

Sumario

• ESTUDIOS •

- 3 FELIPE PEREDA
Francisco de Holanda. El *disegno*, espiritual; la pintura, *encarnada*
- 16 ROBERTO GONZÁLEZ RAMOS
La armería de los duques de Béjar
- 30 FERNANDO MORENO CUADRO
La Inmaculada carmelitana. Concreciones del tipo iconográfico en Europa y Nueva España
- 48 PABLO ALLEPUZ GARCÍA
¿Dalí joven, Dalí genial? Mitos y leyendas de artista en *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942)
- 64 JULIA RAMÍREZ-BLANCO
El retorno de Utopía en la Bienal de Venecia de 2003

• BIBLIOTECA • COORDINADORES: Ángel Aterido y José María Parreño

- 76 DELFÍN RODRÍGUEZ RUIZ Y HELENA PÉREZ GALLARDO (EDS.) — *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional de España* (José Riello).

Asesores Goya 370: Javier Arnaldo (Universidad Complutense de Madrid). Valeriano Bozal (Universidad Complutense de Madrid). Jaime Cuadriello (Universidad Nacional Autónoma de México). Miguel Falomir (Museo Nacional del Prado). Lucía García de Carpi (Universidad Complutense de Madrid). Pablo González Tornel (Universidad Jaume I de Castellón). Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz (Universidad de Granada). Jesús Pedro Lorente (Universidad de Zaragoza). Fernando Marías (Universidad Autónoma de Madrid). Javier Pérez Segura (Universidad Complutense de Madrid). María José Redondo Cantera (Universidad de Valladolid). Antonio Urquizar Herrera (Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid). Miguel Ángel Zalama (Universidad de Valladolid).

REVISTA DE ARTE
goya

Publicación trimestral de la Fundación Lázaro Galdiano, F. S. P.
Fundada por José Camón Aznar en 1954

ISSN: 0017-2715 – Título clave: Goya
Depósito legal: M-921-1958
Impresión: Gráficas Summa, S.A. (Oviedo)

Número 370
Enero-Marzo 2020



Francisco de Holanda: *De Aetatibus Mundi Imagines*, fol. 6r, "Fiat luminaria", siglo XVI. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

SECRETARIO: Carlos Sagar Quer.

CONSEJO EDITOR: Luís U. Afonso (Universidade de Lisboa). Javier Blas Benito (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). Alicia Cámara Muñoz (Universidad Nacional de Educación a Distancia). Jesús Carrillo Castillo (Universidad Autónoma de Madrid). María de los Santos García Felguera (Universitat Pompeu Fabra de Barcelona). María Concepción García Saiz (Museo de América, Ministerio de Cultura). María Dolores Jiménez-Blanco (Universidad Complutense de Madrid). Javier Portús (Museo del Prado, Ministerio de Cultura). Juan Carlos Ruiz Souza (Universidad Complutense de Madrid). Carmen Sánchez Fernández (Universidad Autónoma de Madrid). Rocío Sánchez Ameijeiras (Universidad de Santiago). Amadeo Serra Desfilis (Universitat de València).

CONSEJO ASESOR: Bonaventura Bassegoda i Hugas (Universitat Autònoma de Barcelona). Valeriano Bozal (Universidad Complutense de Madrid). Antonio Bonet Correa (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). Jonathan Brown (New York University). Juan Calatrava (Universidad de Granada). Juan Carrete Parrondo (Doctor en Historia). Peter Cherry (Trinity College, University of Dublin). Pierre Civil (Université Sorbonne Nouvelle-Paris III). Jaime Cuadriello

(Universidad Nacional Autónoma de México). Pierre Géral (Université Grenoble Alpes). Javier Hernando Carrasco (Universidad de León). Ronda Kasl (The Metropolitan Museum of Art, Nueva York). Henrik Karge (Technische Universität Dresden). Vicente Lleó Cañal (Universidad de Sevilla). Fernando Marías (Universidad Autónoma de Madrid). Ramón Mujica Pinilla (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima). Ricardo Olmos (Consejo Superior de Investigaciones Científicas). Felipe Pereda (Harvard University, Cambridge, Mass.). Cristiano Tessari (Università degli Studi di Udine).

