uno stato sovrano. Una delle prime ha riguardato il rilascio dei passaporti. La cancellazione dei confini tra l'arte e la vita, su cui si fonda il progetto, ha prodotto un cortocircuito tra questi due aspetti. Durante la guerra in Yugoslavia infatti molti cittadini hanno cercato di fuggire da Sarajevo utilizzando il passaporto di NSK. Più recentemente, lo stato NSK ha ricevuto numerose richieste di passaporti da parte di africani, soprattutto nigeriani, per i quali il documento rappresenta la possibilità d'ingresso nell'Unione Europea. Monroe legge questa vicenda sotto la chiave dell'utopia: a suo parere infatti

> in un certo senso, la risposta nigeriana a NSK è utopistica. È basata non puramente sulla disperazione ma sull'assenza del cinismo occidentale. Chiede 'perché questo non potrebbe essere

[56] Eda Čufer and Irwin, op. cit.
[57] http://congress.nskstate.com/press_information.html (ultimo accesso 8/10/2012).
[58] Eda Čufer and Irwin, op. cit.
[59] Il sito nskstate.com è stato messo on-line per la prima volta nel 2002 allo scopo di presentare ed esaminare il lavoro e le idee degli artisti del gruppo NSK e le attività dello stato NSK dalla prospettiva dei suoi cittadini.

> reale?' ed in questo modo forse mostra le possibilità di reazioni sincere e utopistiche alla cultura del primo mondo da parte dei contesti più inaspettati[60].

Un'altra delle principali attività intraprese dallo stato NSK riguarda l'apertura di una serie di ambasciate temporanee in tutto il mondo (*NSK Embassy*, Ambasciata NSK). La bandiera dello stato sventola per la prima volta sulla facciata di un palazzo di Mosca, in un appartamento privato all'interno del quale viene aperta la prima sede nel 1992. La scelta della capitale russa riflette uno dei più significativi fenomeni artistici dell'Europa orientale, la cosiddetta APT-ART (arte da appartamento): la produzione ed esposizione di opere d'arte all'interno di appartamenti privati degli artisti. Secondo la critica Marina Grzinic, il progetto *NSK Embassy Moscow*

> non mirava a trovare un equilibrio nell'opposizione fra l'ideologia totalitaria e la sfera privata, "non ideologica" (anche se è vero che sembra mantenere qualcosa del claustrofobico stile totalitario), ma ad attualizzare entrambe come fenomeni paralleli di una stessa situazione, destinati l'uno e l'altro a scomparire con l'avvento della democrazia postsocialista[61].

L'anno successivo la rete di rappresentanza internazionale dello stato si è accresciuta con l'apertura di altre ambasciate a Gand e Berlino (nella Volksbühne) e di consolati all'Hotel Ambasciadori di Firenze e nella cucina del gallerista Marino Cettina a Umag (Croazia, 1994).

Nell'ottobre 2010 la struttura virtuale dello stato NSK si materializza per la prima volta in occasione del Primo Congresso dei Cittadini di NSK, che si tiene a Berlino. Vi prendono parte 60 delegati selezionati tra i cittadini della micronazione allo scopo di discutere dello stato e del suo futuro[62]. In questa circostanza viene organizzata anche una mostra collettiva di *Volk Art*, nella quale sono esposte le opere realizzate da cittadini e simpatizzanti.

Il fenomeno dello Stato NSK ha indotto Žižek a una riflessione sul nuovo status dell'utopia contemporanea, arrivando a una conclusione che definisce paradossale e allo stesso tempo cruciale:

> oggi il concetto di utopia ha subito un voltafaccia – l'energia utopica non è più diretta verso una comunità senza stato, ma verso uno stato senza nazione, uno stato che non sia più fondato su una comunità etnica e il suo territorio, quindi simultaneamente verso uno stato senza territorio, verso una struttura puramente artificiale di principi e autorità che avrà tagliato il cordone ombelicale dell'origine etnica, dell'indigenità e del radicamento[63].

---

[60] Alexei Monroe, *NSK: The State which Ran Away with Itself*, op. cit.

[61] Marina Grzinic, *Incontro con I Balcani. La radicalizzazione delle posizioni*, in *Arte in Europa. 1990-2000*, op. cit., p. 125.

[62] *First NSK Citizens' Congress*, Berlino, Haus der Kulturen der Welt, 21-23 Ottobre 2010. Gli atti del congresso sono stati pubblicati in: *State of Emergence. A documentation of the First NSK Citizens' Congress*, edited by Alexei Monroe, Poison Cabinet Press / Ploettner Verlag, Leipzig & London, 2011.

[63] Slavoj Žižek, *Es gibt keinen Staat in Europa*, in *Padiglione NSK / Irwin: Gostujoci umetniki / Guest artists*, catalogo della mostra XLV Biennale di Venezia 1993, Moderna Galerija (ed.), Ljubljana, 1993.

Istituzionalizzazione delle micronazioni nel sistema dell'arte

Nel corso del primo decennio del XXI secolo il fenomeno delle micronazioni riceve una sempre maggiore attenzione all'interno del sistema dell'arte, pervenendo a una progressiva istituzionalizzazione. È proprio la cornice di una manifestazione artistica a ospitare infatti il primo summit delle micronazioni. I rappresentanti di sei micronazioni (il Principato di Sealand, Ladonia, NSK-State, Transnational Republic, Regno di Elgaland&Vargaland, Stato di Sabotaggio) si riuniscono per la prima volta nel 2003 nella città di Helsinki. L'occasione è quella della settima biennale della performance *Amorph!*, ideata e curata da Tellervo Kelleinen e Oliver Kochta[64]. I due artisti sono membri del collettivo YKON[65], che si definisce «un gruppo di pressione no-profit per nazioni non rappresentate, paesi sperimentali e pensatori utopistici». L'interesse principale dichiarato è quello della «disseminazione e produzione di conoscenza su entità così fragili attraverso la cooperazione tra le arti e tutti gli altri campi di studio»[66].

Presentando il festival, i due curatori motivano la scelta tematica a partire dalla convinzione che «una riflessione più approfondita sul tema delle micronazioni possa aprire nuove porte per discussioni sulla base delle relazioni di potere nel mondo di oggi, così come sulle possibilità e i problemi di creare dei contatti attraverso i confini»[67]. Oliver Kochta in particolare si dichiara affascinato «dall'azione reciproca tra politica quotidiana e una visione utopica – il fallimento della prima ispira spesso dentro di noi la seconda»[68]. A suo parere le micronazioni «sono costruzioni che stanno allo spartiacque tra uno stato realmente esistente e una pura fantasia, un'utopia»[69]. All'origine della recente proliferazione di micronazioni l'artista individua due cause principali tra loro legate. La prima di esse è rappresentata dalla globalizzazione, intesa come l'accresciuta distanza tra i centri di elaborazione della politica e le comunità cui questa è indirizzata. Un altro effetto del processo di globalizzazione viene indicato nella diffusione del capitalismo corporativo, che è arrivato a permeare ogni aspetto dell'esistenza umana a livello planetario, agendo a livello trans-nazionale e con una potenza

[64] *Amorph!03 Summit of micronations*, a cura di Tellervo Kelleinen e Oliver Kochta, Helsinki, Finlandia House, 29/31 agosto 2003. Il catalogo è reperibile on-line all'indirizzo: www.muu.fi/amorph03 (ultimo accesso 8/10/2012).
[65] YKON si è formato nel 2003 ad opera di Tellervo Kalleinen (Helsinki, 1975), Oliver Kochta-Kalleinen (Dresda, 1971), Petri Saarikko, Sasha Huber, Tomas Ivan Träskam; lavora in Finlandia. I membri attuali sono Ulu Braun, Tellervo Kalleinen, Oliver Kochta, Pekko Koskinen, Christina Kral, Tomas Träskman, Zeynep Falay-von Flittner. Il loro sito internet è: http://www.ykon.org (ultimo accesso 8/10/2012).
[66] http://www.ykon.org/index2.html (ultimo accesso 8/10/2012).
[67] Tellervo Kalleinen, Oliver Kochta-Kalleinen, *Esipuhe/Introduction*, in *Summit of Micronations / Protocols*, op. cit., p. 5.
[68] Oliver Kochta, *A summit of micronation*, in ibid., p. 69.
[69] Ibid.

superiore a quella degli stati-nazione. Kochta identifica quindi l'origine delle micronazioni più recenti nel tentativo di resistenza a questi effetti della globalizzazione, collocandole agli estremi di uno spettro: da un lato il tentativo di creare comunità di piccole dimensioni, caratterizzate da una ricerca delle soluzioni nell'ambito di una dimensione locale; dall'altro la fondazione di stati trans-nazionali, con una scala analoga a quella delle aziende globali e senza rivendicazioni di tipo territoriale. Entrambe queste tipologie progettuali sono accomunate dalla critica dello stato-nazione nel suo rapporto con i cittadini individuali e le *corporation* transnazionali. La seconda ragione del recente sviluppo del fenomeno delle micronazioni è da rintracciare secondo Kochta nello sviluppo tecnologico, ovvero nella rapida diffusione dei mezzi di comunicazione elettronica, soprattutto della rete Internet. Questa ha fornito uno strumento ideale per la fondazione di uno stato privo di base territoriale, agevolando la comunicazione tra le sue istituzioni e fornendo un ottimo strumento di diffusione.

YKON prosegue la sua riflessione sul tema presentando un'installazione alla prima Biennale di Singapore tre anni dopo (*M8 - Summit of Micronations, Singapore 2006*)[70]. Si tratta di un'opera che si svolge sul piano della simulazione, immaginando un summit fittizio di micronazioni che ha luogo durante la Biennale su convocazione di Lee Kuan Yew, creatore e architetto della moderna Singapore.

Il fenomeno delle micronazioni ottiene cittadinanza sempre più spesso nel mondo dell'arte, in occasione di mostre che si svolgono negli ultimi dieci anni[71].

[70] *Singapore Biennale 2006. Belief*, Singapore, vari luoghi, 4 settembre – 12 Novembre 2006.

[71] Le principali mostre sulle micronazioni sono, oltre quelle già citate: *We Could Have Invited Everyone*, a cura di Peter Coffin e Robert Blackson, New York, Andrew Kreps Gallery, 24 giugno – 29 luglio 2005; *ÉTATS (faites-le vous-même) / GROW YOUR OWN,* Parigi, Palais de Tokyo, 1 febbraio – 6 maggio 2007. A quest'ultima partecipano: Adjnabistan (Michael Ashkin), The Aerican Empire, The Republic of Anodyne, Kingdom of Araucania and Patagonia / The Mapuche Nation, The Empire of Atlantium, AVL Ville (Atelier van Lieshout), Kingdom of Bannesled, Christiania, The Conch Republic, Cosmosabbat, The Kingdom of Elleore, The Kingdom of EnenKio, Evrugo Mental State, The Fomoire Community, The Foreign Culture Institute, The Franklin Abraham (Jonah Freeman), Freedonia (Groucho Marx), Frestonia, Fusa, The Genius Republic, The Republic of Georgia, Glandelinia (Henry Darger), The Kingdom of Hanover, Kingdom of Hay-on-Wye, The Hutt River Province Principality, The State of Jefferson, The Kalakuta Republic (Fela Anikulapo Kuti), The State of Kirpikistan, The Kingdoms of Elgaland-Vargaland, Ladonia, The Civilization of Llhuros, The Republic of Mauritius, The Micronational Cartography Society, The Republic of Molossia, The Muster (Allison Smith), Nadiria, New Atlantis (Leicester Hemingway), Commonwealth of New Island, New Ponderosa Year Zero (Mai-Thu Perret), The New Free State of Caroline, The New United States of America, Principality of New Utopia, The Principality of Nova Arcadia, State of NSK (IRWIN), Nutopia (John Lennon and Yoko Ono), The Independent State of Okinawa, The Inner Realm of Patria, The State of Sabotage, Principality of Sealand, The Kingdom of Talossa, The Empire of Thrace, Transnational Republic, The United Islands of the East River / Belmont Island S.M.E.A.C.C (Duke Riley), Sultanate of Upper Yafa, Principality of Vikesland, The Grand Duchy of Westarctica, World Citizen, The Nation of Yan; *Utopics. Systems and Landmarks. 11th Swiss Sculpture Exhibition*, a cura di Simon Lamunière, Bienne, 2009.

Case Study: Atelier Van Lieshout tra utopia e distopia

Ad AVL piace essere pieno di paradossi e ambiguità. Da un lato il lavoro può sembrare semplice e diretto in termini di design, ma dall'altro lato mescola aspetti surrealisti con il minimalismo, e l'utopia con oscure estremità sessuali e dolci colori a pastello con gli escrementi. Con AVL non è mai 'ciò che vedi è ciò che hai', ma ciò che vedi varrà sempre la pena di essere visto[72].

Atelier Van Lieshout

Atelier Van Lieshout (abbreviato in AVL) è un collettivo creato nel 1995 a Rotterdam da Joep Van Lieshout[73], la cui struttura operativa, come sottolinea il nome, si fonda sul concorso di diverse professionalità[74]. Le opere di Atelier Van Lieshout si collocano in un'area indistinta che cancella i confini disciplinari tra arte, design e architettura. Il fondatore infatti non si dichiara interessato a realizzare semplici opere d'arte: a suo parere «un'opera dovrebbe funzionare su tanti livelli – come arte, design, vita»[75]. Il catalogo di AVL così è vasto ed estremamente differenziato, e spazia dalla scultura all'arredamento, dal design alla ristrutturazione d'interni, alla progettazione di unità abitative mobili. Il fondatore incoraggia ad averne una visione d'insieme, affermando:

> I miei lavori non dovrebbero mai essere visti come autonomi e singoli. Essi sono sempre collegati fra loro e formano gruppi. Questi gruppi poi definiscono un progetto più grande, che definisce un *gesamtkunstwerk*, che definirà probabilmente una saga. È esattamente questa saga artistica che m'interessa: un lavoro di una vita, un intero schema di vita, forse lo scopo della mia vita[76].

Volendo ricondurre un *corpus* di opere così disparato a un nucleo generativo, questo può essere con ogni probabilità individuato nel concetto di *sistema*. Joep Van Lieshout si descrive come ossessionato dai sistemi. A suo dire tutti i sistemi possiedono un lato buono e uno cattivo, insieme a possibilità e restrizioni: un individuo può dipenderne, trarne vantaggio o esserne schiavo[77]. La sua opera si svolge pertanto nell'ideazione e realizzazione di sistemi (o parti di esso), seguendo una progettualità che la critica Jennifer Allen riconosce ispirata ai criteri di

[72] AVL in *No art=No city! Stadtutopien in der Zeitgenössischen Kunst. Urban Utopias in Contemporary Art*, catalogo della mostra a cura di Florian Matzner, Bremen, Städtische Galerie, 2003, Hatje Cantz Verlag, 2003, p. 99.

[73] Joep Van Lieshout è nato a Ravenstein (Olanda) nel 1963. Si è formato dapprima all'Accademia d'Arte Moderna di Rotterdam, quindi presso Ateliers '63 di Haarlem e infine a Villa Arson (Nizza).

[74] Per approfondire la questione dell'organizzazione di Atelier Van Lieshout vedi Rudi Laermans, *The Socially Oriented Art of Atelier Van Lieshout*, in Jennifer Allen, Aaron Betsky, Rudi Laermans, Wouter Vanstiphout, *Atelier Van Lieshout*, NAi Publishers, Rotterdam, 2007, pp. 29-35.

[75] Jennifer Allen, *Up the Organization. Jennifer Allen talks with AVL's Joep van Lieshout*, in "Artforum", XXXIX, n°8, aprile 2001, p. 108.

[76] Joep Van Lieshout, *Slave City. A comment by Joep Van Lieshout*, in *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, catalogo della mostra, Essen, Museum Folkwang, 2008, DuMont Buchverlag, Köln, 2008, p. 74.

[77] Jennifer Allen, Aaron Betsky, Rudi Laermans, Wouter Vanstiphout, op. cit., p. 242.

mobilità, antropomorfismo, modularità, autosufficienza, metamorfosi (per crescita o riduzione)[78]. In tal modo con la sua opera AVL tocca questioni fondamentali dell'esistenza umana come quelle del potere, della libertà, del sesso, della morale, della morte.

La visione di AVL è calibrata sulla scala dell'essere umano e del suo ambiente, ed è finalizzata a una sua riprogettazione integrale. Tali intenti programmatici presentano numerose tangenze con la diade categoriale utopia/distopia al centro della nostra indagine. Interrogato sulla questione se si potesse definire utopica l'ispirazione del proprio lavoro, Joep Van Lieshout l'ha descritta in un'occasione: «utopica, romantica. Come desiderare di tornare alla natura o essere indipendente, o non essere parte di questo mondo. Un misto. È una combinazione delle cose buone del vecchio mondo e delle cose buone del nuovo mondo. Ma il risultato dev'essere molto semplice»[79]. Nel corso della sua produzione l'Atelier mette in scena una continua oscillazione tra i due poli dell'utopia e della distopia, approdando spesso una loro reciproca contaminazione. La nostra analisi si è concentrata su due opere che esemplificano in maniera emblematica le due categorie al centro della nostra trattazione: la micronazione *AVL-Ville* (2001) per quanto riguarda il momento utopico e il progetto di *Slave City* (*Città degli schiavi*, in corso dal 2005) per quello distopico.

Utopia: AVL-Ville

AVL-Ville rappresenta l'apice dell'intera opera di Atelier Van Lieshout, e il maggiore progetto finora intrapreso. Si tratta di una micronazione, un Libero Stato fondato nel 2001 a Rotterdam nel terreno che circonda lo studio del collettivo artistico. *AVL-Ville* assume un valore riepilogativo dell'intera opera di AVL poiché accoglie sul suo suolo opere realizzate in precedenza e nuovi lavori prodotti per l'occasione. Seguendo pienamente il modello della micronazione, *AVL Ville* si dota quindi di tutte le caratteristiche di uno stato sovrano: costituzione, moneta, bandiera [Fig. 3.5].