MÁS INFORMACIÓN: www.museolazarogaldiano.es
Teléfono 91 561 60 84 / Fax 91 561 77 93

DIRECCIÓN ELECTRÓNICA
secretario.goya@museolazarogaldiano.es
suscripciones.goya@museolazarogaldiano.es

DIRECCIÓN POSTAL
Goya Revista de Arte, Fundación Lázaro Galdiano, F. S. P.
Calle Serrano 122, 28006 Madrid

Precio del ejemplar: España 15 € / Extranjero 34,50 €
Suscripción anual: España 50 € / Extranjero 115 €

museo
LÁZARO
GALDIANO

El retorno de Utopía en la Bienal de Venecia de 2003

· JULIA RAMÍREZ-BLANCO ·

Universidad de Barcelona

A mediados de los años ochenta, el supuesto “final de la historia” había arrastrado consigo una presunta desaparición de la utopía, que ha sido señalada por diversos autores. En palabras de la historiadora del arte Rachel Weiss:

A finales del siglo XX, entre los restos corroídos de todos los supuestos utópicos que alguna vez habían existido, una de las premisas del nuevo panorama parecía ser, más que el final de la historia, el final de las utopías. Sobre todo, esto se veía acompañado por una irritada insistencia crispada en afirmar que las ideas utópicas son siempre ridículas, crueles y estúpidas¹.

Este diagnóstico de defunción fue tomado muy en serio por el mundo artístico, donde pasó a asociarse el sueño de un mundo mejor con las fantasías de las vanguardias de principios del siglo XX. Salvo algunas excepciones, durante las décadas de los ochenta y los noventa, la utopía tendió a considerarse un concepto inocente o peligroso² y el adjetivo “utópico” pasó a usarse de manera despectiva para referirse a proyectos imposibles o totalitarios.

Sin embargo, según se iban haciendo más patentes los conflictos del capitalismo global, el estatuto de lo utópico comenzó a cambiar. Respecto al campo de la utopía, algunos autores³ han señalado el principio de la década del 2000 como el momento del retorno de la utopía, señalando la exposición *Utopia Station* de 2003 como evento fundacional dentro del mundo del arte.

Comisariada por Rirkrit Tiravanija, Molly Nesbit y Hans-Ulrich Obrist, esta muestra incluida en la 50 bienal de Venecia será enormemente influyente en cuanto a las formas de entender las relaciones entre arte contemporáneo y utopía durante los siguientes años. Es por ello que cualquier reevaluación de las relaciones entre arte contemporáneo y utopía debería incluir una reconstrucción y análisis de la muestra.

Desde una perspectiva que cruza los estudios utópicos y la historia del arte, este artículo busca explorar la relación de la *Utopia Station* de 2003 con la utopía. Tras examinar los precedentes, el texto se pregunta en primer lugar por la relación de la muestra con aquellas tradiciones utópicas ligadas a la

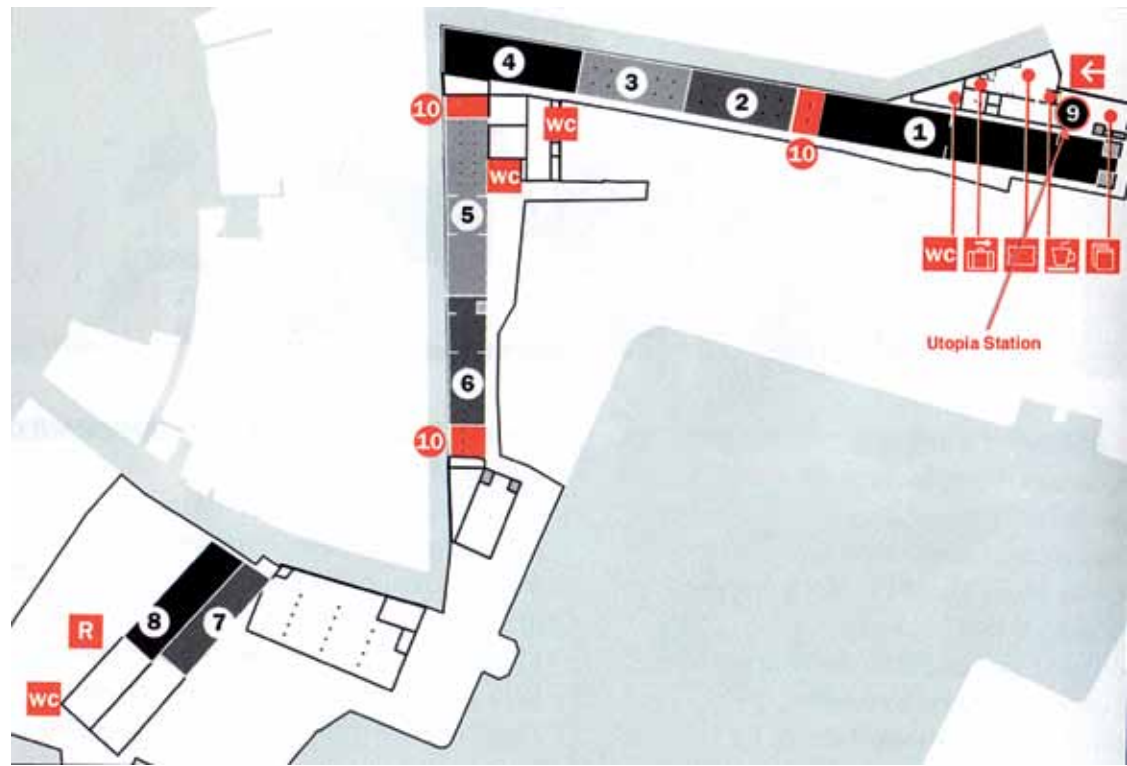
utilidad del arte. En segundo lugar, aborda el sentido político de la exposición y su relación con el socialismo y los movimientos activistas. Finalmente, trata de indagar en su legado. De manera transversal, también ha habido una intención de reconstruir la exposición y recuperar el discurso de algunas de las obras expuestas, poniéndolas en diálogo con la cuestión del sueño social.