L'origine di *AVL-Ville* può essere rintracciata essenzialmente in due ordini di fattori: il primo di tipo conseguente, il secondo contingente. Per quanto riguarda il primo caso, il Libero Stato rappresenta l'esito naturale dei progetti di AVL, che si basano in particolare sul concetto di autosufficienza (come ad esempio la serie delle case mobili e dei container dedicati a varie

[78] Jennifer Allen, *AVL for Dummies*, in Jennifer Allen, Aaron Betsky, Rudi Laermans, Wouter Vanstiphout, op. cit., pp. 5-20.
[79] Rochelle Steiner, *Interview with Joep Van Lieshout*, in *Wonderland*, catalogo della mostra, Saint Louis MO, Saint Louis Art Museum, 2000, Book and Access edition, 2000, p. 80.

attività). Da parte sua, Joep Van Lieshout fa risalire la fondazione della micronazione all'interesse per le opere d'arte funzionali e per la creazione di mondi attraverso oggetti. A un certo punto – come racconta l'artista – egli si accorge di possedere così tante cose da poter costruire uno stato.

Fig. 3.5 Veduta di AVL-Ville, 2001, foto e copyright: Atelier Van Lieshout

La seconda ragione all'origine di *AVL-Ville*, di natura contingente, è invece da individuare in una commissione che l'Atelier riceve nel 1998: l'elaborazione di un piano urbanistico per 30.000 nuove abitazioni nella città di Almere, in Olanda. La città, fondata nel 1969 per iniziativa del governo, sorge su un'isola (che misura 60x20 km) in precedenza sommersa dalle acque. La sua genesi recente la rende per AVL luogo di sperimentazioni e invenzioni. Lo sviluppo successivo di Almere s'indirizza tuttavia verso il tipico modello della città suburbana: i suoi 150.000 residenti infatti vivono nell'isola ma svolgono le loro attività lavorative in altre città come Amsterdam o Utrecht. Il piano concepito da AVL, *Free State Almere* (Libero Stato Almere), si prefigge di recuperare lo spirito pionieristico all'origine della città. La proposta prevede la costruzione di 30.000 abitazioni mobili, da produrre in una fabbrica sull'isola: tale tipologia abitativa consente l'abbandono della dipendenza dai più grandi centri circostanti e lo sviluppo di una propria economia, assicurando inoltre assoluta libertà di movimento all'interno di tutta l'isola. Si tratta di due caratteri fondamentali nella progettualità di AVL, che ritorneranno anche nelle successive proposte. Il piano per Almere prevede inoltre la secessione della città in uno

stato indipendente, il cui isolamento territoriale è garantito dalla demolizione dei tre ponti che collegano l'abitato alla terraferma. Al fine di garantire l'indipendenza, per il centro viene concepito un sistema economico fondato su beni e servizi illegali – alcool, droga, prostituzione, armi – il cui intero ciclo di produzione e consumo è affidato a detenuti. AVL propone infatti di ospitare all'interno della città carcerati provenienti da tutta Europa, con costi dimezzati rispetto a qualunque sistema carcerario. Durante il giorno ai prigionieri viene assegnato il lavoro nelle fabbriche di armi, droga e alcool, mentre di notte è consentito loro di spendere il denaro guadagnato. Il progetto viene respinto dalla committenza.

L'evoluzione della pianificazione per Almere è descritta in maniera progressiva in una serie di disegni. La progettazione attenta fino al dettaglio è un carattere condiviso con la letteratura utopica: un *topos* di questo genere letterario infatti è costituito da lunghe digressioni di carattere descrittivo che riguardano soprattutto l'urbanistica e l'architettura. Nel primo stadio del progetto s'immagina la figura dell'abitante di questa città, ricalcata su quella del pioniere che vive di caccia ed è assistito da più mogli (*Autocrat* [*Autocrate*], 1997)[80]. Nella seconda fase, di cinque anni successiva, s'ipotizza l'avvio di alcune attività: una piccola fabbrica che produce mobilio (denominata Atelier Van Lieshout) e un laboratorio per le armi e le bombe. Gli edifici ad uso abitativo prevedono un dormitorio, uno spazio comune, un grande atelier (*Artillery Farm* [*Fattoria artiglieria*], 1998)[81], un'ampia casa colonica. Il progetto di quest'ultima (*Farm House, exploded view* [*Casa colonica, vista esplosa*], 1998)[82] immagina al centro uno spazio comune dotato di tavolo da pranzo; nella parte posteriore si affaccia la cucina, mentre al lato opposto è ubicato un grande bagno con due water, da cui si snoda un'infilata di camere da letto. Un ulteriore salto temporale di dieci anni (*Settlement After 10 Years* [*Insediamento dopo 10 anni*], 1998)[83] mostra l'impianto di nuovi edifici: un grande arsenale, un altoforno (cui sono collegate delle serre in cui vengono riciclati il calore e il biossido di carbonio), una segheria (i materiali da costruzione vengono ricavati dal legno dell'isola). L'approvvigionamento elettrico è fornito da un mulino ad acqua. Il sistema difensivo è garantito da una palizzata punteggiata da torri di guardia che circonda il perimetro dell'insediamento, e da un carro armato che presidia il terreno. Nella parte posteriore dell'abitato sono previsti dei campi di prigionia.

[80] Jennifer Allen, Aaron Betsky, Rudi Laermans, Wouter Vanstiphout, op. cit., pp. 96-97.
[81] Ibid., pp. 98-99.
[82] Ibid., pp. 100-101.
[83] Ibid., pp. 104-105.

Le problematiche toccate dal piano per Almere costituiscono il precedente più diretto nella realizzazione, tre anni dopo, di *AVL-Ville*. In seguito al rifiuto del progetto, AVL decide infatti di realizzare la propria micronazione sui terreni di proprietà, nell'area portuale di Rotterdam in cui sorge lo studio[84]. Tale posizione viene ritenuta ideale in quanto il porto fornisce ispirazione per l'idea di mobilità, oltre ad essere una risorsa per i container usati e a fungere da piattaforma per i trasporti intercontinentali. L'autore ha affermato che *AVL-Ville* nasce dalla volontà di creare un luogo piacevole per i suoi dipendenti, passati, presenti e futuri[85]. Il Libero Stato non è infatti aperto universalmente a tutti, e questo costituisce un tratto qualificante di questa micronazione, che la iscrive nella tradizione delle botteghe artistiche.

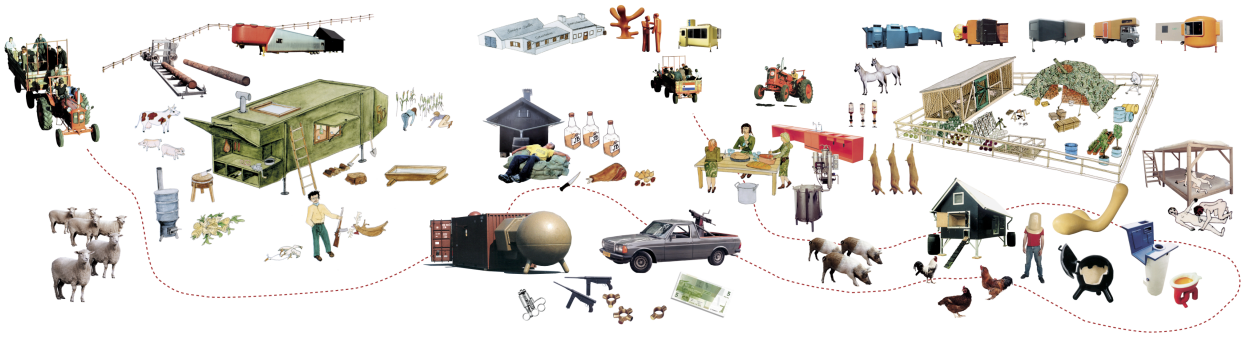


Fig. 3.6 Atelier Van Lieshout, *AVL-Ville Groundplan*, 2001, foto e copyright: Atelier Van Lieshout

Dopo una lunga preparazione, *AVL-Ville* inaugura pubblicamente il 28 aprile 2001. In quell'anno Rotterdam è capitale europea della cultura, circostanza che consente all'autore di beneficiare di alcuni finanziamenti per il progetto. La micronazione si compone essenzialmente di due parti: da un lato c'è appunto AVL, ovvero lo studio vero e proprio, strutturato come un'azienda sotto la guida di Joep Van Lieshout; dall'altro il Libero Stato, che sorge nel prospiciente appezzamento di terreno ed è riservato ai dipendenti. Questa seconda sezione viene definita anarchica, non strutturata, in quanto per il personale vige la massima libertà dettata dall'assenza di morale, ed il permesso di costruire abitazioni senza regole tecniche ed estetiche[86].

Il disegno complessivo del Libero Stato appare improntato ai capisaldi della progettualità di Atelier Van Lieshout, il primo dei quali è il concetto di indipendenza. Anche in questo aspetto

[84] Katoenveem on Keileweg, 43e, Rotterdam. *AVL-Ville* si estende su due siti: Keilestraat 43e (*AVL-Ville I*) e Vierhavenstraat 15 (*AVL-Ville II*).
[85] Jennifer Allen, *Up the Organization*, op. cit., p. 106.
[86] *Joep Van Lieshout: Talking Art*, 20 ottobre 2007, Tate Gallery, Londra (si tratta di una conversazione tra Joep van Lieshout e Marcus Verhagen, il cui video è reperibile all'indirizzo: http://channel.tate.org.uk/media/24881439001 [ultimo accesso 8/10/2012]).

(già prefigurato nel progetto per Almere) ritorna uno dei *topoi* della letteratura utopica: fin dal fossato che il re Utopo scavò per tagliare l'istmo di terra che legava l'isola di Utopia al continente nell'archetipo di Thomas More, l'isolamento costituisce infatti uno dei caratteri essenziali delle società utopiche. Allo stesso modo, il sistema ideato da AVL è guidato dallo scopo di garantire l'autonomia dei partecipanti, da cui deriva la necessità dell'autosufficienza. L'autore stesso riconosce tuttavia che l'ideale dell'autarchia non è completamente raggiunto, avendo il suo Stato la necessità di importare alcuni articoli (attrezzi, cibo, bevande) dal mondo esterno[87]. Un altro dei criteri direttivi di *AVL-Ville* – anch'esso qualificante all'interno dell'intera opera dell'atelier – è quello della mobilità. AVL ha costruito infatti un gran numero di case mobili e container, in quanto queste strutture temporanee non sono regolamentate dalla legislazione. Tale scelta garantisce alla comunità dinamismo e flessibilità[88]. Date le ridotte dimensioni del terreno, anche gli alberi e le piante sono mobili.

L'origine di questa micronazione dev'essere situata nel contesto in cui sorge, quello dell'Olanda, nazione contrassegnata storicamente da una grande tradizione libertaria. A dispetto di ciò, Joep Van Lieshout ha dichiarato di considerare il proprio stato come eccessivamente regolamentato. Egli riconosce nella tradizione olandese l'idea di una legge "leggera", che consente agli individui una grande libertà fino a quando essa non diventi fonte di eccessivi problemi. Successivamente l'artista constata un cambiamento in questa mentalità, che si esprime in un maggiore controllo da parte delle autorità. A farne le spese è anche il suo Libero Stato, che subisce più volte l'invio di ispezioni nel corso delle quali vengono riscontrate molteplici violazioni: l'assenza dei permessi di costruzione e della licenza di vendere alcolici, nonché la mancata ottemperazione alle norme relative all'agricoltura.

L'altra grande tradizione nella quale s'iscrive la fondazione di *AVL-Ville* è quella delle comunità utopiche. Un modello significativo in questo senso per Joep Van Lieshout è costituito dalla setta degli Shakers. Si tratta di un movimento religioso nato in Inghilterra che alla fine del XVIII secolo si è trasferito negli Stati Uniti impiantandovi i propri villaggi. L'esistenza dei membri di queste comunità era dedicata a un culto di tipo estatico e al lavoro, e improntata a criteri di autosufficienza e al celibato. Oltre che numerose invenzioni (come la sega circolare, la lavatrice) a questo movimento si deve soprattutto una grande innovazione nel campo dell'arredamento. Il design degli Shaker ha ispirato ad AVL una serie di tavoli e sedie (*Prototype Shaker Table and*

[87] Jennifer Allen, *Up the Organization*, op. cit., p. 108.
[88] Ibid., p. 108.

Chair [*Prototipo di tavolo e sedia Shaker*], 1998)[89]. L'artista ha visitato numerosi villaggi della setta, incontrando anche alcuni degli ultimi esponenti di questo culto, una comunità di due uomini e undici donne a Sabbathday Lake nel Maine.

Tracciati questi brevi cenni storici, partiamo ora per una visita guidata della città di *AVL-Ville*, condotta seguendo alcuni temi[90].

Fig. 3.7 Veduta di *AVL-Ville*, 2001, foto e copyright: Atelier Van Lieshout

Giurisdizione. In quanto insiste su territorio olandese, *AVL-Ville* è soggetta alle leggi di quello stato, ma si dichiara non interessata a rispettarle[91].

Costituzione. Il Libero Stato è dotato di una propria costituzione che consta di 12 articoli (*AVL-Ville Constitution* [*Costituzione di AVL-Ville*], 2001)[92]. La carta fondamentale è stata redatta con la consulenza di un avvocato e garantisce, secondo il fondatore, le libertà essenziali di ogni stato democratico, promuovendo «la libertà individuale, l'onestà e l'uguaglianza»[93]. A differenziarla è il carattere assoluto, che ha consentito di ridurne al massimo gli articoli. Il buon senso è il criterio dichiarato su cui sono basate le regole. La prima delle libertà garantite è

[89] Jennifer Allen, Aaron Betsky, Rudi Laermans, Wouter Vanstiphout, op. cit., p. 87.
[90] Per la descrizione di AVL-Ville, ho fatto riferimento principalmente a: Jennifer Allen, *Up the Organization*, op. cit., pp. 104-111; Charlotte Martens, *AVL-ville*, in Kjersti Monson, Alex Duval, "306090", n. 8: *Autonomous Urbanism*, Princeton Architectural Press, 20/7/2005, pp. 54-61; *Joep Van Lieshout: Talking Art*, op. cit.; Jennifer Allen, Aaron Betsky, Rudi Laermans, Wouter Vanstiphout, op. cit., pp. 120-127, 140-141, 148.
[91] Jennifer Allen, *Up the Organization*, op. cit., p. 106.
[92] Jennifer Allen, Aaron Betsky, Rudi Laermans, Wouter Vanstiphout, op. cit., p. 120. Per il testo integrale della Costituzione di *AVL-Ville* vedi l'appendice di questo capitolo, pp. 182-183.
[93] Jennifer Allen, *Up the Organization*, op. cit., p. 108.

quella «di espressione e di progettazione artistica» (art. 1). L'enfasi sulla libertà di espressione è ribadita anche nel successivo articolo, in cui se ne spiega la concezione: «rivelare e ricevere pensieri o sentimenti anche di carattere non artistico» (art. 2). L'uguaglianza viene garantita senza discriminazione di «razza, colore, sesso, lingua, credo politico o religioso, idee artistiche e filosofiche, nazionalità, reddito o qualsiasi altra distinzione» (art. 3). Tra i diritti affermati vi sono: quelli di riunione e manifestazione (art. 4), libertà di credo religioso (art. 5), istruzione (art. 6), inviolabilità della propria privacy e del proprio stile di vita artistico (art. 7). All'interno del territorio di *AVL-Ville* vige inoltre la libertà di spostarsi liberamente (art. 8) e il diritto di costruire in maniera indipendente la propria abitazione (art. 9). Tra le altre prerogative figura quella «all'inviolabilità del corpo e dello spirito, che include altresì di poter disporre del proprio corpo e del proprio spirito in base ai propri desideri, con o senza l'aiuto di mezzi artificiali» (art. 10). È fatto obbligo a tutti gli abitanti di trattare gli altri membri «in assoluta onestà e rispetto». La risoluzione dei conflitti deve avvenire all'interno del territorio (art. 11). La gestione di *AVL-Ville* è affidata a un comitato generale (all'epoca della stesura della costituzione non ancora definito) (art. 12A). Quest'ultimo ha il potere di espellere qualsiasi partecipante nel caso in cui, in una controversia, le parti non giungano a una risoluzione amichevole (art. 12B). Nel Libero Stato non è prevista infatti l'amministrazione della giustizia: essa viene sostituita da un atteggiamento pragmatico improntato alla risoluzione dei problemi che l'artista descrive con il neologismo *soluzionismo* (*solvism*)[94].

L'ordinamento giuridico di *AVL-Ville* solleva la questione fondamentale della libertà dell'individuo, uno dei nuclei centrali della riflessione di AVL. Nei confronti di questo tema l'artista afferma di nutrire una relazione di amore-odio: da un lato infatti dichiara di amare la libertà completa di fare qualunque cosa voglia; dall'altro ritiene tuttavia necessaria una certa forma di controllo (per esempio nell'ambito di tematiche come la pianificazione urbanistica). Di fronte alla continua proliferazione delle regole, che si sommano le une alle altre, Van Lieshout propone da parte sua la redazione di poche semplici norme[95].

Politica. A dire dell'autore, il progetto di *AVL-Ville* «è basato sulla pirateria, non sulla politica o la diplomazia»[96]. L'ordinamento politico non prevede infatti una forma di governo né tantomeno una democrazia. L'amministrazione dello Stato è paragonata piuttosto a quella di un'impresa, il cui fine primario non è tuttavia il profitto. Gli utili ricavati dalle commissioni sono

[94] ibid.
[95] *Joep Van Lieshout: Talking Art*, op. cit.
[96] Jennifer Allen, *Up the Organization*, op. cit., p. 106.

infatti reinvestiti in progetti considerati importanti, ma che possono anche non essere lucrosi. Il guadagno è ritenuto infatti non interessante: ciò che importa è piuttosto «creare qualcosa di speciale, far accadere qualcosa di diverso»[97]. Le dimensioni ridotte di *AVL-Ville* non richiedono una grande complessità di *governance*. La direzione artistica è affidata allo stesso Joep Van Lieshout; quella generale degli affari e delle finanze a Jeroen Thomas. Il processo decisionale avviene in collaborazione con gli altri membri. Pur non adottando un ordinamento politico analogo, il sistema presenta alcune affinità con il comunismo, dato che lo stato offre agli impiegati il terreno e l'abitazione[98].