PRECEDENTES: ARTE SOCIAL Y ACTIVISMO PREFIGURATIVO

La cultura nunca surge en un vacío, y el retorno de la utopía tuvo lugar en un terreno que llevaba al menos una década preparándose. En 1999 el crítico de arte Lars Bang Larsen había hablado de “estética social” en la revista *Afterall*⁴. Años más tarde, en su texto “The Long Nineties”⁵, reflexionaba acerca de cómo la creación de esos años puede verse como una respuesta en contra de las corrientes del decenio anterior, centradas en lo objetual y fundamentalmente acriticas con el mercado. En los noventa, una parte de la creación artística retomaba la tendencia a la desmaterialización y la preocupación social que habían sido propias de los años sesenta y setenta. Aunando diferentes propuestas, Claire Bishop ha hablado de un “giro social”, refiriéndose a las prácticas de artistas preocupados por la participación y la intervención en el ámbito de lo colectivo⁶. Estas categorizaciones posteriores integran aquellas terminologías que habían surgido durante los propios años noventa.

En la segunda mitad de la década, el filósofo y comisario Nicolas Bourriaud había enunciado la categoría del “arte relacional” primero en su texto para el catálogo de la exposición *Traffic* (1996)⁷ y después en su libro *Esthétique relationnelle* (1998)⁸. En su discurso, la idea de lo social se entendía más bien en el sentido de “sociabilidad”. A través de sus textos, Bourriaud hablaba de la pérdida del vínculo social, que sería reconstruido por los artistas a través de las obras⁹. En su *Estética relacional*, el comisario francés afirmaba que el encuentro humano se había convertido en una forma estética, además de constituirse como “lugar para la obra de arte”¹⁰. Al buscar crear momentos de encuentro humano, las obras producirían “microcomunidades”¹¹ en torno a sí, generando formas de intercambio diferentes e inventando “nuevos modos de vida”¹². Para Bourriaud, en el tra-

1 Plano de la organización del edificio del Arsenal durante la 50 Bienal de Venecia, 2003. La situación de la *Utopia Station* se señala con el número 9. Montaje de la autora.



1

bajo de toda una generación de artistas, el arte se estaba constituyendo como un “intersticio social” o un “espacio libre”¹³. Hablaba explícitamente de “microutopías”, insistiendo en las pequeñas dimensiones¹⁴.

Durante la misma década, en otros lugares de Europa habían surgido enunciaciones centradas en la posible función sociopolítica del arte. Lo que en Estados Unidos se conoció como *social practice* tendría en Alemania un paralelo en el *Kontext Kunst* o “arte de contexto”, empleando un término aparecido en 1993 a partir de la exposición homónima comisariada por Peter Weibel en la Künstlerhaus Graz¹⁵. El arte de contexto se entendería como un desarrollo de las prácticas de crítica institucional de décadas anteriores que serían complementadas con otras prácticas afines, como el arte político o el arte público.

En su influyente libro *No Logo*, Naomi Klein dedicaba toda una sección (“No Space”) a la privatización del espacio público durante los años noventa¹⁶. Uno de los grandes temas del arte público de este momento fue el espacio público mismo: muchas obras trataron de generar espacios para la colectividad, y podría decirse que este fue uno de los *leitmotifs* de los noventa, que unió las prácticas de movimientos sociales y grandes artistas. Trabajando directamente con grupos de personas, muchos proyectos de este momento llevaron a cabo una labor de organización comunitaria, trabajando en la educación o la integración de colectivos marginales.

Si los noventa estuvieron marcados por el “giro social” del arte, podría decirse que este coincidía en el tiempo con un cierto “giro estético” del activismo. En el ámbito político, el auge de

los movimientos sociales que confluían en el movimiento antiglobalización implicó la popularización de formas de acción espectacular enormemente simbólicas, basadas en la política prefigurativa¹⁷.

Desde mediados de los años noventa, una gran variedad de grupos diferentes había comenzado a practicar políticas de alianza, organizando jornadas de protesta coordinadas a nivel transnacional. Sus elementos antagónicos estaban dirigidos al régimen capitalista y a sus instituciones de poder más allá de las fronteras. Recibiendo el nombre de “movimiento antiglobalización” por parte de la prensa, sus integrantes preferían denominarse “movimiento alterglobalizador” o “movimiento de movimientos” haciendo alusión a un carácter no unificado. Sus formas de proceder estaban íntimamente ligadas a una contracultura donde los elementos comunitarios tenían una gran importancia.

A finales de 1999, estos movimientos se hicieron célebres tras las grandes movilizaciones en Seattle que lograron paralizar la reunión de la Organización Mundial del Comercio en esa ciudad. Sus estéticas lúdicas y carnavalescas incidían en el respeto por las identidades múltiples y en la necesidad de crear alternativas no-homogeneizadas frente al rodillo uniformizador del capitalismo neoliberal. Refiriéndose a la gran variedad de posiciones de los grupos activistas, algunos teóricos han hablado de “un no, muchos síes”¹⁸. Después del éxito de Seattle, se popularizó el modelo de la “contracumbre”, que organizaba sus protestas coincidiendo con los encuentros del poder transnacional. A medida que estas movilizaciones aumentaban en número y en apoyos, fue creciendo también la represión en las



2

calles, hasta que se produjo la muerte del activista Carlo Giuliani durante las protestas de Génova en 2001¹⁹.

Si la utopía retornó al arte en relación con la política prefigurativa del activismo, era lógico que lo hiciese en 2003, un momento en el que, gracias a las redes organizativas construidas por el movimiento alterglobalizador, acababan de organizarse las mayores movilizaciones de la historia hasta ese momento. El contexto concreto ahora era la lucha contra la invasión estadounidense de Iraq. Ese año, tras un impresionante despliegue de legitimidad social de las protestas, el llamado movimiento de movimientos alcanzó simultáneamente una culminación y un cénit. Los inicios de la Guerra de Iraq, junto con la represión que había seguido al ataque terrorista a las Torres Gemelas en 2001, hicieron que el ciclo activista entrase en un período de cierta latencia.

La historiadora del arte Eva Díaz plantea una conexión entre el interés curatorial por la utopía y el momento de crisis de la izquierda política:

En este breve período de principios de los 2000, cuando las prácticas artísticas se obsesionaron con la utopía más que nunca, la posibilidad de una vida política viable para los progresistas parecía cada vez menos verosímil bajo la presidencia de Bush Jr., mientras las reclamaciones de justicia global ecológica y económica eran ignoradas. Por tanto, no resultaba sorprendente el hecho de que los contornos del utopismo del mundo del arte fuesen vagos y que a veces se fusionasen con lo político; la práctica artística y la participación del público compensaban, a partir de una “estética relacional”, la ausencia de agencia política²⁰.

Esta lectura ve el arte como una compensación. Sin embargo, también es posible que, simplemente, por aquellas fechas, el entorno artístico hubiese asimilado el imaginario utópico que el activismo venía desarrollando desde mediados de la década anterior. Por otra parte, en un entorno artístico habituado a obras que tratan de generar espacios “amigables”, mejorar las condiciones de vida de una comunidad de personas o contribuir al cambio social, no era extraño que la palabra “utopía” comenzase a aparecer explícitamente en los títulos de las exposi-

2 Interior de la *Utopia Station*. La estructura de madera, con los bancos circulares y el escenario, ha sido diseñada por los artistas Liam Gillick y Rirkrit Tiravanija. © Archivo de la Bienal de Venecia.

ciones y en los textos de los comisarios. Así, el impulso utópico pasó a convertirse en un tema con nombre propio²¹.