Economia. *AVL-Ville* batte moneta propria (denominata *AVL-Ville Money* [*Moneta AVL-Ville*], 2001)[99]. Ciò consente di aggirare alcune leggi, come ad esempio quelle relative alle licenze per alcolici. Nel territorio della micronazione sono tuttavia accettate anche altre monete, come il fiorino olandese e l'euro. Il sistema della valuta è collegato alla birra: ad esempio 1 AVL equivale a una birra, 25 AVL a molte birre e un pasto e così via. In polemica con il *design* dell'Euro, all'epoca appena introdotto, le banconote AVL sono utilizzate in funzione ideologica per promuovere i valori dello stato: sulla banconota da 1 AVL sono raffigurate delle armi, su quella da 5 alcool ed energia, su quella da 25 sono effigiate immagini relative al sesso e alle case mobili, sul taglio più grande da 100 cibo e coltivazione.

Agricoltura. Il cibo per gli abitanti di *AVL-Ville* proviene da una fattoria di tipo biologico, *The Pioneer Set* (*Il set del pioniere*, 1999)[100]. Si tratta di una precedente opera di AVL che consiste in una dotazione completa per l'agricoltura, prefabbricata e concepita per essere contenuta all'interno di un container di 12 metri. Lo scopo dichiarato dall'artista è quello di realizzare una fattoria per la sopravvivenza, e non per il profitto e la competizione. I criteri guida nella progettazione sono la resistenza e la semplicità nella riparazione. *The Pioneer Set* comprende: una casa colonica, una stalla, una conigliera, una stia, un recinto per maiali, insieme alla necessaria attrezzatura, equipaggiamento e recinzione. Secondo l'autore,

> *The Pioneer Set* realizza un'ideale di vita nostalgico, utopico ed anche romantico: desiderare di tornare alla natura, essere indipendenti o anche non essere parte di questo mondo. Le cose buone del 'vecchio mondo' incontrano le cose buone del 'nuovo mondo' in modo realizzabile[101].

[97] Ibid.
[98] Jennifer Allen, *Up the Organization*, op. cit., p. 106.
[99] Jennifer Allen, Aaron Betsky, Rudi Laermans, Wouter Vanstiphout, op. cit., pp. 120-121.
[100] Ibid., pp. 130-135, pp. 138-139.
[101] Ibid., p. 130.

L'agricoltura nel Libero Stato può anche contare su una serra (*AVL-Ville Greenhouse* [*Serra AVL-Ville*], 2001)[102], nella quale sono coltivate verdure ed erbe secondo i principi dell'agricoltura biologica e senza il riscaldamento artificiale. Il progetto della serra non è stato realizzato da AVL ma adempie pienamente ai principi dell'atelier: la struttura è infatti economica e mobile.

Allevamento. La carrozzeria della vecchia Alfa Romeo 146 di Joep Van Lieshout è stata riconvertita in stia per l'allevamento dei polli (*Alfa Alfa with Chicken Coop* [*Alfa Alfa con gabbia per polli*], 1999)[103].

Abitazioni. Sul territorio di *AVL-Ville* sorgono alcune strutture abitative realizzate in precedenza dall'Atelier. La *Modular Mobile Home* (*Casa modulare mobile*)[104] del 1996 esemplifica due parametri che governano la progettualità del gruppo: modularità e mobilità. Essa si compone di quattro parti: la carrozzeria, l'unità funzionale (in cui sono localizzati tutti gli equipaggiamenti, come la cucina e l'area per il riposo, dotata di riscaldamento e acqua corrente), lo spazio di carico e un'unità con bagno e doccia. La mobilità è caratteristica principale anche di *Autocrat* (*Autocrate*, 1997)[105], un veicolo di sopravvivenza progettato per la vita confortevole in luoghi remoti. *Autocrat* è dotato all'interno di una cucina e una zona notte, mentre un'altra cucina per i lavori più pesanti sorge all'esterno. Come denuncia il nome, l'autocrazia costituisce il principio cardinale della sua progettazione, eseguita con il ricorso a elementi artigianali. Diversamente, la *Fisherman's House* (*Casa del pescatore*) del 2000 è un'abitazione più tradizionale, ispirata ai cottage per i pescatori che sorgevano fino agli anni '50 a IJsselmeer, in Olanda. Un progetto del genere illustra chiaramente un altro dei caratteri essenziali della progettualità di AVL, quello di unire semplici soluzioni del passato con materiali e applicazioni moderne[106]. Infine *Favela House* (2001) [Fig. 3.8][107], come segnala il titolo, è nata dopo una visita alla favela di San Paolo del Brasile in occasione di una mostra. È stata eretta in un solo giorno con materiali di scarto dell'Atelier, ispirandosi al modo di costruire organico caratteristico delle baraccopoli brasiliane.

La casa è il primo tra i servizi offerti agli abitanti dal Libero Stato: al dipendente è consentito di edificare la propria abitazione all'interno di un'area denominata "la pianura

[102] Ibid., pp. 136-137.
[103] Ibid., p. 118.
[104] Ibid., pp. 54-55.
[105] Ibid., pp. 106-107.
[106] Charlotte Martens, op. cit., p. 55.
[107] Jennifer Allen, Aaron Betsky, Rudi Laermans, Wouter Vanstiphout, op. cit., pp. 144-145.

dell'indipendenza", secondo il proprio progetto e senza alcuna limitazione tecnica, estetica o residenziale. Ad AVL spetta il pagamento dei materiali, mentre al cittadino compete la costruzione; non sono previste spese d'affitto[108].

Fig. 3.8 Costruzione della *Favela House*, foto e copyright: Atelier Van Lieshout

Istruzione. Nel progetto del Libero Stato ottiene attenzione anche il tema dell'istruzione. In questo ambito si prevede l'istituzione della *AVL Academy* (*Accademia AVL*), aperta sia a membri dello studio che a persone esterne. Il tipo d'insegnamento impartito è definito polemicamente come qualcosa che non s'impara mai nelle scuole d'arte: tecniche specifiche come la lavorazione della fibra di vetro (materiale basilare nella pratica di Atelier Van Lieshout) e del legno, e inoltre materie come il *managment* e il *marketing*. La scuola dovrebbe fondarsi sull'incontro di arte e impresa: è infatti concepita per essere aperta sia ad artisti e *designer* sia a persone provenienti dall'ambito economico che intendono apprendere un nuovo modo di pensare creativo[109].

Sessualità. Alla massima libertà è improntata anche la morale sessuale. A questo scopo è stato progettato *Robotec*, un conteiner equipaggiato per una varietà di pratiche sessuali, dal sado-maso all'utilizzo di animali. Joep Van Lieshout afferma di aver costruito dei robot per scopi sessuali, che garantiscono l'indipendenza da un partner. Per questi automi viene ipotizzato un

[108] Jennifer Allen, *Up the Organization*, op. cit., p. 106.
[109] Ibid.

impiego non solo nel mondo dell'arte e nell'industria del sesso, ma anche in ambito ospedaliero[110].

Energia e rifiuti. La produzione di energia in proprio è considerata da Joep Van Lieshout come il primo passo per l'indipendenza. Il problema dell'approvvigionamento energetico è stato quindi oggetto di un lungo studio da parte dell'artista[111]. *AVL-Ville* è indipendente dal punto di vista sia delle risorse idriche sia di quelle energetiche: la purificazione dell'acqua è ottenuta infatti tramite una fossa biologica, mentre l'energia è fornita da una centrale (*AVL-Ville Energy Plant* [*Centrale energetica AVL-Ville*], 2001)[112] che utilizza fonti rinnovabili come vento e sole (in caso della loro assenza è presente un generatore). La centrale comprende anche un inceneritore dei rifiuti (da cui si ottiene l'energia necessaria per il riscaldamento dell'acqua) e le infrastrutture che garantiscono la fornitura di elettricità, riscaldamento e acqua calda.

Il trattamento degli escrementi viene effettuato per mezzo di una fossa biologica (*Septic Tanks* [*Vasche settiche*], 2001)[113]. L'impianto si compone di tre parti, ciscuna delle quali è dedicata a una operazione: la prima è una pompa fecale, che frammenta gli escrementi prima di inviarli alla fossa settica; qui avviene la separazione tra le parti più pesanti (che si depositano sul fondo) e quelle più leggere (che si distribuiscono in superficie); lo strato mediano di acque più pulite si riversa nel serbatoio successivo, in cui ha luogo lo stesso processo di separazione del precedente. Il risultato è la distinzione tra le acque luride, che rimangono nella cisterna, e quelle che vengono purificate per mezzo di fermentazione e colture batteriche. Un analogo trattamento è riservato alle acque grigie, quelle meno contaminate provenienti dagli scarichi delle cucine e dei bagni: esse sono convogliate nel separatore di grasso, da cui viene ricavato il grasso che può essere filtrato e aggiunto al diesel per il trattore oppure bruciato nella caldaia. L'acqua è infine pompata a un sistema di filtraggio che la purifica consentendone la reimmisione in superficie.

Per i suoi fabbisogni energetici il Libero Stato può fare affidamento anche su un generatore elettrico ricavato dal motore turbo diesel da 150 cavalli della vecchia Alfa 146 di Joep Van Lieshout (*Generator 80 KW 1999 Diesel Engine of Alfa Romeo*, 1999)[114].

---

[110] Ibid., p. 108.
[111] Cloe Piccoli, *Crazy for Systems?*, in *Atelier Van Lieshout*, catalogo della mostra a cura di Danilo Eccher, Roma, MACRO, 2007, Mondadori Electa, Verona, 2007, p. 36.
[112] Jennifer Allen, Aaron Betsky, Rudi Laermans, Wouter Vanstiphout, op. cit., p. 148.
[113] Ibid., p. 150.
[114] Ibid., p. 119.

Attività produttive. L'attività economica principale di *AVL-Ville* è costituita dallo studio in cui vengono realizzate le opere d'arte, nucleo originario dello Stato. Oltre a questo sono presenti altri laboratori. *Workshop for Alcohol and Medicines* (*Laboratorio per alcool e medicine*, 1998) è una distilleria che produce alcool a partire da zucchero, frutta, cereali o succhi. Nell'ambivalenza morale tipica di Atelier Van Lieshout, l'alcool può essere utilizzato sia per distillazioni illegali sia per produrre medicine. *Workshop for Weapons and Bombs* (*Laboratorio per armi e bombe*, 1998)[115] è una fabbrica di armi alloggiata in un container. È dotata di un'officina di lavorazione dei metalli e un laboratorio chimico, un ufficio ed un'appendice abitativa. L'apparente incongruità di questa presenza nell'ambito di una società di stampo utopico viene spiegata da Joep Van Lieshout operando una distinzione tra armi propriamente dette e armi come opere d'arte: solo nel secondo caso queste sono ritenute interessanti, in quanto assunte come un simbolo potente. Esse sono presenti in funzione di deterrente, allo scopo di mostrare agli altri che gli abitanti di *AVL-Ville* possono combattere e morire per la loro causa[116].

La *Hall of Delight* (*Sala delle delizie*)[117] è stata costruita espressamente per *AVL-Ville* per svolgere le funzioni di mensa, ristorante e club: è costituita da sette container uniti fra loro. Allo stadio iniziale il progetto prevedeva l'utilizzo delle entrate del ristorante per il pagamento dei costi di gestione dello Stato. Le autorità olandesi tuttavia hanno chiuso il locale dopo l'avvio delle attività, in seguito alla scoperta che era privo di tutte le autorizzazioni (permesso di costruzione, licenza di ristorante, licenza per la vendita di alcolici). L'attività è stata poi riavviata cercando di aggirare la licenza di vendita di alcolici tramite l'apertura di un piccolo spaccio. Anche questa soluzione è stata ritenuta illegittima, e il ristorante è stato chiuso una seconda volta. Sono state quindi contemplate altre possibili soluzioni come l'apertura di un negozio di souvenir e il trasferimento del locale su una barca, ma la definitiva chiusura di *AVL-Ville* ne ha impedito la realizzazione.

[115] Ibid., pp. 108-109.
[116] Jennifer Allen, *Up the Organization*, op. cit., p. 110.
[117] Jennifer Allen, Aaron Betsky, Rudi Laermans, Wouter Vanstiphout, op. cit., p. 126.

Fig. 3.9 Veduta di AVL-Ville, 2001, foto e copyright: Atelier Van Lieshout

Trasporti. *AVL-Ville* è dotata di una compagnia di trasporti pubblici dedicata ai turisti (*AVL-Transport*, 2001)[118] che beneficia dei finanziamenti a Rotterdam in quanto capitale europea della cultura. La flotta comprende due mezzi utilizzati anche per il lavoro nel Libero Stato: un trattore con un carro per 60 persone e un cavallo con una carrozza. I mezzi girano per il centro cittadino raccogliendo i passeggeri e trasportandoli al Libero Stato pressoché gratuitamente. L'unico contributo da versare è per l'acquisto di una birra a un prezzo molto basso, che dev'essere bevuta nel corso del tragitto verso AVL, distante dieci minuti dal centro cittadino. Una volta arrivati, i turisti vengono guidati a una visita della città, in cui sono illustrate le varie attività.

Tra i mezzi di locomozione presenti sul territorio dello Stato vi è anche una macchina da corsa: si tratta di una Opel Ascona truccata con cui Joep Van Lieshout ha partecipato al campionato olandese sul circuito di Zandvoort dal 1991 al 1995 (ottenendo un secondo e terzo posto). In quelle occasioni l'artista si è avvalso della sponsorizzazione di istituzioni artistiche, gallerie e riviste[119].

[118] Ibid., p. 127; Jennifer Allen, *Up the Organization*, op. cit., p. 110.
[119] Charlotte Martens, op. cit., p. 55.

Futuro. Durante il periodo di esistenza di *AVL-Ville*, l'autore ne ipotizza una futura crescita delle dimensioni, ma non il raggiungimento di una dimensione di massa. Nelle sue intenzioni, il Libero Stato avrebbe dovuto espandersi su scala planetaria diventando un *franchising*. L'idea non è quella di estendere le dimensioni della micronazione, ma di realizzarne dei nuclei isolati (che denomina *AVL West Coast*, *AVL East Coast*, *AVL Asia*)[120].

Infrastrutture. Tra le infrastrutture presenti nel Libero Stato vi sono un piccolo ospedale, una scuola e alcuni container dedicati a diversi scopi. *Graz Container* è stato commissionato dal Grazer Kunstverein in occasione dell'*Expo 2000* ad Hannover[121]. Dotato di un palco e di un bar, ha ospitato le performance e gli happening degli artisti partecipanti alla mostra. Il clima di convivialità che si è creato in quella circostanza è stata una delle premesse da cui è nata l'idea di costituire uno Stato indipendente. *The Sex Container* è progettato per ospitare qualsiasi fantasia sessuale. La moralità infatti viene ritenuta una questione attinente all'individualità, nella quale lo Stato non deve intervenire[122].

Sanità. *AVL-Ville* è provvista di un ospedale da campo, costruito nel 1998 anch'esso all'interno di un container (*Avl-spitaal*). Esso è dotato di una sala d'attesa, un ambulatorio e una sala operatoria completamente attrezzata. Un ulteriore presidio sanitario è costituito da *A-portable* (*A-portatile*), una clinica per gli aborti commissionata dall'associazione olandese Women on Waves (WOW), che si batte per la legalizzazione dell'aborto nei paesi dove esso è proibito. Si tratta di una clinica mobile concepita per essere imbarcata sulle navi, allo scopo di consentire l'esecuzione di aborti in acque internazionali[123].

Arte. L'arredo urbano del Libero Stato è opera naturalmente di AVL, ed ha la sua opera più rappresentativa nella scultura *Big AVL Man* (*Grande uomo AVL*, 2000).

Come accennato, nel corso della sua esistenza il Libero Stato subisce una serie di ispezioni da parte delle autorità olandesi. Nel maggio 2002 vi si svolge un'operazione congiunta della polizia di Rotterdam e di ufficiali della dogana. La polizia sequestra un cannone, ritenuto un'arma illegale (nonostante in quel momento altri cannoni siano esposti come opere d'arte alla Biennale di Sidney e alla Kunsthalle di St. Gallen in Svizzera). Gli ufficiali della dogana sono invece alla ricerca di ricevute della vendita di alcool, su cui devono essere pagate le tasse[124]. I

[120] Jennifer Allen, *Up the Organization*, op. cit., p. 110.
[121] *The 2000 Hanover's World Exposition*, Hannover, 1 giugno-31 ottobre 2000.
[122] Charlotte Martens, op. cit., pp. 54-55.
[123] Ibid., p. 55.
[124] La notizia è riportata da "Artforum": http://www.artforum.com/news/week=200221#news2921 (ultimo accesso 8/10/2012).

numerosi profili d'illegalità riscontrati portano quindi alla chiusura dello Stato, la cui esistenza dura complessivamente un anno.

Esaminato nel suo complesso, il progetto *AVL-Ville* appare animato dal tentativo di condurre ancora una volta l'arte nella sfera della vita, che abbiamo visto essere uno dei paradigmi del discorso utopico all'interno delle arti visive. Lo sottolinea lo stesso autore in più circostanze:

> Questo libero stato è una gradevole unione di santuario e sito artistico, pieno di lavori di AVL nuovi e familiari, con la particolarità che tutto è pienamente operativo. L'arte qui prodotta non è da osservare, bensì arte in cui vivere, con cui vivere e da cui vivere. L'obiettivo del libero stato è quello di creare, in una terra che sta diventando ogni giorno più oppressivamente super-regolata, un luogo ove tutto è possibile[125].

In altre occasioni, il creatore pone l'accento su valori più specificamente artistici, definendo il progetto come «un museo vivente. […] tra museo all'aria aperta e un libero stato»[126]. Oppure ne parla in termini spiritosamente inquietanti come di «un incrocio tra un campo hippie edonistico e una milizia armata»[127]. Per descrivere il suo progetto Joep Van Lieshout rifiuta tuttavia il termine *utopia*: *AVL-Ville* viene al contrario descritto come il luogo più lontano dall'utopia, poiché quest'ultima è per antonomasia irrealizzabile e in quanto tale non è di suo interesse[128]. «Credo nelle cose realistiche – afferma l'artista – Se sei troppo utopico ti collochi all'esterno della società dove le cose non possono essere realizzate»[129]. Per definire il progetto egli dichiara piuttosto di preferire il termine foucaultiano *eterotopia*, oppure ne parla scherzosamente come di «un impasto di anarchia e comunismo servito in gustosa salsa capitalistica»[130]. Van Lieshout afferma di non aver mai creduto nell'Utopia, e in questo si ritiene un prodotto del suo tempo. L'interesse nei confronti dell'argomento l'ha condotto a studiare le comunità utopiche, e da questa disamina ha concluso che esse si sono sempre dissolte per ragioni economiche: a causarne la fine non era soltanto la scarsità di denaro, ma anche la sua distribuzione. I soldi sono riconosciuti come l'unica ideologia dei nostri tempi, e proprio in ragione della loro centralità *AVL-Ville* viene accuratamente organizzata. Tuttavia la chiusura del

---

[125] AVL, in *Il luogo [non] comune. Arte, spazio pubblico ed estetica urbana in Europa*, a cura di Bartolomeo Pietromarchi, Fondazione Olivetti e Actar, 2005, p. 101.
[126] Jennifer Allen, *Up the Organization*, op. cit., p. 110.
[127] Jennifer Allen, Aaron Betsky, Rudi Laermans, Wouter Vanstiphout, op. cit., p. 220.
[128] Jennifer Allen, *Up the Organization*, op. cit., p. 108.
[129] Lucy Bullivant, *Free Association. Atelier Van Lieshout*, in "Blueprint", maggio 2002, pp. 80-84. L'articolo è disponibile on-line all'indirizzo: http://www.lucybullivant.net/html/showcase/publications/lieshout.html#top (ultimo accesso 8/10/2012).
[130] Danilo Eccher, *Conversazione*, in *Atelier Van Lieshout*, catalogo della mostra a cura di Danilo Eccher, op. cit., p. 7.

Libero Stato da parte delle autorità dopo un anno di attività, fanno ammettere a Van Lieshout che in fondo si era trattato proprio di un'utopia. Così, a posteriori, definisce il suo stato «un villaggio utopico, in cui le persone potevano vivere e lavorare in modo ecologico e autarchico»[131], dichiarandosi altresì convinto che ai nostri giorni ci sia una grande necessità dell'utopia[132]. Dalle vicende della sua micronazione l'artista dichiara di aver sviluppato «un grande interesse per la perversione dell'utopia e per le miscele di utopia e ideologia, le distopie e i comportamenti razionali e irrazionali»[133].

Com'è stato sottolineato, nel progetto di *AVL-Ville* coesistono essenzialmente due componenti: da un lato quella più propriamente artistica – di studio e laboratorio; dall'altro quella pertinente allo status di micronazione. Per quanto riguarda il primo aspetto, l'architetto, critico e curatore Aaron Betsky ha sottolineato come *AVL-Ville* costituisca un tentativo di rappresentare in uno spazio pubblico quello che definisce un «comunismo creativo», sancendo un passaggio dall'impresa al collettivo, una «comune senza la dottrina comunista»[134].

La seconda identità di micronazione ha rappresentato quella maggiormente indagata dalla critica, che in più occasioni l'ha ricondotta alla categoria di *Gesamkunstwerk*. Questo carattere è in particolare sottolineato da Jennifer Allen, che la definisce «un'opera d'arte geopolitica totale, che prende di mira tutti i servizi governativi e pubblici»[135]. La sua è una delle voci della critica contemporanea che ha seguito con maggiore assiduità le vicende di *AVL-Ville*, e ne ha ricondotto le fondamenta al concetto di "nuda vita"[136]. Teorizzata per la prima volta da Walter Benjamin e successivamente ripresa da Giorgio Agamben, questa nozione si riferisce al corpo umano privato di qualsiasi diritto legale, siano quelli basilari stabiliti dalla Convenzione di Ginevra, oppure quelli garantiti dagli stati-nazione democratici. Agamben riconosce in particolare la condizione della nuda vita nello stato di eccezione, situazione che Allen riferisce anche ad *AVL-Ville*. Qui, a suo parere, «non esistevano ulteriori mediazioni allo scopo di proteggere, controllare o rappresentare gli abitanti. Le funzioni fisiologiche umane si avvicinavano alla pura politica, guidata essenzialmente dalle necessità corporali e dai desideri insieme all'ecologia»[137]. Egli individua la strategia dell'artista nello sfruttamento dell'autonomia

[131] Atelier Van Lieshout, *AVL-Ville (Atelier Van Lieshout)*, in *Utopics*, op. cit., p. 22.
[132] *Joep Van Lieshout: Talking Art*, op. cit.
[133] Danilo Eccher, op. cit., p. 7.
[134] Aaron Betsky, *The Deformation of Everyday Life: A Short History of Joep Van Lieshout*, in Jennifer Allen, Aaron Betsky, Rudi Laermans, Wouter Vanstiphout, op. cit., p. 32.
[135] Jennifer Allen, *Up the Organization*, op. cit., p. 105.
[136] Jennifer Allen, *AVL for Dummies*, op. cit., p. 20.
[137] Ibid.

di cui gode solitamente la sfera estetica da parte dello stato. Il sociologo Rudi Laermans legge invece *AVL-Ville* alla luce delle categorie biopolitiche, individuandovi il progetto di una comunità liberata dallo stato e dalla legge. A suo parere i progetti di AVL «mostrano lo stato moderno in un negativo fotografico: sono sempre progetti per un Libero Stato»[138], che definisce letteralmente come stato cancellato: ~~stato~~. In quest'ultimo sono assenti tutte le caratteristiche dello stato in quanto entità politica e legale: l'identità culturale, il monopolio sul diritto alla vita e alla morte. Lo studioso tuttavia colloca i progetti di AVL sotto il segno dell'ambiguità: da un lato infatti essi si riferiscono allo ~~stato~~ come entità originaria, preesistente a qualsiasi altra; dall'altro alludono ad esso «come obiettivo desiderato – come la società futura, postulata nel comunismo della produzione di oggi, di persone che non hanno bisogno né della legge né dello stato per governarsi»[139]. Nel Libero Stato viene riconosciuta una paradossale fusione tra legge e assenza di legge, che la rendono «lo stato come ~~stato~~ all'interno dello stato»[140].

Dopo AVL-Ville: il Franchising

In seguito alla chiusura di *AVL-Ville*, gli animali allevati nella fattoria *Pioneer Set* (maiali, conigli, galline, oche) vengono imbalsamati così da poter vivere per sempre come opere d'arte (*Animal Farm* [*Fattoria degli animali*], 2001)[141]. La loro carne è stata mangiata dagli impiegati di AVL.

Atelier Van Lieshout sceglie di continuare la ricerca negli stili di vita alternativi e nelle comunità modello attraverso la formula del *franchising*. *AVL-Ville* viene trasformata quindi in un marchio che produce servizi e strutture per la fondazione di un Libero Stato. Le sue diverse componenti sono esposte separatamente e in differenti combinazioni in occasione di varie mostre[142]. Il *franchising* viene allestito per la prima volta al Middelheim Museum di Antwerp, e consiste in una unità (*AVL Franchise Unit*, 2002)[143] composta da due *container* in cui è concentrata l'attrezzatura fondamentale presente nello Stato: cucina, bagni, pannelli ad energia solare, riscaldamento, elettricità e infrastrutture per il trattamento delle acque reflue. Il

[138] Rudi Laermans, op. cit., p. 33.
[139] Ibid.
[140] Ibid.
[141] Jennifer Allen, Aaron Betsky, Rudi Laermans, Wouter Vanstiphout, op. cit., p. 140.
[142] Ad esempio: *Utopian Village*, installazione, 2003, in occasione della mostra *No Art=No City! Stadtutopien in der zeitgenössischen Kunst*, Bremen, Städtische Galerie, 2003; *Franchise. Atelier Van Lieshout*, Antwerp, Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim, 2002; *Motel Bochum*, in occasione del progetto *B1|A40 - Die Schönheit der großen Straße - The beauty of the big road*, A40, Dückerweg 21, A40 Essen-Bochum AS31, 2010.
[143] Jennifer Allen, Aaron Betsky, Rudi Laermans, Wouter Vanstiphout, op. cit., pp. 156-159.

principio di modularità caratteristico della progettazione di AVL è adottato anche in questo caso.

Un anno dopo, l'esposizione svizzera *Expo 02* a Bienne[144] fornisce l'occasione per presentare una versione ridotta di *AVL-Ville*. Il progetto vuole rispondere polemicamente all'utilizzo dell'arte da parte delle compagnie svizzere partecipanti e agli architetti autori dei padiglioni della fiera. Atelier Van Lieshout stabilisce quindi un Libero Stato su una zattera ancorata nel lago, nella quale «niente è progettato a meno che non sia progettato con cattivo gusto»[145]. *AVL-Suisse* (2002)[146] nasce anche con il contributo degli studenti di architettura di Berlino, chiamati ad aggiungere le loro strutture sulla piattaforma.

Altre –topie: le derivazioni di AVL-Ville e altri sistemi

Con la fine di *AVL-Ville*, l'attività di Atelier Van Lieshout si orienta verso la progettazione e la realizzazione di sistemi più ridotti, nella scala dell'installazione museale. Uno dei principali è *Sportopia*, presentato alla Biennale di San Paolo nel 2002[147] [Fig. 3.10].

Fig. 3.10 Atelier Van Lieshout, *Sportopia*, 2002, foto e copyright: Atelier Van Lieshout

Il fondamento dell'opera risiede nel culto del corpo, di cui vengono prese in considerazione soprattutto le due dimensioni dell'attività sportiva e quella sessuale. L'installazione – realizzata attraverso un semplice disegno di tubi innocenti, caratterizzato dall'assenza di *design* – è divisa in due piani: quello inferiore è dedicato alle attività summenzionate, ed è pertanto dotato di attrezzi ginnici e un letto; quello superiore è invece riservato al riposo, e ospita un letto per 36 persone, una doccia e un bagno (*Compostoilet*). Come tutte le opere di AVL, questo sistema sottolinea l'ambiguità caratteristica della condizione umana, nella quale la libertà di attività come quelle sportiva e sessuale può

[144] *Expo. 02*, Neuchâtel, Yverdon-les-Bains, Murten/Morat, Biel/Bienne, 2002.
[145] *Utopics*, op. cit., p. 23.
[146] Jennifer Allen, Aaron Betsky, Rudi Laermans, Wouter Vanstiphout, op. cit., pp. 160-161.
[147] *Iconografias Metropolitanas. 25th Bienal de São Paulo*, São Paulo, Brasile, Pavilhão da Bienal (Ciccillo Matarazzo) 2002. Vedi Jennifer Allen, Aaron Betsky, Rudi Laermans, Wouter Vanstiphout, op. cit., pp. 166-173.

sconfinare nell'eccesso. A dire dell'autore, *Sportopia* «manifesta le contraddizioni che sorgono quando il corpo umano serve le ideologie politiche. Visioni di utopia, riposo, sport o sessualità, possono condurre l'ideale di perfezione nell'eccesso; l'utopia di un uomo può essere l'inferno di un altro»[148]. Quest'ambivalenza è dimostrata dallo sport, che con la sua disciplina forma il buon cittadino, e allo stesso tempo ha giocato un ruolo fondamentale all'interno dei regimi totalitari. Secondo l'artista «ogni volta che il corpo umano diventa parte di una macchina, per il piacere o per il dolore, nessun corpo può battere la macchina»[149].

Da quest'opera deriva *Bonnefantopia*[150], un'altra installazione realizzata l'anno successivo per il Museo Bonnefanten a Maastricht (da cui deriva appunto il nome). In questo caso viene aggiunto un carattere più domestico, dato dall'inclusione di elementi come un lavandino e un letto più intimo. L'installazione è abitata da tre figure scultoree denominate *Michelangelo*: una sta vomitando nel lavello, un'altra è appesa all'impalcatura, l'ultima è stesa sul letto. Queste figure mostrano, nelle parole di AVL, cosa accade all'uomo quando diventa schiavo delle macchine o dei sistemi.

Negli anni immediatamente successivi alla chiusura di *AVL-Ville* (dal 2001 al 2004) si registra nell'arte di Atelier Van Lieshout una svolta. Essa può essere sintetizzata affermando che da una dimensione utopica si passa a una distopica. In questo momento infatti diventano progressivamente prevalenti gli aspetti di segno negativo, legati ad esempio a fenomeni come la coercizione e la violenza. Dal punto di vista formale l'artista riconosce il cambiamento di direzione del suo lavoro, motivandolo con un nuovo interesse per cose irrealizzabili, architetture non edificabili, arte che non può esistere, che gli garantiscono maggiori possibilità e libertà[151]. Benché l'autore neghi un'influenza diretta, nello stesso periodo anche il clima sociale e politico in Olanda subisce un deterioramento. Avvenimenti come l'assassinio del leader politico Pim Fortuyn nel 2002 inducono lo stato ad adottare una politica maggiormente repressiva.

[148] Jennifer Allen, Aaron Betsky, Rudi Laermans, Wouter Vanstiphout, op. cit., p. 186.
[149] Ibid.
[150] *Bonnefantopia: Installation by Atelier van Lieshout*, Maastricht, Bonnefanten Museum, 2003-2004. Vedi Jennifer Allen, Aaron Betsky, Rudi Laermans, Wouter Vanstiphout, op. cit., pp. 184-187.
[151] *Joep Van Lieshout in conversation with Winy Maas*, in *Slave City. Atelier Van Lieshout*, catalogo della mostra, Londra, Albion, 2008, p. 157.

A testimoniare questa svolta vi sono una serie di opere concepite come sistemi a circuito chiuso, nei quali gli esseri umani sono impiegati come materia prima. Ne offre un esempio *The Disciplinator* (*Il Disciplinatore*, 2003)[152], un apparato organizzativo di lavoro forzato, basato su criteri di massima funzionalità e precisione matematica (la sua pianificazione è infatti fondata sui multipli del numero 4) [Fig. 3.11]. L'attività cui è finalizzato l'impianto è meramente

Fig. 3.11 (sopra) Atelier Van Lieshout, *The Disciplinator*, 2003, collezione MAK, Vienna, foto e copyright: Atelier Van Lieshout
Fig. 3.12 (a destra) Atelier Van Lieshout, *The Technocrat*, 2003, foto e copyright: Atelier Van Lieshout

pretestuosa, e consiste nella riduzione di tronchi d'albero in segatura. *The Disciplinator* è progettato per operare 24 ore su 24, con una forza lavoro costituita da 72 elementi che si alternano in tre turni giornalieri (per un totale di 36 postazioni). L'alimentazione dei partecipanti si svolge collettivamente su tavoli con 24 coperti; il riposo in altrettanti letti a castello. Le altre attrezzature comprendono: quattro bagni, altrettante docce e otto spazzolini da denti. A dire dell'autore, «camminando come un orologio, *The Disciplinator* produce poco altro oltre il passaggio del tempo e segatura. In questo incubo, la totale funzionalità incontra la totale futilità»[153].

[152] *Atelier Van Lieshout. Der Disziplinator*, catalogo della mostra, Vienna, Museum für Angewandte Kunst (MAK), 2005, Schlebrugge Editor, Wien, 2005. Vedi anche Jennifer Allen, Aaron Betsky, Rudi Laermans, Wouter Vanstiphout, op. cit., pp. 192-195.
[153] Jennifer Allen, Aaron Betsky, Rudi Laermans, Wouter Vanstiphout, op. cit., p. 194.

Allo stesso anno risale la concezione e realizzazione di un altro sistema denominato *The Technocrat* (*Il tecnocrate*, 2003)[154] [Fig. 3.12]. Gli elementi di questo circuito chiuso sono cibo, alcool, escrementi ed energia [Fig. 3.13]. A differenza del precedente, l'impianto ha una finalità precisa: la produzione di biogas e alcool tramite l'impiego di esseri umani. *The Technocrat* si compone di quattro parti: la materia prima, 1.000 cittadini; *Total Faecal Solution* (*Soluzione fecale totale*), un macchinario che ricicla gli escrementi umani, ricavandone prodotti utilizzabili come gas, acqua e compost; *The feeder* (*L'Alimentatore*), un secondo apparato dedicato al nutrimento degli esseri umani, che massimizza la produzione di feci; *The Alcoholator* (*L'Alcolizzatore*), infine destinato alla somministrazione di alcool ai cittadini per manterli soddisfatti.

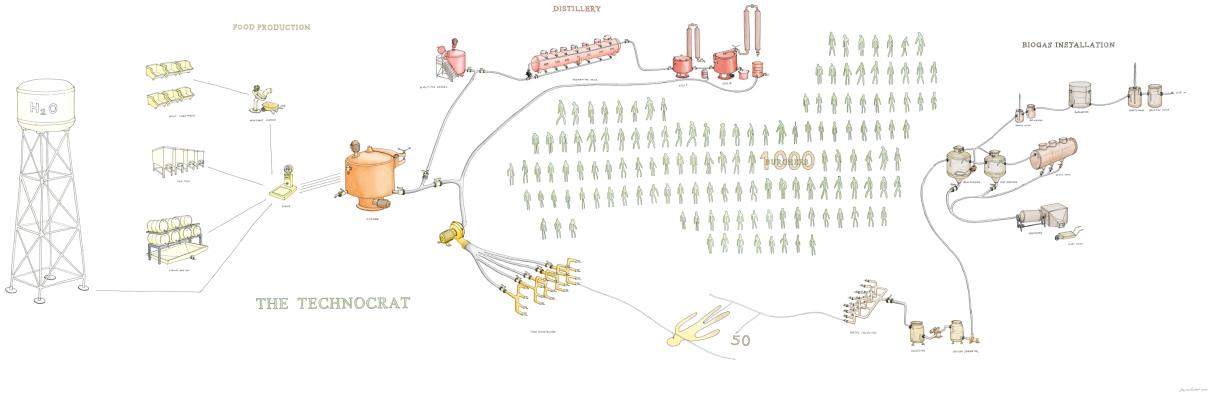


Fig. 3.13 Atelier Van Lieshout, *The Technocrat*, 2003, foto e copyright: Atelier Van Lieshout

La scala della progettazione di Atelier Van Lieshout, inizialmente limitata a un singolo sistema, si estende successivamente fino a quella di una intera città. Il culmine di questo processo viene raggiunto nel progetto di *Slave City* (*Città degli schiavi*).

Distopia: Slave city

Il nostro mondo è sull'orlo di grandi cambiamenti, più grandi che mai, e questi cambiamenti saranno molto più veloci di quanto gli esseri umani o la società possano fronteggiare. Ci sono due soluzioni: l'apocalisse o la rivoluzione. Quest'ultima è assolutamente più stimolante e intrigante. Ho già iniziato a progettare nuovi prodotti, equipaggiamento e confezioni per il nostro nuovo futuro![155]
Joep Van Lieshout

[154] L'opera è stata al centro delle mostre: *Der Technokrat. Atelier Van Lieshout*, Hannover, Sprengel Museum, 2004-2005; *Atelier Van Lieshout*, MACRO, Roma, 2007. Su *The Technocrat* vedi anche: Jennifer Allen, Aaron Betsky, Rudi Laermans, Wouter Vanstiphout, op. cit., pp. 206-217.
[155] *Joep Van Lieshout in conversation with Winy Maas*, op. cit., p. 162.

Slave city è un progetto di città fondata sulla schiavitù, i cui criteri sono improntati alla razionalità, all'efficienza e al profitto. Iniziato nel 2005, è ancora in corso e ha preso finora diverse forme: da una serie di disegni e quadri (iniziata nel 2005), si passa dall'anno dopo alla costruzione di modelli, e, in alcuni casi, alla loro effettiva realizzazione[156]. Il progetto si propone di riformulare i valori etici ed estetici, l'economia e l'organizzazione sociale. *Slave City* rappresenta l'ultimo esito della riflessione su uno dei temi portanti della ricerca di AVL, quello della libertà individuale, nella sua oscillazione tra disciplina e coercizione.

Slave city è concepita per un'estensione di 49,37 kilometri quadrati e un numero di 248.832 abitanti (denominati partecipanti). Nei piani di sviluppo essa è intesa come un'unità che può essere riprodotta, riproponendo la formula del *franchising* già applicata nel caso di *AVL-Ville*. Il profitto rappresenta il criterio che guida la progettazione della città, basata su un piano finanziario estremamente dettagliato[157]: a fronte di un investimento totale di 769.787.723 €, il profitto medio annuale è calcolato in 7.502.533.259 €.

Organigramma. La città[158] è guidata con criteri aziendalistici da un consiglio d'amministrazione che comprende venti direttori, ciascuno a capo di un dipartimento: salute, biogas e purificazione dell'acqua, bar e intrattenimento, lavoro manuale, ICT, produzione di energia, trapianto degli organi, risorse umane, arte contemporanea, educazione, macelleria, biblioteca, riciclo, trasporto, sicurezza, ispirazione e motivazione (uno maschile e uno femminile), benessere familiare. L'esecutivo si riunisce nell'edificio del *Quartier generale*[159], all'interno della *Board Room* (la Sala Riunioni), esemplata su quella di un'azienda. Sul tavolo campeggia un servizio di ceramica che illustra le attività e gli intrattenimenti della città (*Board*

[156] Il progetto di *Slave City* è stato presentato in maniera estensiva nel corso delle mostre: *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, Essen, Museum Folkwang, 2008 (in questa occasione viene organizzato il 19 e il 20 giugno 2008 presso lo stesso museo il simposio *Future Bondage*, dedicato alla discussione dei temi sollevati dalla mostra); *ГОРОД РАБОВ / Slave City. МАСТЕРСКАЯ ВАН ЛИСХАУТ / Cradle to Cradle. Atelier Van Lieshout*, Mosca, Winzavod Center for Contemporary Art, 2009.

[157] *Slave City - Business Plan*, 2005, inchiostro d'archivio su carta Hahnemüle montata su tela, 180x540 cm (cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., pp. 248-249).

[158] Per la descrizione della città ho fatto principalmente riferimento a: Jennifer Allen, Aaron Betsky, Rudi Laermans, Wouter Vanstiphout, op. cit, pp. 298-331; *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit.; *ГОРОД РАБОВ / Slave City. МАСТЕРСКАЯ ВАН ЛИСХАУТ / Cradle to Cradle. Atelier Van Lieshout*, catalogo della mostra, Mosca, Winzavod Center for Contemporary Art, 2009.

[159] *Headquarters*, 2008, inchiostro su tela, 133x196 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 258); *Headquarters, schematic*, 2008, inchiostro e acrilico su tela, 166x231 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 263); *Headquarters*, 2008, schiuma, fibra di vetro, 750x46x160 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 267); *Headquarters Coffee Table*, 2007, acciaio, schiuma, poliestere, 200x98x70 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 258).

Room [Sala riunioni], 2007)[160]. Per la sala è stato progettato anche un altro tavolo, che sulla superficie riporta il piano urbano di *Slave City*, e sul quale possono essere discusse le nuove iniziative (*Urban Plan Table* [Tavolo per il piano urbano], 2007)[161].

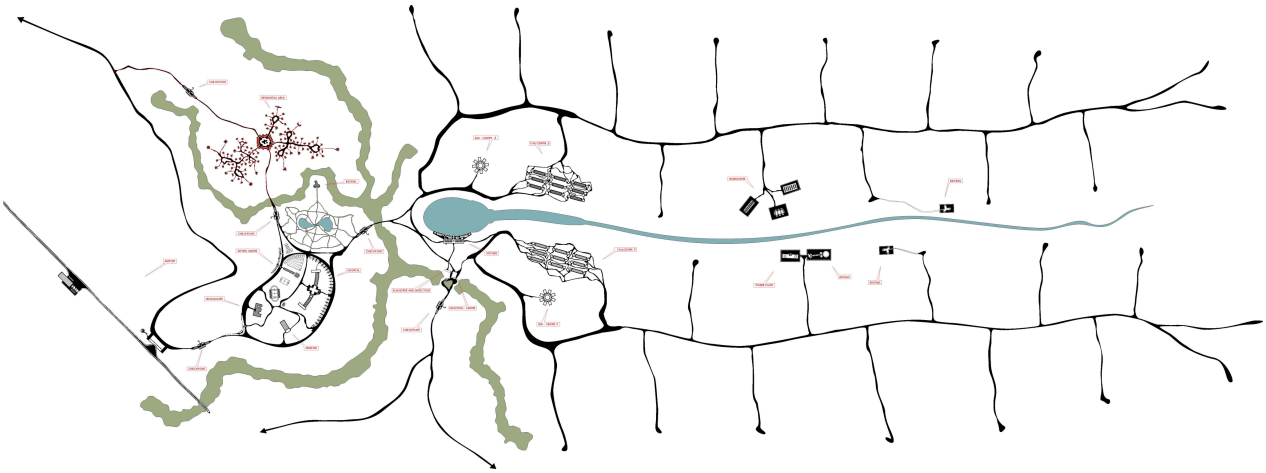


Fig. 3.14 Atelier Van Lieshout, *Slave City - Urban Plan*, 2005, inchiostro d'archivio su carta Hahnemüle montata su tela, 232x560 cm, foto e copyright: Atelier Van Lieshout

Urbanistica. Il piano urbano della città[162] è costituito da tre zone [Fig. 3.14]. La prima, che si allinea sulle due rive di uno specchio d'acqua a forma di spermatozoo, è dedicata agli schiavi. Vi si trovano un centro di selezione, una cucina, un mattatoio, i cosidetti *CallCenter* (due divisi per sesso), la *Slave University* (*Università degli Schiavi* o *EduCenter*, anche in questo caso due edifici divisi per sesso), i laboratori, la centrale energetica ed i bordelli. La seconda area, situata a ovest del lago, è invece pubblica ed aperta a coloro che non abitano la città; è pertanto vietata agli schiavi. Vi si raggruppano una serie di strutture dedicate a vari scopi: il centro sportivo, il quartier generale, il museo e l'ospedale. A nord di questo comprensorio si trovano

[160] Del tavolo sono state realizzate due versioni che si distinguono per il numero di coperti: 8 nel primo caso, 14 nel secondo (*Table with Mexican Crockery + 8 chairs*, 2006, legno, ceramica, 120x271x75 cm; *Table with Mexican Crockery + 14 chairs*, 2006, legno, ceramica, 120x500x75 cm). Ciascuna è dotata di un servizio di ceramica, ognuno dei quali: set completo: 47x41,5x2,5 cm; piatto grande 45x31,5x2,5 cm; piatto piccolo 1: 14,5x11,5x2,5 cm; piatto piccolo 2: 13,5x11x2,5 cm; piatto piccolo lungo: 27x12x2,5 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., pp. 246-247). *Board Room* è stata oggetto delle mostre: *Atelier Van Lieshout. Boardroom*, Londra, Hayward Gallery, 2007; *Boardroom. Atelier Van Lieshout*, Torino, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, 2008.

[161] http://www.ateliervanlieshout.com/ (ultimo accesso 8/10/2012).

[162] Esistono due versioni del piano urbano di *Slave City*. La prima, cui ho fatto riferimento per la descrizione è: *Slave City - Urban Plan*, 2005, inchiostro d'archivio su carta Hahnemüle montata su tela, 232x560 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout*, op. cit., pp. 298-299; *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., pp. 248-249); *Slave City - Urban Plan*, 2005, inchiostro e acrilico su tela, 232x560x7 cm (Cfr. *Galleria Nazionale d'Arte Moderna & MAXXI. Le collezioni 1958-2008*, 1° vol., a cura di Stefania Frezzotti, Carolina Italiano, Angelandreina Rorro, Electa, Verona, 2009, p. 85). La seconda, più recente è: *Urban Plan of Slave City*, 2008, inchiostro e acrilico su tela, 3 pannelli, ciascuno 200x210 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., pp. 256-257). Si differenzia dalla prima per la riconfigurazione di alcune parti, la soppressione di alcune infrastrutture (*Sports center*) e l'aggiunta di altre (*Cine-Center*, *Arena*, *Teatron*, *Horn of Penty*, *Data Center*, *Security Center*).

un parco con uno specchio d'acqua e un bordello. L'ultima zona è infine l'area residenziale dedicata ai dipendenti[163]. Tutta la città è collegata da assi viari ai cui nodi principali sono presenti dei *checkpoint*; a sud-ovest si trova poi l'aeroporto.

La cellula aggregativa base di *Slave City* è l'unità *CallCenter*[164], dove gli schiavi vivono e lavorano. Si tratta di un edificio di nove piani contenenti ciascuno 32 unità, che a loro volta ospitano 72 persone ognuna. Ciascuna unità è dotata di piccoli giacigli, bagni, tavoli per computer [Fig. 3.15]. L'esistenza degli abitanti è rigidamente pianificata: sette ore di lavoro d'ufficio, altrettante di lavoro manuale nei campi o nelle officine, tre ore di riposo e sette di sonno[165]. La più o meno minuziosa regolazione della vita dei cittadini costituisce – da Thomas More in poi – uno dei *topoi* della narrativa utopica, cui è legato solitamente anche il tema della riduzione dell'orario di lavoro. Nell'archetipo di More, ad esempio, al lavoro sono destinate non più di sei ore: tre prima di pranzo e tre dopo il riposo pomeridiano di due ore. Segue quindi la cena, dopo la quale si va a dormine (verso le ore otto) per otto ore. Nella *Città del Sole* di Campanella, un altro dei classici della letteratura utopica moderna, la giornata lavorativa è invece ridotta a sole quattro ore.

Fig. 3.15 Atelier Van Lieshout, *Sanitary Unit/Shower Unit/Work Sleep Unit*, 2005, foto e copyright: Atelier Van Lieshout

Lavoro. La principale fonte d'introiti economici di *Slave City* è rappresentata dal lavoro ad alta tecnologia: i tele-servizi come l'assistenza ai consumatori, la programmazione al computer, e il tele-marketing. Il mercato lavorativo è basato su criteri di

[163] Le abitazioni concepite per questa zona sono: *Dwellings for Single Persons*, 2007, inchiostro su tela, 79x146 cm; *Dwelling for Young Couples*, 2007, inchiostro su tela, 72x127 cm; *Extended House for Large Smelly Family*, 2007, inchiostro su tela, 111x157 cm; *Extended House for Large Smelly Family, cut-away view*, 2007, inchiostro su tela, 111x157 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 255); *Housing, schematic*, 2008, inchiostro e acrilico su tela, 140x178 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 264). Altre tipologie abitative sono: *Minimal Steel with Red Lights*, 2006, acciaio, luci, 107x107x205 cm; *Minimal Steel with Red Lights*, 2008, acciaio, luci, 107x107x290 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 274).

[164] *Atelier Van Lieshout*, op. cit., pp. 304-307.

[165] *Division of the day*, 2008, inchiostro e acrilico su tela, 137x91 cm, Museo Folkwang, Essen (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., pp. 263).

rotazione: se gli schiavi non sono più produttivi, vengono riciclati. La selezione del personale è effettuata all'interno del *Welcoming Center* (*Centro di accoglienza*)[166]: qui i partecipanti sono esaminati e processati per il loro impiego come schiavi, in un'operazione che parodizza l'organizzazione aziendale e le strategie di *management*. Da questa selezione vengono individuate due tipologie di persone: quelle adatte al lavoro e quelle che non lo sono. Secondo i calcoli, la prima rappresenta soltanto il 6% della popolazione. All'interno della seconda sono a sua volta distinte tre sottocategorie, che subiscono trattamenti differenziati: quella degli individui sani ma stupidi (16%), è destinata al programma di trapianto degli organi; le persone non così in salute e stupide (29%) sono riciclate nello stabilimento di trasformazione della carne; infine coloro che rientrano nella categoria più numerosa (49%) – quella dei malati, stupidi e senza gusto – vengono riciclati nel digestore di biogas[167]. Il periodo di produttività di ciascun lavoratore è calcolato in tre anni, al termine dei quali si è sottoposti allo stesso processo di riciclaggio. Dal corpo umano si ricavano 35 chili di carne (utilizzata per nutrire gli altri abitanti), 26 organi (per i trapianti) e circa sei litri di sangue.

Il lavoro si svolge all'interno di unità denominate *CallCenter*[168], in un ambiente improntato ai criteri di efficienza e di piacevolezza. La progettazione dell'edificio è fondata sui criteri di modularità, flessibilità e semplicità, che hanno fatto optare per una struttura interamente composta di impalcature. Al centro dell'edificio sono ubicati i bagni e le docce, collegati al cosiddetto digestore di biogas[169].

---

[166] *Welcoming Center*, 2007, acciaio, legno, pittura, 200x68x185 cm; *Welcoming Center, schematic*, 2008, inchiostro e acrilico su tela, 141x200 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 261); *Welcoming Center*, 2007, legno, poliestere, vernice, 115x37x49 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 267); *Welcoming Center*, 2007, acciaio, legno, vernice, 200x68x185 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 275).

[167] Il processo di selezione è esplicato in una serie di diagrammi: *Zero Footprint diagram*, 2008, inchiostro e acrilico su tela, 173x346 cm, Museo Folkwang, Essen (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 262); *Suitability*, 2008, inchiostro e acrilico su tela, 92x142 cm, Museo Folkwang, Essen; *Un- and Suitable*, 2008, inchiostro e acrilico su tela, 87x138 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 263); *Biogas Fodder*, 2008, inchiostro e acrilico su tela, 92x140 cm, Museo Folkwang, Essen.

[168] *CallCenter, cut-away view*, 2006, inchiostro su tela, 116x258 cm; *Entrance of the CallCenter,* 2006, inchiostro su tela, 120x107 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 251); *CallCenter, schematic,* 2008, inchiostro e acrilico su tela, 128x198 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 261); *Linked CallCenter Units,* 2008, acciaio, plastica, poliestere, 595x85x130 cm; *CallCenter Unit stand alone,* 2008, acciaio, legno, fibra di vetro, gesso, 210x90x125 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 266); *CallCenter 6 Units,* 2007, legno, acciaio, 71x53x170 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 275).

[169] *Sleepwork Unit*, 2006, inchiostro su tela, 100x155 cm; *Sleepwork Unit with Slaves*, 2006, inchiostro su tela, 100x155 cm; *Shower Unit*, 2006, inchiostro su tela, 125x95 cm; *Toilet Unit*, 2007, inchiostro su tela, 115x95 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 252); *CallCenter Units, Worksleep Unit,* 2006, installazione totale, 1400x1200x480 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 272); *Linked SleepSanitary,* 2007, acciaio, legno, 153x71x37 cm; *Model Work Sleep with Puppets,* 2006, acciaio, argilla, legno, 70x17x25 cm; *Model Shower Unit with Puppets,* 2006, acciaio, legno, 70x25x25 cm; *CallCenter 6 Units (3x2),*

Gli schiavi non sono retribuiti per il loro lavoro: la loro forma di ricompensa è costituita da privilegi, come una visita al bordello. La città è infatti dotata di un vero e proprio sistema di bordelli di classi differenti, dedicati sia agli uomini che alle donne. Agli schiavi meno produttivi sono assegnati bordelli più semplici (*Mini Modular Brothels* [*Mini bordelli modulari*], 2005-2006)[170], che nell'architettura mescolano suggestioni tratte dallo stile del Bauhaus, dalle baracche in legno e dall'edilizia sociale. Il modello dichiarato è quello dei *Plattenbau*: appartamenti prefabbricati in cemento, spesso costruiti nei paesi comunisti negli anni Sessanta e Settanta. Passando per gradi intermedi – con bordelli a una e due stelle[171] – si arriva alla gamma di lusso, destinata agli schiavi di livello superiore. Al suo interno esistono a sua volta due tipologie differenziate a seconda del sesso: quella dedicata agli uomini è a forma di utero e offre una scelta di diverse donne e piaceri (*5 Star Brothels for Males*, [*Bordello a 5 stelle per uomini*] 2006 [Fig. 3.16])[172]. Parallelamente, per le schiave di sesso femminile è previsto un bordello a forma di spermatozoo. Questa struttura assolve a una funzione simbolica: gli uomini entrano dalla coda e devono farsi strada fino alla testa dove si trovano le donne. Solo i più astuti, forti o cattivi arrivano (*5 Star Brothel for Females*, [*Bordello a 5 stelle per donne*] 2006 [Fig. 3.17])[173].

Organizzazione, sorveglianza, esecuzione. Le funzioni organizzative, di sorveglianza ed esecuzione dei partecipanti sono svolte da una squadra di 5437 persone. I membri sono

---

2007, legno, acciaio, 87x73x56 cm; *CallCenter Unit worksleep,* 2006, legno, acciaio, 70x17x25 cm; *Sleep Sanitary Unit,* 2006, legno, stoffa, 67x47x34 cm; *Model Sanitary Unit with Puppets,* 2006, acciaio, argilla, legno, 70x17x25 cm; *CallCenter Shower Unit,* 2006, acciaio, 71x23x31 cm; *Workliving Unit,* 2006, legno, acciaio, 212x850x300 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 273).

[170] Jennifer Allen, Aaron Betsky, Rudi Laermans, Wouter Vanstiphout, op. cit., pp. 326-329. Ne sono stati realizzati i modelli di diversi esemplari: *Mini modular Brothels (variations)*, 2005-2008, legno, metallo, argilla, tessuto, diverse misure; *Mini modular Brothel 20 Units*, 2006, legno, acciaio, tessuto, 80x67x189 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 270). È stato costruito anche un esemplare: *Mini Brothel Life Size*, 2006, legno, ceramica, 328x280x300 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 271).

[171] *Lone-Star Brothel*, 2005, inchiostro su tela, 65x90 cm; *2-Star Brothel unisex*, 2005, inchiostro su tela, 105x140 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 250).

[172] *Atelier Van Lieshout*, op. cit., pp. 324-325. *5-Star Brothel for Males*, 2005, inchiostro su tela, 210x166 cm; *5-Star Brothel for Males, cut-away view*, 2005, inchiostro su tela, 210 x 166 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 250); *Male Brothel, schematic*, 2008, inchiostro e acrilico su tela, 118x164 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 265); *Model Male Brothel*, 2006, poliestere, vernice, 92x64x91 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 268).

[173] Jennifer Allen, Aaron Betsky, Rudi Laermans, Wouter Vanstiphout, op. cit., pp. 322-323. *5-Star Brothel for Women*, 2008, inchiostro e acrilico su tela, 96x196 cm; *5-Star Brothel for Women, cut-away views*, 2008, inchiostro su tela, 144x165 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 257); *Model Female Brothel on stand*, 2006, schiuma, poliestere, plastica, 107x84x100 cm; *Model Female Brothel on pedestal*, 2006, poliestere, plastica, 107x84x100 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 268); *Luxury Female Brothel cut-away*, 2007, fibra di vetro, gesso, acciaio, 213x34x6 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 269).

alloggiati, a seconda del rango, in abitazioni le cui dimensioni vanno dai 70 ai 350 metri quadrati.

Autarchia. *Slave City* (come già *AVL-Ville*) è progettata per essere completamente indipendente dal punto di vista energetico, alimentare e idrico. L'alimentazione è basata sull'agricoltura: ciascun edificio è circondato da terreno adibito alla produzione di cibo. L'approvvigionamento idrico è garantito dalle risorse naturali e la sua distribuzione avviene attraverso circuiti chiusi.

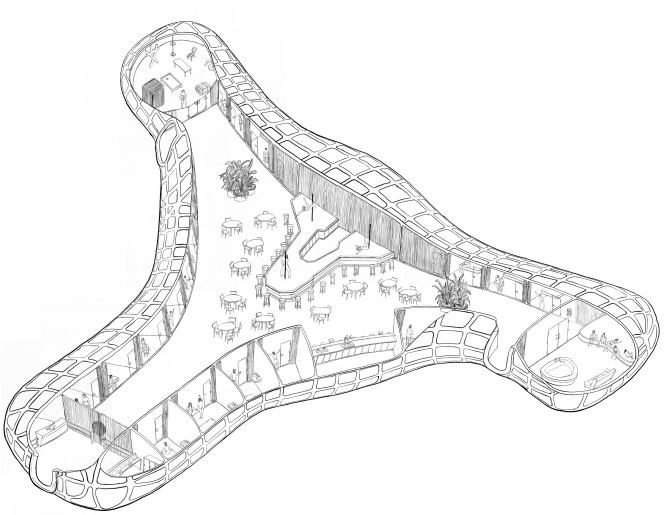


Fig. 3.16 (sopra) Atelier Van Lieshout, *5-Star Brothel for Males*, 2005, inchiostro su tela, 210x166 cm, foto e copyright: Atelier Van Lieshout.
Fig. 3.17 (a destra) Atelier van Lieshout, *Luxurious Female Brothel*, 2006, foto e copyright: Atelier Van Lieshout.

Ambiente. L'attenzione per le tematiche ecologiste costituisce uno dei caratteri essenziali della progettualità di Atelier Van Lieshout. Una delle qualità fondamentali di *Slave City* è di essere la prima città a zero energia, in cui ogni cosa viene riciclata. Dato il carattere repressivo su cui è fondata l'organizzazione sociale, questa caratteristica appare come una parodia dell'ambientalismo.

Energia. All'interno della città è presente una centrale energetica: le fonti utilizzate sono il biogas, l'energia solare, quella eolica e il bio-diesel[174]. Il biogas è la prima fonte energetica ed è

[174] *SlaveCity. Powerplant*, 2006, Collection Belgacom, Brussels; *Power Plant*, 2006, inchiostro su tela, 110x145 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 253); *Powerplant*, 2007, schiuma, plastica, acciaio, 590x190x237 cm; *Biogas Installation*, open view, 2007, plastica, metallo, 79x58x34 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 266); *Biogas Installation*, 2007, schiuma, plastica, 50x95x125 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 268); *Gascircuit on Pedestal*, 2007, schiuma, gesso, 212x93x198 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 269); *Biogas and Water Treatment Plant*, 2006, inchiostro su tela, 106x209 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 252); *Energy, Biogas and Water Treatment Plant Plan*, 2006, inchiostro su tela, 220x90 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 253); *Energy, Biogas and Water Treatment Plant, schematic*,

ricavata dagli escrementi e altri rifiuti dei partecipanti (il calcolo è di 0,4 kg di gas per abitante al giorno). Il riciclo è applicato a tutto: dalle feci agli esseri umani. Tutti gli scarti sono sottoposti a un processo di macinazione e quindi inviati al digestore di biogas, all'interno del quale il combustibile viene prodotto dai batteri, in condizioni di temperatura costante e a tenuta d'aria. Dalla sua combustione si ottiene il vapore con cui si muovono le turbine che generano l'elettricità. Questo processo non produce alcun tipo di scarto, e in tal modo *Slave City* non spreca le limitate risorse del pianeta. L'architettura della centrale energetica cita quella industriale dei primi anni Venti. A proposito della progettazione architettonica Joep Van Lieshout afferma: «Come un pittore sceglie un colore, io scelgo l'architettura di un certo periodo o prendo alcune idee. Uso il design non come un obiettivo, come qualcosa che io voglia fare specificamente, ma come un mezzo per arrivare a un fine»[175]. La scelta architettonica di un cliché della rivoluzione industriale o del modernismo è motivata dall'artista in primo luogo con ragioni di bellezza formale, derivanti dalla combinazione di ingegneria, design e costruzione. Tale modello architettonico riflette da un lato la speranza della modernità, ma dall'altro ha generato anche prodotti deteriori come l'edilizia popolare e quella corporativa. Il secondo ordine di motivazioni che spiega l'adozione di un design di tipo modernista è l'impiego che ne è stato fatto da parte dei regimi totalitari del XX secolo.

Infrastrutture[176]. Le infrastrutture cittadine comprendono: un ospedale, un museo, un grande centro commerciale, due università, un centro sportivo, un aeroporto.

Sanità. L'ospedale è concepito architettonicamente come un albero, ogni ramo del quale contiene diversi dipartimenti. Alla base vi sono da un lato la riabilitazione da traumi, il pronto soccorso, la banca del sangue, l'intrattenimento pazienti; dall'altro la radiodiagnostica, la farmacia, i fiori, la maternità e la camera mortuaria. Dopo la cucina, al livello superiore sono ubicati la terapia intensiva, le sale operatorie e l'anestesia. L'unità al di sopra è riservata alla cura spirituale, al comportamento, alla dermatologia, alla psicologia. Ogni unità nell'albero delle malattie è dedicata a patologie collegate tra loro o meno: dietetica, sangue, urologia, malattie della digestione; oncologia, riposo, cardiologia, patologia, cervello; soluzioni

---

2008, inchiostro e acrilico su tela, 165x190 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 261). *Generator*, 2007, schiuma, gesso, 122x35x10 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 268).

[175] *Joep Van Lieshout in conversation with Winy Maas*, op. cit., p. 159.

[176] *Infrastructure*, 2007, acciaio, 170x85x55 cm, (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., pp. 274). *Network of Pipes & Cables*, 2008, acciaio, 130x54x45 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., pp. 275).

geriatriche, pianificazione familiare, genetica; occhi, naso orecchio e gola; riproduzione assistita, sesso, malattie veneree, embriologia. Sulla sommità vi è infine la biblioteca[177].

Cultura. La principale istituzione culturale di *Slave City* è il museo, denominato *Museogestor* per la sua forma di apparato digerente umano. Ne emerge una concezione dell'arte come forma di consumo, come qualcosa che debba essere letteralmente digerito. L'edificio è progettato su una enorme scala, che consente al visitatore di vagare per giorni nei suoi spazi senza riuscire a vedere tutti i diversi dipartimenti: video, fotografia, film, scultura, arte, architettura, design, arte etnica, pittura contemporanea, antichità, vecchi maestri, arte antica, installazioni, ma anche i servizi complementari come hotel, bar, ristoranti, librerie. Il museo è concepito come un labirinto da cui non è possibile uscire, che replica il meccanismo di asservimento cui è improntata l'intera città, trasformando il suo visitatore in un prigioniero o schiavo dell'arte[178].

Commercio. Le attività commerciali si svolgono in *The Mall*, il cosiddetto palazzo del consumo[179]. Si tratta di un enorme edificio – a forma di cilindro poggiante su quattro basi – concepito come il più grande centro commerciale del mondo. Al suo interno si trovano molti e diversi negozi, dedicati alle più varie attività: lavori domestici, articoli artistici e per l'ufficio, cura della persona, moda, libri, musica, film, cui fanno da complemento sulla sommità dell'edificio bar, ristoranti, centro benessere.

Educazione. Il sistema educativo di *Slave City* prevede l'esistenza di due università, in cui vige la segregazione sessuale. La *Male Slave University* (*Università degli schiavi maschi*)[180] è il centro educativo destinato appunto agli schiavi di sesso maschile [Fig. 3.18]. L'edificio ha una

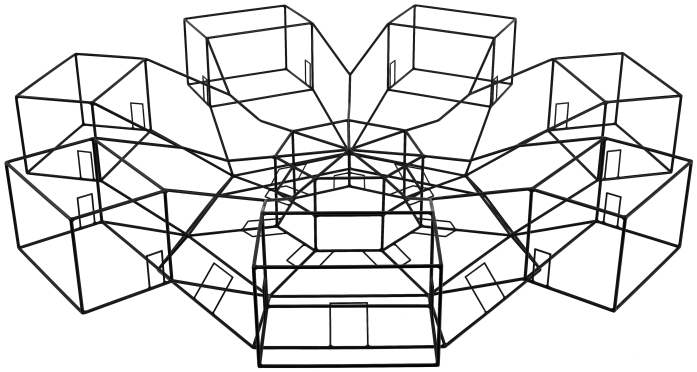
[177] *Hospital*, 2008, inchiostro su tela, 184x207 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 262); *Hospital Schematic*, 2008, inchiostro e acrilico su tela, 185x163 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 262); Altre version dell'ospedale sono: *Hospital on stand*, 2006, acciaio, fibra di vetro, poliestere, 77x77x187 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 268); *Hospital on Coffee Table*, 2007, legno, poliestere, pelle, champagne, 150x60x60 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 269).

[178] *Museogestor*, 2008, inchiostro su tela, 163x148 cm; *Museogestor Schematic*, 2008, inchiostro e acrilico su tela, 173x191 cm; *Museogestor, cut away view*, 2008, inchiostro su tela, 238x175 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 260). *Model Museogestor*, 2008, schiuma e fibra di vetro, 110x100x155 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 267).

[179] *The Mall*, 2007, inchiostro su tela, 179x151 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 265); *The Mall cut-away view*, 2008, inchiostro su tela, 184x175 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 259); *The Mall, schematic*, 2008, inchiostro e acrilico su tela, 169x188 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 261); *The Mall*, 2008, legno, schiuma, poliestere, 250x210x237 cm; *The Mall of Babel*, 2008, legno, schiuma, poliestere, 250x210x237 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 266).

[180] *Male Slave University*, 2007, cartone, legno, illuminazione, 490x190x110 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 267). *Model Male University*, 2007, acciaio, gesso, colore, 50x50x20 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 268); *Minimal Steel Male University*, 2007, acciaio, legno, 243x243x63 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 275).

pianta ettagonale, con uno spazio centrale multifunzione attorno a cui si distribuiscono sette grandi auditorium. Completano la dotazione le sale conferenza, i dormitori e la sala professori. L'università funziona a ciclo continuo 24 ore al giorno per 7 giorni alla settimana. Anche la vita degli studenti è rigidamente scandita secondo turni di sette ore: sette ore di studio, altrettante di lavoro nei campi o altre attività di supporto, sette ore di sonno e tre di cura della persona (nutrirsi, lavarsi e rilassarsi). La struttura ospita 1896 studenti, e possiede 632 postazioni di lavoro e altrettanti posti letto, nonché 124 bagni collegati all'installazione di biogas.



Il suo corrispettivo femminile, la *Female Slave University* (*Università delle schiave femmine*, 2006)[181] [Fig. 3.19] sorge in un'area circondata da pendii e consiste di un complesso di 12 auditorium impilati, alla cui sommità è ubicata la sala dei professori, gli unici membri ad essere retribuiti per il loro lavoro. Gli altri ambienti sono dedicati alle schiave, che vengono educate all'efficienza secondo gli obiettivi di *Slave City*. L'Università è in tutto e per tutto simile al suo omologo maschile, di cui ha la medesima capienza e segue gli stessi orari.

Fig. 3.18 (sopra) Atelier Van Lieshout, *Minimal Steel Male University*, 2007, acciaio, legno, 243x243x63 cm, foto e copyright: Atelier Van Lieshout **Fig. 3.19** (sotto) Atelier Van Lieshout, *Female Slave University*, 2008, cartone, poliestere, legno, tessuto, 520x450x150 cm, foto e copyright: Atelier Van Lieshout

Joep Van Lieshout descrive *Slave City* come «un progetto utopico sinistro: razionale e altamente redditizio», in cui «valori, etica, estetica, moralità, cibo, energia, economia,

[181] *Female Slave University, cut-away view*, 2005, inchiostro su tela, 125x195 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 250); *Female Slave University,* 2006, inchiostro su tela, 140x195 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 252); *Female Slave University, schematic*, 2008, inchiostro e acrilico su tela, 157x231 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 264); *Female Slave University*, 2008, cartone, poliestere, legno, tessuto, 520x450x150 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 267); *Model Female University on stand*, 2006, creta, acciaio, colore, 74x255x108 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 267); *Minimal Steel Female University*, 2007, acciaio, legno, 100x85x33 cm (Cfr. *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit., p. 275)

organizzazione, *management* e il mercato sono capovolti, mischiati e riformulati»[182]. L'autore afferma di aver tratto la prima ispirazione dai campi di concentramento dell'Europa orientale durante la Seconda Guerra Mondiale, che in più occasioni ha visitato. Tuttavia a suo dire il tema della schiavitù è affrontato soltanto in maniera indiretta all'interno del progetto, e non costituisce il suo soggetto principale (a dispetto del nome a esso assegnato). Lo scopo dichiarato è piuttosto quello di «formulare artisticamente le condizioni di lavoro servile di un grande numero di persone sfruttate»[183]. L'attenzione dell'artista è dichiatamente appuntata su problematiche contemporanee, quali ad esempio il conflitto tra l'aumento demografico e il desiderio di mantere la crescita del consumo. Un'altra delle questioni fondamentali toccate riguarda la subordinazione dell'etica e della democrazia alle priorità economiche. L'autore rileva infatti che tanto la politica quanto il marketing fanno sempre maggiormente ricorso alle medesime tecniche e strategie. Nell'analisi del contesto politico globale egli constata le contraddizioni tra i livelli di consumo – che non possono essere accresciuti – e le nuove soluzioni promesse da un'economia altamente tecnologicizzata. Secondo l'artista viviamo oggi in un paradosso per cui a un maggiore sviluppo corrisponde una più catastrofica potenziale distruzione[184]. *Slave City* si propone quindi come una risposta alle criticità del mondo globalizzato contemporaneo, in direzione di una diminuzione rapida della popolazione mondiale e la realizzazione di grandi profitti, tramite l'adozione di una soluzione che si riconosce essere «né democratica né elegante». Tuttavia l'autore prevede che «nel futuro i pericolosi legami tra cibo, economia e razionalismo che sono attualmente causati dai meccanismi delle nostre economie tardo capitaliste e neo-liberali saranno inestimabili e incontrollabili, anche per gli specialisti»[185]. In un'altra occasione, l'artista ha sottolineato i legami di *Slave City* con l'immaginario utopico, definendola: «una sorta di Utopia. […] una visione del futuro. Potresti chiamarla un mondo parallelo in cui puoi sviluppare un altro mondo nel quale puoi proiettare idee. È un luogo in cui puoi progettare ogni edificio, ogni sistema – anche la vita stessa»[186].

La questione fondamentale che *Slave City* pone a livello critico riguarda la sua natura: si tratta di un progetto proposto come realizzabile e pertanto da intendere alla lettera? O

[182] Jennifer Allen, Aaron Betsky, Rudi Laermans, Wouter Vanstiphout, op. cit., p. 300.
[183] Joep Van Lieshout, *Slave City. A comment by Joep Van Lieshout*, op. cit., pp. 74-75.
[184] Lo stesso tipo di concezione informa anche l'opera di Michelangelo Pistoletto, a partire dal *Progetto Arte* (1994) in poi. Vedi cap. 4. *L'utopia concreta. Michelangelo Pistoletto. Dall'Arte Povera al Terzo Paradiso*, pp. 185-239.
[185] Joep Van Lieshout, *Slave City. A comment by Joep Van Lieshout*, op. cit., p. 75.
[186] *Joep Van Lieshout in conversation with Winy Maas*, op. cit., p. 156.

piuttosto è una critica della condizione umana contemporanea, condotta attraverso l'estremizzazione di alcuni aspetti già esistenti? Nella sua iconoclastia di ogni principio morale, il progetto si sviluppa in una contraddizione insanabile. La critica contemporanea ha prontamente classificato il progetto di *Slave City* nella categoria della distopia. Sabine Maria Schimidt ha effettuato una prima ricostruzione del contesto filmico e letterario di *Slave City*[187]. La studiosa cita a questo proposito la classica triade della distopia del XX secolo – *Brave New World* di Aldous Huxley, *1984* di George Orwell ma soprattutto *Noi* di Zamjatin – che presenta numerosi elementi in comune con il progetto di Van Lieshout, soprattutto riguardo aspetti come il totalitarismo, espressione di un mondo tecnologizzato, e l'uniformità e standardizzazione che presiedono la concezione generale della città[188]. Nella sua lettura, la critica si è focalizzata anche su alcuni aspetti più specifici: il cannibalismo ad esempio, il cui nucleo tematico rintraccia nel film del 1973 *Soylent Green* (uno dei primi eco-thriller, tratto dal romanzo *Make Room, Make Room* di Harry Harrison del 1966), o ancora il traffico di organi, al centro del thriller di Rainer Erler *Fleisch* (1979). Schmidt tuttavia non iscrive in maniera rigida il progetto di Van Lieshout nella categoria del distopico:

> la cosa più insondabile riguardo il mondo ideativo di *Slave City* è il fatto che esso non rappresenti una inevitabile, inesorabile distopia […], ma un progetto interamente ponderato, *laissez-faire*, di massimizzazione dei profitti che potrebbe plausibilmente essere realizzato e per certi aspetti è già diventato realtà[189].

La studiosa preferisce menzionare il concetto foucaultiano di *eterotopia*, così ricorrente nella pratica di AVL, definendo l'opera «uno spazio discorsivo complesso che incarna simultaneamente ciò che critica»[190].

Nella sua lettura di *Slave City*, lo storico dell'architettura Wouter Vanstiphout traccia una possibile genealogia del progetto riallacciandosi al testo di Roland Barthes *Sade, Fourier, Loyola* (1971), del quale propone un'estensione[191]. Nel suo scritto, il semiologo francese accomunava i tre autori citati nel titolo – così diversi in quanto a contesto storico – per la compulsione a contare, classificare, dividere in categorie, organizzare. Vanstiphout prosegue idealmente la lista barthesiana includendovi anche Van Lieshout. C'è tuttavia una fondamentale differenza tra

[187] Sabine Maria Schmidt, *It's People! On the fimic and Literary Context of 'Slave City'*, in *ГОРОД РАБОВ / Slave City. МАСТЕРСКАЯ ВАН ЛИСХАУТ / Cradle to Cradle. Atelier Van Lieshout*, op. cit., pp. 21-29.
[188] Per un'introduzione sulla letteratura distopica vedi il primo capitolo, *Una mappa dell'utopia. Ultime rilevazioni da un'isola in nessun luogo*, pp. 12-34.
[189] Sabine Maria Schmidt, op. cit., p. 55.
[190] Ibid., p. 58.
[191] Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, 1971 (ediz. it. *Sade, Fourier, Loyola seguito da Lezione. Il punto sulla semiotica letteraria*, Einaudi, Torino, 2001).

quest'ultimo e gli altri tre, ed è costituita dall'intervallo temporale rappresentato da XX secolo. Il Novecento ha rappresentato infatti un periodo storico in cui le suddette operazioni di classificazione e categorizzazione, in precedenza dominio solamente della pagina scritta, si sono trasferite sul piano del reale. Lo studioso cita a questo proposito il modello principale della città giardino, codificato da Ebenezer Howard nel suo *Garden Cities of Tomorrow* (1898). Numerosi sono stati i suoi tentativi di attuazione, uno dei più organici dei quali è rappresentato dal movimento del *New Urbanism* (*Nuovo Urbanesimo*), sviluppatosi a partire dagli anni Ottanta del Novecento soprattutto negli Stati Uniti. A condividere la medesima logica e struttura organizzativa del tipo di progettualità messo in campo da *Slave City* sono stati anche i campi di sterminio nazisti, che abbiamo già visto essere un altro dei riferimenti maggiori. A questo proposito Vanstiphout ricostruisce l'intreccio d'influenze che presiedono allo sviluppo del progetto di Atelier Van Lieshout. Tra le più rilevanti vi è senz'altro il progetto di Auschwitz, opera dell'architetto Fritz Ertl. A livello teorico appare invece significativa la concezione che soggiace al *Generalpal Ost* (*Piano generale Est*), il disegno nazista di estensione del *Lebensraum* (spazio vitale) tedesco, che prevedeva la pulizia etnica di un'immensa area centrale dell'Europa fino agli Urali e il successivo insediamento di popolazioni germaniche. Tale progetto era in gran parte debitore del pensiero del geografo Walter Christaller, nonché delle teorie sulla struttura spaziale ed economica ideale della città concepita dall'urbanista Gottfried Feder. In conclusione, Vanstiphout legge quindi *Slave City*

> come un'ode (anche se forse non voluta) al ventesimo secolo, un secolo la cui passione per la classificazione, l'ossessione per i numeri, la furia della dissezione, l'amore per i diagrammi e la cucitura esatta del sistema sociale sono evasi dalle fantasie utopiche dei pochi e sono diventate l'ambiente di vita (e di morte) dei tanti[192].

Concentrandosi sull'aspetto architettonico di *Slave City*, l'architetto e critico Aaron Betsky ne ha evidenziato il carattere riepilogativo di tutta la precedente opera dell'artista. A suo parere, il progetto costituisce:

> il riassunto più completo e disturbante della sua arte che van Lieshout ci ha sinora presentato. Esso mostra una sorta di "arte per l'arte", in cui l'arte è una tecnologia a circuito chiuso che ci lega gli uni altri e rivela la bellezza e la futilità di sesso, violenza, esercizio e commercio. È una sorta di utopia ironica in cui tutti gli oggetti che l'artista ha realizzato finora possono trovare un posto. […] Questa utopia ironica alla fine, comunque, rimane al di fuori di noi. Si tratta, in ultima istanza, di un'opera d'arte, un progetto e non una proposta per una situazione reale[193].

[192] Wouter Vanstiphout, *Sade, Fourier, Loyola, Van Lieshout*, in *Atelier Van Lieshout. Stadt der sklaven. Slave City*, op. cit. p. 70. Il testo è pubblicato in una versione ampliata e rititolato *Sade, Fourier, van Lieshout?* in Jennifer Allen, Aaron Betsky, Rudi Laermans, Wouter Vanstiphout, op. cit., pp. 37-43.
[193] Aaron Betsky, op. cit., p. 25.

A nostro giudizio *Slave City* costituisce un'ulteriore testimonianza del mutamento di status occorso alla diade concettuale utopia/distopia nella seconda metà del XX secolo. Per un verso il complesso progetto s'iscrive certamente nella tradizione distopica, di cui riproduce il meccanismo fondamentale basato sull'estremizzazione di alcuni tratti della società contemporanea (in questo caso, soprattutto la ricerca del profitto alla base dell'attuale capitalismo corporativo). Allo stesso tempo tuttavia ne scardina alcuni fondamenti, operandone un rinnovamento. *Slave City* infatti non si caratterizza totalmente sotto il segno della negatività, com'è tipico nella distopia classica. L'autore introduce piuttosto al suo interno anche elementi positivi, come ad esempio il carattere ecologico. Il risultato è quella che potremmo definire una distopia ambigua. Nel complesso l'intera produzione di Atelier Van Lieshout testimonia un intreccio e un mescolamento di utopia e distopia, guidata dalla convizione del fondatore «che ci sia una parte distorta in ogni utopia almeno quanto c'è una parte razionale e positiva in ogni distopia»[194]. Ulteriore conferma dello sfumare dei confini tra due concetti un tempo antitetici, caratteristica del secondo Novecento e probabilmente destinata a proseguire nel corso del XXI secolo.

[194] Joep Van Lieshout / Marcel Mauer, Tutto potrebbe cambiare, in "Abitare", n. 523, giugno 2012, p. 99.

Appendice[195]

AA_Kommune

1. Tutte le persone senza distinzione hanno il diritto al soddisfacimento di tutti i bisogni materiali di nutrimento, abbigliamento e spazio vitale.

2. Tutte le persone hanno il diritto all'equivalenza sociale attraverso la proprietà comune

3. Tutte le persone hanno il diritto a tutte le materie prime e i mezzi di produzione della terra. Attraverso la proprietà comune la terra appartiene a tutte le persone

4. Tutte le persone hanno il diritto all'appropriato uso della tecnologia per migliorare la qualità materiale ed emotiva della vita e ridurre il lavoro al minimo

5. Tutte le persone hanno il diritto a un ambiente non inquinato. La produzione per il profitto porta allo spreco delle materie prime e alla distruzione dell'ambiente umano e della vita umana

6. Tutte le persone hanno il diritto a realizzare la loro sessualità come libera sessualità senza restrizioni di relazione come una coppia, matrimonio, moralità o alcuna legge etica. La sessualità liberà può essere messa in atto solo in una comunità vivente di persone socialmente equivalenti. La proprietà privata impedisce la sessualità libera

7. Tutte le persone hanno il diritto a una società non violenta e libera da aggressioni

8. Tutte le persone hanno il diritto alla libertà politica per mezzo della democrazia diretta, di governare e dare forma al mondo insieme a tutte le persone.

da: *La bellesa del fracàs/El fracàs de la bellesa. La belleza del fracaso/El fracaso de la belleza. The beauty of failure/The failure of beauty*, catalogo della mostra a cura di Harald Szeeman, 28 maggio – 24 ottobre 2004, Fundaciò Joan Mirò, Barcellona,Edicions de l'Eixample, 2004, pp. 194-195.

Nutopia

Dichiarazione di Nutopia

Annunciamo la nascita di una nazione concettuale, NUTOPIA.

La cittadinanza della nazione può essere ottenuta dalla dichiarazione della tua consapevolezza di NUTOPIA.

NUTOPIA non ha terra, confini, passaporti, solo persone.

NUTOPIA non ha altre leggi che quelle cosmiche.

Tutte le persone di NUTOPIA sono ambasciatrici della nazione.

Come due ambasciatori di NUTOPIA chiediamo l'immunità diplomatica e il riconoscimento presso le Nazioni Unite della nostra nazione e della sua gente.

John Ono Lennon
Yoko Ono Lennon

Ambasciata Nutopiana
One White Street
New York, N. Y. 10013
1 Aprile 1973

da: *Utopics. Systems and Landmarks. 11th Swiss Sculpture Exhibition*, catalogo della mostra, Bienne, 30 agosto – 25 ottobre 2009, , JRP|Ringier, p. 99.

[195] Tutti i testi in appendice sono tradotti da chi scrive.

Le costituzioni delle micronazioni

Regni di Elgaland&Vargaland (Kingdoms of Elgaland-Vargaland KREV)

Costituzione

Konungarikena Elgaland-Vargaland I Regni di Elgaland-Vargaland KREV Camera Reale 1993. Con effetto a partire dal 14 Marzo 1993, annettiamo e occupiamo i seguenti territori:

i – Tutte le aree di confine frontiera tra tutte le nazioni della terra, e tutte le aree (fino ad una larghezza di 10 miglia nautiche) esistenti al di fuori della acque territoriali di tutte le nazioni. Dichiariamo questi territori i nostri territori fisici.

ii – I territori mentali e percettivi come: lo Stato Ipnagogico (civile), il Territorio Escapistico (civile), e la Stanza Virtuale (digitale).

Il 27 maggio 1992, a mezzogiorno GMT, proclamiamo lo stato di Elgaland-Vargaland. Fondatore di Elgaland: Leif Elggren. Fondatore di Vargaland: C.M. von Hausswolff. Costituzione 14 ottobre 1992, Stoccolma, Svezia (emendata settembre 1998 e ottobre 1999)

Uno – I Regni di Elgaland e Vargaland formano lo Stato di Elgaland-Vargaland che è una monarchia autocratica ed è governata da un Re.

Due – Il Re è il modello personale e ideale di ogni cittadino e dev'essere come tale rispettato.

Tre – Il potere del Re è dittatoriale e senza restrizioni.

Quattro – Il re è superiore a tutte le religioni, presenti e future.

Cinque – La Materializzazione del Re nel Mondo (da qui in poi MKW) sono Leif I e Michael I.

Sei – Il perseguimento del modello personale e Ideale di ciascun cittadino è preso su sua iniziativa per mezzo della MKW, il canale tra l'eterno più alto e l'individuo, o un contatto diretto tra il cittadino e il suo modello e Ideale personale.

Sette – MKW sono fondatori, istigatori, missionari, e con questo MKW detengono il potere sostitutivo e il diritto d'autore sull'amministrazione secolare dello stato di Elgaland e Vargaland e dei simboli dello stato. I poteri summenzionati non si estendono ai poteri sui cittadini individuali.

Otto – Ogni cittadino possiede un potere senza restrizioni sulla sua vita in armonia con il suo personale modello e Ideale.

Nove – Il diagramma gerarchico dello stato di Elgaland-Vargaland.

Costituzione: Territorio

Dieci – Lo stato di Elgaland-Vargaland è sovrano, inviolabile ed eterno nel tempo e nello spazio.

Undici – Lo stato di Elgaland-Vargaland cerca permanentemente di estendere i suoi territori nel tempo e nello spazio

Dodici – Il territorio fisico dello stato di Elgaland-Vargaland è descritto come tutte le linee di confini tra tutti gli stati esistenti e le aree in mare (di larghezza non superiore a 10 miglia nautiche) che delimitano le acque territoriali di tutti gli stati esistenti, adesso, in precedenza, come in futuro, sulla Terra.

Tredici – Lo stato di Elgaland-Vargaland si impegna ad abolire il suo territorio fisico e nel far ciò cerca:

a) l'unificazione della Terra in un singolo stato;

b) l'espansione del territorio fisico dello stato Elgaland-Vargaland attraverso una divisione ripetuta e frattale di tutti gli altri stati esistenti in territori di singoli individui.

Quattordici – Il territorio mentale dello stato di Elgaland-Vargaland è classificato in tre aree:

a) La Condizione Ipnagogica

b) Il Territorio Escapistico

c) La Stanza Digitale Virtuale.

Quindici – Le ambasciate e i consolati dello stato di Elgaland-Vargaland sono territori occasionali, per dare conforto e coraggio, e funzionare come luogo di ritorno a casa per i suoi cittadini.

Diritti costituzionali

Sedici – Ogni cittadino ha diritto a:
a) avere liberamente la sua esistenza ai propri comandi.
b) esistere liberamente in tutti i territori.
c) risiedere in tutti i territori.
d) il suo Ideale.
e) muoversi liberamente in ordine gerarchico.
f) tutto e di più.
g) la via di mezzo.
h) niente e di meno.
i) prendere acqua in testa.
j) interpretare la costituzione in modo che essa benefici lo stato e i suoi cittadini.
k) un passaporto.
l) la doppia cittadinanza
m) difendere ed espandere lo stato di Elgaland e Vargaland.
n) andare e moltiplicarsi.
o) praticare la propria religione.
p) vita eterna.

Simboli dello stato

Diciassette – la nostra bandiera.

Diciotto – un grande stemma per le ambasciate e i consolati.

Diciannove – stemma (piccolo).

Venti – L'Inno Nazionale. Si prega di visitare il negozio di souvenir KREV per ascolare saggi dell'inno.

Ventuno – Insegne regali: due corone, due scettri e due mele.

Ventidue – Il motto è "Det Finns En Kula För Varje Konung".

Ventitrè – La Festa Nazionale è il 27 maggio e il Giorno del Re è il 14 ottobre.

Cittadinanza

Ventiquattro – Ogni individuo detiene, per propria forza, il diritto alla cittadinanza nello stato di Elgaland-Vargaland. Ogni individuo che lavora per la prosperità di Elgaland-Vargaland sarà eleggibile per la cittadinanza. La cittadinanza non può essere ereditata né trasferita.

Affari domestici

Venticinque – La valuta dello stato di Elgaland-Vargaland è il Tallero. Le banconote e le monete devono essere prodotto solo previa autorizzazione di MKW.

Ventisei – Tutte le entrate dello stato devono essere impiegate a ulteriore beneficio dell'espansione e dello sviluppo dello stato di Elgaland-Vargaland.

Ventisette – La distribuzione delle entrate dello stato è diretta da MKW.

Ventotto – La produzione di altri beni di arricchimento dev'essere autorizzata da MKW.

Turismo, difesa, & cibo

Ventinove – I cittadini stranieri devono essere liberi di esercitare il turismo nello stato di Elgaland-Vargaland.

Trenta – "Turismo" significa significa godere dei territori e viaggiare pacificamente all'interno dei territori di Elgaland-Vargaland.

Trentuno – Tutte le porte sono aperte.

Trentadue – I cittadini stranieri che si servono dello stato di Elgaland-Vargaland diversamente da quanto stabilito dagli articoli 29 e 30 saranno banditi finché le azioni di detti cittadini per beneficiare direttamente lo stato di Elgaland-Vargaland sono ritenute sufficienti per riscattare il loro status perduto. Solo MKW può determinare il valore di dette azioni.

Trentatrè – La difesa dello stato di Elgaland-Vargaland consiste di tutti i cittadini e le loro varie capacità, fisiche e psicologiche. La difesa dello stato dev'essere facilitata con qualsiasi mezzo.

Trentaquattro – Il piatto nazionale dello stato di Elgaland-Vargaland è pasta con olio di semi di girasole, ketchup e aglio schiacciato con basilico.

Trentacinque – La bevanda nazionale di Elgaland-Vargaland è la Kronvodka (o Absolut) e Coca-Cola.

da: *Utopics. Systems and Landmarks. 11th Swiss Sculpture Exhibition*, catalogo della mostra, 30 agosto – 25 ottobre 2009, Bienne, JRP|Ringier, pp. 71-74

NSK State

Nel 1990, con la nuova riorganizzazione politica, ideologica ed economica dell'Europa (la caduta del muro di Berlino e la riunificazione della Germania, il declino del blocco Orientale e la nascita di nuova entità nazionali), NSK si è reinventato, cambiando da un'organizzazione a uno stato, un utopico stato virtuale senza territorio fisico. I membri dei gruppi NSK sono diventati i primi cittadini dello Stato NSK, la cittadinanza resa disponibile nella forma di un passaporto disponibile per tutte le persone di buona volontà in tutto il mondo. Lo stato NSK è già formalmente più grande del Vaticano in termini di numero dei suoi cittadini.

Chiunque può diventare detentore di un Passaporto NSK e acquisire lo status di cittadino di NSK. Lo stato NSK nega nei suoi atti fondamentali le categorie di territorio (limitato), il principio dei confini nazionali, e fa appello alla legge della transnazionalità.

Il possessore del passaporto NSK diventa cittadino di NSK. I dati vitali del possessore sono segnati nel registro di cittadinanza di NSK.

Il passaporto è numerato e non trasferibile; la sua validità è limitata e rinnovabile. Firmando la dichiarazione acclusa il possessore chiede di partecipare al suo meglio a supportare l'integrità dello stato NSK. Questo passaporto non può essere impiegato impropriamente per propositi criminali, ideologici, religiosi o politici in conflitto con i contenuti di NSK e/o mettere a repentaglio la reputazione e il buon nome di NSK. La cittadinanza cessa con la scadenza, la restituzione o la confisca del passaporto.

Il passaporto è un documento di natura sovversiva e valore unico. Il possessore riempie i dati e raccoglie timbri, firme, ecc. al suo interno in occasione di eventi NSK e simili campagne. In questo senso l'applicabilità del passaporto è illimitata e soggetta alla responsabilità del suo detentore.

Nota: la cittadinanza NSK non implica l'appartenenza a NSK.

Stato NSK nel tempo

La retro-avanguardia è la procedura artistica di base di Neue Slowenische Kunst, fondata sulla premessa che i traumi del passato che coinvolgono il presente e il futuro possono essere guariti soltanto tornando ai conflitti iniziali. L'arte moderna non ha ancora superato il conflitto generato dalla rapida ed efficiente assimilazione dei movimenti dell'avanguardia storica nei sistemi degli stati totalitari. La percezione comune dell'avanguardia come un fenomeno fondamentale dell'arte del XX secolo è carica di paure e pregiudizi. Da un lato questo periodo è ingenuamente glorificato e mitizzato, dall'altro i suoi abusi, compromessi e fallimenti sono enumerati con pedanteria burocratica per ricordarci che la magnifica delusione non dev'essere ripetuta.

Neue Slowenische Kunst – come Arte nell'immagine dello Stato – rivive i traumi dei movimenti di avanguardia identificandosi con essi nello stadio della loro assimilazione nei sistemi degli stati totalitari. La più importante e allo stesso tempo traumatica dimensione dei moviementi d'avanguardia è che essi operano e creano all'interno di un collettivo. Il collettivismo è il punto in cui filosofia progressiva, teoria sociale e il militarismo degli stati contemporanei si scontrano. La questione del collettivismo, cioè la questione di come organizzare la comunicazione e consentire la coesistenza di vari individui autonomi in una comunità, può essere risolta in due modi diversi. Gli stati moderni continuano a essere distratti della questione di come collettivizzare e socializzare l'individuo, mentre i movimenti d'avanguardia cercarono di risolvere la questione di come individualizzare il collettivo. I movimenti d'avanguardia cercarono di

sviluppare organismi sociali autonomi in cui le caratteristiche, i bisogni e i valori dell'individualismo, che non possono essere compresi nei sistemi di uno stato formale, potessero essere liberamente sviluppati e definiti. Il collettivismo dei movimenti d'avanguardia ha avuto un valore sperimentale. Con il collasso dei movimenti d'avanguardia, le idee costruttive sociali nell'altre caddero in disgrazia, il che causò l'evasione sociale del modernismo ortodosso e conseguentemente portò a una crisi nei valori di base nel periodo del postmodernismo.

Il gruppo Neue Slowenische Kunst definisce il suo collettivismo all'interno della cornice di uno stato autonomo, come azioni artistiche nel tempo cui tutte le altre procedure spaziali e materiali di creazione artistica sono subordinate. Ciò significa che la procedura di decostruzione e analisi delle forme e situazioni del passato funge da creatrice di nuove condizioni per lo sviluppo all'interno della cornice di un collettivo. Uno degli scopi di Neue Slowenische Kunst è dimostrare che l'astrazione, che nella sua fondamentale componente filosofica – il suprematismo – chiarisce ed espelle il linguaggio delle culture globali dal linguaggio e cultura dell'arte, contiene un programma sociale adeguato ai bisogni dell'uomo e della comunità moderni. Lo stato NSK nel tempo è un organismo astratto, un corpo suprematista, installato in uno spazio sociale e politico reale come una scultura comprendente il calore concreto del corpo, lo spirito e il lavoro dei suoi membri. NSK conferisce lo status di stato non al territorio ma alla mente, i cui confini sono in uno stato di flusso, in accordo con i movimenti e i cambiamenti del suo simbolico e fisico corpo collettivo.

Eda Čufer & Irwin, Ljubljana, 1992.

Tesi dello stato NSK

1. La sintesi di un sistema unificato e una economia unificata ha creato lo stato moderno.
2. In tale stato l'arte è un processo politico integrato soggetto alla produzione integrata della coscienza.
3. Ogni arte è quindi al servizio dell'autorità globale, eccetto quella che sottopone l'autorità globale alla sua regola.
4. Lo stato NSK è un organismo astratto, un corpo suprematista installato in uno spazio sociale e politico reale come una scultura comprendente il calore concreto del corpo, lo spirito e il lavoro dei suoi membri.
5. NSK conferisce lo status di stato non al territorio ma alla mente, i cui confini sono in uno stato di flusso, in accordo con i movimenti e i cambiamenti del suo simbolico e fisico corpo collettivo.
6. NSK considera la sua esistenza all'interno della cornice di uno stato autonomo come un atto artistico cui tutte le altre procedure creative sono soggette.
7. Lo Stato NSK incarna un concetto sociale che soddisfa i bisogni della comunità nelle condizioni del mondo moderno.
8. Lo Stato NSK rivela ed esegue un esorcismo volto ad espellere il linguaggio politico delle strutture globali dal linguaggio dell'arte.

da: http://muu.fi/amorph03/downloads/pdfs/nsk.pdf (ultimo accesso 8/10/2012)

State of sabotage

SoS è uno stato secolare, sovrano e democratico. Tutti i cittadini dello stato SoS devono aderire a questi principi. La Costituzione è la legge più alta dello stato SoS ed è vincolante per tutte le autorità dello stato SoS. La Costituzione SoS è stata pubblicamente recitata e stabilita il 4 settembre 2005, ed è valida e vincolante da quel momento.

I simboli dello stato SoS sono i colori bianco e nero, il blasone nella bandiera dello stato, e l'inno dello stato. Le risorse dello stato SoS sono la creazione, protezione, mediazione, e il posizionamento di arte e cultura. SoS è il primo stato culturale sovrano secondo la legge internazionale. SoS rispetta tutti i

criteri richiesti a uno stato sovrano (territorio, popolazione, e organizzazione statale), così come l'educazione e l'esercizio in termini di libertà artistica.

Formazione

Il 30 agosto 2003, all'1:00 pm del fuso orario finlandese, sull'isola di Harakka appena fuori Helsinki, SoS (Stato di Sabotaggio) è stato chiamato ad esistere davanti a un grande pubblico. ROBERT JELINEK e H.R. GEIGER, insieme a HUUTAJAT, il coro maschile finlandese dei 25 uomini urlanti, hanno inaugurato formalmente lo stato. Per commemorare debitamente questo evento storico, lo Stato di Sabotaggio ha dichiarato il 30 agosto festa nazionale, da celebrare annualmente.

La parola "sabotaggio" viene dalle parola francese "sabot" e significa "to trample con scarpe di legno". Un sabot è uno zoccolo con una copertura di pelle. All'inizio della meccanizzazione agricola, gli agricoltori francesi lanciavano i loro "sabot" nelle macchine per la mietitura e la lavorazione (che stavano rubando i loro lavori), bloccando i complicati meccanismi delle macchine falciatrici e trebbiatrici e rendendole inservibili. A causa del loro lavoro, essi si impegnarono nel "sabotaggio".

Uno stato è l'autorità più alta esistente perché è più statica delle altre forze che influenzano le nostre vite. Dall'altro lato, lo stato è soggetto a queste stesse forze, tuttora resta indietro lags in maniera impotente dietro emergenti sviluppi culturali, scientifici, e tecnologici. Gli stati di oggi hanno la condizione di utopie realizzate, la condizione di tutte le utopie realizzate in cui paradossalmente si deve continuare a vivere come se non fossero state realizzate. Quando le cose, i segni, e le azioni sono liberate dalle loro idee e concetti, dai loro valori e riferimenti, e dalle loro fonti e definizioni, entrano nel regno dell'infinita auto-riproduzione. Le cose continuano a funzionare, ma la loro idea è persa da tempo, in totale indifferenza al loro contenuto. Il paradosso è che funzionano anche meglio in questo modo. Dal momento che tutte le tendenze mancano di ciò che un tempo era loro specifico, possono coesistere adesso nello stesso spazio culturale. E siccome si riflettono su di noi con profondo compiacimento, possiamo accettarle senza indifferenza.

Obiettivi dello stato

SoS promuove la giustizia, la protezione universale e la preservazione dei diritti umani, così come dei diritti individuali.

SoS promuove la comunità dei suoi cittadini attraverso la cultura, la solidarietà, e l'unità.

SoS rispetta i diritti, l'autonomia e l'autodeterminazione dei suoi cittadini, così come i diritti delle minoranze all'autonomia di gruppo.

SoS promuove la conservazione, protezione, e creazione della libertà dell'arte e della cultura.

SoS promuove:

a) L'educazione, la visione e l'utopia;

b) La preservazione e lo sviluppo dell'arte e della cultura;

c) La coscienza storica;

d) La protezione dell'ambiente e la conservazione della natura come valore intrinseco, così come tutti i diritti della natura;

e) Le locazioni e dislocazioni interne, sostituzione e dissoluzioni delle auto-composizioni che formano una società vivente;

f) Le scienze naturali e sociali.

Stato di Emergenza

SoS è una presenza fantasmatica, virale, spettrale nelle sinapsi del nostro cervello, con un dito sull'interruttore nel nostro missile. In logica, creativa conseguenza del processo artistico, SoS ha progettato uno strumento per la sommità del potenziale umano – lo stato come ultima negazione dell'Occidente civilizzato.

Territorio dello Stato: Definizioni e Principi

1) SoS non ha un territorio definito a priori. Lo Stato può emergere dovunque geograficamente.

2) Le regioni e le province SoS sono chiaramente demarcate come territorio dello Stato.

3) Le regioni e le province sono legate alla Costituzione dello Stato SoS, con l'eccezione dei loro diritti locali e autonomia.

Diritti basilari, Cittadinanza

SoS è un progetto per la vita, una alternativa parallela alle esistenti forme, sviluppi, e conflitti incombenti. Il modello tratta i conflitti di classificazione e interpretazione senza abbandonare il sociale, perché è a questi punti che si possono localizzare le zone di conflitto decisive e tangibili.

*) Ogni persona ha diritto alla vita, alla libertà, e alla giustizia, alla libertà di pensiero e di opinione.

*) Ogni persona ha il diritto di partecipare liberamente alla vita culturale della comunità e godere della arti e dei loro raggiungimenti.

*) Ogni persona ha il diritto alla protezione degli interessi intellettuali e materiali che derivano dalla creazione di opere d'arte, letteratura e scienza.

*) Cittadini di SoS sono tutte le persone che hanno effettuato richiesta di cittadinanza di SoS per loro libera e naturale volontà.

*) La cittadinanza è garantita e resa effettiva dal ricevimento del passaporto SoS. La cittadinanza SoS è illimitata nel tempo.

*) Il passaporto SoS reca una data di scadenza. Alla scadenza, dev'essere fatta una nuova richiesta.

*) I cittadini SoS possono revocare la loro cittadinanza in qualsiasi momento.

Relazioni diplomatiche

SoS ha aperto diverse ambasciate in Europa e in USA, che conducono relazioni diplomatiche con i loro rispettivi stati di ricevimento. SoS mantiene un'assoluta neutralità nelle sue relazioni con altri stati.

Arte Stato SoS

La diplomazia statale è condotta attraverso la sovranità e transnazionalità artistica – l'arte come stato come una forma diretta di arte di stato indipendente.

De Facto

Nei principi enunciati sopra, né la dimensione fisica né esecutiva è di importanza cruciale. Soltanto l'esistenza secondo le leggi internazionali e la libertà artistica sono rilevanti. I tentativi di SoS sono basati su questa consapevolezza. Come territorio, SoS continua a crescere e può emergere ovunque nel globo.

Come entità politica, SoS può ottenere più di quanto la sua dimensione suggerisca. È compito dei cittadini attivi, amici e partners to dirigersi e seguire il giusto cammino con il necessario interesse, istinto e gioia. SoS è il primo stato culturale sovrano secondo le leggi internazionali. SoS soddisfa tutti i criteri richiesti ad uno stato sovrano (territorio, popolazione ed organizzazione statale), come educazione e esercizio in termini di libertà artistica.

da: *Utopics*, *Systems and Landmarks. 11th Swiss Sculpture Exhibition*, catalogo della mostra, 30 agosto – 25 ottobre 2009, Bienne, JRP|Ringier, pp. 126-128.

AVL-Ville

Costituzione AVL-Ville

Introduzione

In una società in continuo sviluppo, l'artista ha una funzione importante nella creazione di stimoli. La sviluppo implica la rottura con le strutture esistenti. Per raggiungere espressioni artistiche ottimali, è cruciale che l'artista sia capace di schierarsi senza essere soggetto a restrizioni di moralità civica.

L'obiettivo di AVL-Ville è quello di creare un ambiente ove ciò sia possibile. Per raggiungere questo obiettivo, i diritti formulati dalla costituzione di AVL-Ville sono da considerare assoluti, senza nessuna eccezione. Vivere ad AVL-Ville può essere percepito come una esperienza artistica dura e conflittuale. Questa è tuttavia l'ultima conseguenza di un'esistenza onesta e senza compromessi.

Testo della costituzione

1) Chiunque ha diritto alla libertà di espressione e di progettazione artistica.

2) Chiunque ha diritto alla libertà di espressione, ovvero a rivelare e a ricevere pensieri o sentimenti anche di carattere non artistico.

3) Ogni membro di AVL-Ville è uguale ed ha diritto ad essere trattato senza alcuna discriminazione in base a razza, colore, sesso, lingua, credo politico o religioso, idee artistiche e filosofiche, nazionalità, reddito o qualsiasi altra distinzione.

4) Chiunque ha diritto di riunirsi con altri e di manifestare.

5) Chiunque ha diritto alla libertà di espressione religiosa, comprese l'idolatria, la poligamia e la creazione di una setta.

6) Chiunque ha diritto ad avere un'istruzione, compresa l'educazione artistica.

7) Chiunque ha diritto all'inviolabilità della propria privacy e del proprio stile di vita artistico, come pure a comunicare in qualunque modo con terzi.

8) Chiunque può spostarsi liberamente all'interno del territorio di AVL-Ville.

9) Chiunque ha il diritto di costruire indipendentemente la propria abitazione all'interno del territorio di AVL-Ville.

10) Chiunque ha diritto all'inviolabilità del corpo e dello spirito, che include altresì di poter disporre del proprio corpo e del proprio spirito in base ai propri desideri, con o senza l'aiuto di mezzi artificiali.

11) Tutti i partecipanti di AVL-Ville sono obbligati a trattare gli altri membri in assoluta onestà e rispetto; è imperativo risolvere qualsiasi conflitto all'interno di AVL-Ville.

12) A) Tutti i membri di AVL-Ville accettano che la gestione venga decisa dal comitato generale, composto da un comitato supervisore non anocora definito, ma che sarà formato da membri del comitato generale e da altri membri.

B) Il comitato generale ha il potere di espellere qualsiasi partecipante, se in disputa le parti in causa non giungano ad un accordo amichevole.

da: *Il luogo [non] comune*, *Arte, spazio pubblico ed estetica urbana in Europa*, a cura di Bartolomeo Pietromarchi, Fondazione Olivetti e Actar, 2005, p. 100.

Slave City

Informazioni generali

COSA SlaveCity è la realizzazione contemporanea di un campo di lavoro e di sterminio, progettato per rispondere alle attuali norme e intuizioni riguardanti le tematiche dell'organizzazione, costi-benefici, tecnologia ed ecologia. Il campo è progettato per circa 200,000 partecipanti che operano nella IT, servizio di assistenza e telemarketing. I partecipanti sono alloggiati in maniera efficiente all'interno di unità vita/lavoro. Lavorano sette ore all'interno del CallCenter e sette ore nei campi o in altre attività di supporto. Il tempo restante può essere utilizzato per l'alimentazione, il riposo e la cura della persona. SlaveCity è completamente autosufficiente riguardo all'alimentazione, l'energia e il trattamento dei rifiuti. SlaveCity sarà la prima città del mondo a ridotto CO_2 e zero-energia.

CHI SlaveCity sarà fondata da un gruppo pubblico-privato-politico ancora da individuare.

DOVE SlaveCity occupa 50 kilometri quadrati scarsi di terreno, il che implica che ci sono abbastanza siti in Olanda che sarebbero adeguati. A maggior ragione considerando che SlaveCity è in grado di operare in maniera indipendente da qualsiasi infrastruttura esistente.

QUANDO Allestire l'organizzazione e la costruzione del campo richiederà diversi anni. Comunque, il tempo atteso per il completamento richiederà almeno dieci anni per ottenere i necessari permessi e per agire sulla politica e l'opinione pubblica.

PERCHÉ Dall'abbondanza dei profitti, si può influenzare direttamente la situazione geopolitica ed economica. Come dato di fatto, si può creare una soluzione a problemi riguardo l'ingiustizia sociale, lo sfruttamento delle materie prime non rinnovabili e l'inquinamento. In più, ci sarà un buon contributo alla repressione della sovrappopolazione del nostro pianeta. Oltre a questo, il settore pubblico di SlaveCity offre un impulso cruciale alla vita culturale e al benessere della regione circostante.

IL CHE SIGNIFICA A parte dalle autorizzazioni e l'accetazione generale del concetto di SlaveCity, è necessario un investimento di 770 milioni di euro. Tuttavia non esistono problemi ad ottenere il finanziamento, dato che il profitto medio annuale di 7,5 miliardi di euro eccede di gran lunga l'investimento.

da: *Atelier Van Lieshout. Stadt der Slaven. Slave City*, catologo della mostra, 25 aprile – 6 luglio 2008, Museum Folkwang, Essen, DuMont Buchverlag, Köln, 2008, (brochure allegata), s.p.