UTOPIA EN VENECIA

La *Utopia Station* de 2003 era una de las diez subexposiciones que Francesco Bonami, comisario de la 50 Bienal de Venecia, había decidido incluir en su gran muestra. Buscando sumar otras voces a su discurso, Bonami invitó a diversos comisarios para que preparasen toda una serie de proyectos, considerados “islas” o “líneas de fuga”²² dentro de una Bienal titulada *Dreams and Conflicts. The Dictatorship of the Viewer* [Sueños y conflictos. La dictadura del espectador]. En esta polaridad, la *Utopia Station* definitivamente entraba en la jurisdicción de los sueños.

Bajo la dirección de una historiadora del arte (Molly Nesbit), un artista (Rirkrit Tiravanija) y un comisario (Hans-Ulrich Obrist), *Utopia Station* quizás buscaba representar distintos puntos de vista del complejo ecosistema del arte.

Situada en un pequeño sector al final del Arsenale (fig. 1), la exposición estaba estructurada mediante una plataforma baja de madera contrachapada. Diseñada por Tiravanija, buscaba evocar la idea de una estación de tren y de sus raíles, creando una zona que funcionase como “un poco pista de baile, un poco escenario, un poco muelle”²³. Del mismo material, unos bancos circulares ideados por Liam Gillick ofrecían descanso al visitante. En uno de los extremos se erigía un escenario (fig. 2) y, frente a los bancos, varias puertas daban acceso a salas para video-proyecciones, instalaciones o *performances*. Completando este ambiente, bajo el techo parecía flotar la estructura etérea del *Deformable Roof* [Techo deformable], proyectado por el arquitecto chino Yung Ho Chang.

La historiadora y crítica de arte Margaret Sundell señalaba la incorporación en este espacio de “elementos del aula escolar, el laboratorio y la sala de reuniones pública”²⁴. Los comisarios, por su parte, veían la *Estación* como un ambiente donde “detenerse, reconsiderar, hacer todas las preguntas, comer, dormir, aprender y mirar”²⁵. Para Green y Gardner, con sus diferentes módulos de descanso, el lugar cumplía el rol de un “centro abierto funcionando en parte para la actividad social relajada”²⁶.

En esta zona de aspecto informal confluía el trabajo de individuos y colectivos²⁷ en una disposición que parte de la crítica calificó de “babélica”²⁸ y confusa. Luca Beatrice hablaba de la dificultad de “individualizar las obras”²⁹, pero quizás esta aparente superposición tuviese que ver con la evocación de un arte colectivo: como proyecto utópico, con *No Names*, Carsten Höller había propuesto que las obras no tuviesen atribución dentro de la muestra. Aunque la idea de Höller no se llevó a la práctica, su concepción nos conduce a uno de los principios rectores de la exposición, que venía directamente de las vanguardias históricas: la idea de abolir o de, al menos, disminuir la separación que divide el arte de la vida. Esta ambición llegaba con todas las contradicciones del mundo, al situarse dentro de un contexto como la Bienal de Venecia.

LA UTILIDAD DEL ARTE

En su reseña de la exposición, Linda Nochlin criticaba que “había pocas obras expuestas que se ocupasen de la idea de Utopía que inspiraba la muestra”³⁰. Sin embargo, esto es cierto solo en parte: examinando los trabajos expuestos, puede verse que muchos enlazaban con algunas formas en las que se ha enunciado el sentido del arte en las utopías clásicas. La ambición vanguardista de fundir arte y vida se expresaba fundamentalmente a través de la idea utópica de hacer un arte con utilidad social. En ese sentido, resulta pertinente examinar algunas de sus tradiciones: el arte como diseño, desbordado hacia lo arquitectónico; el arte público; el arte comprometido políticamente o el arte como comunidad.

La comprensión del arte como diseño que embellece y dignifica la vida propiciando comportamientos mejores va desde William Morris a las vanguardias rusas, pasando más recientemente por la enunciación del “diseño especulativo”³¹. Linda Nochlin relacionaba precisamente con Morris la insistencia de Liam Gillick de entender sus bancos circulares como simple mobiliario y no como trabajo artístico³². Estos asientos colectivos acogían cada uno a diez personas, y ofrecían la posibilidad de cambiarlos de sitio. Con su forma, pretendían facilitar la conversación, al tiempo que evocaban la perfección geométrica: Rachel Weiss señala cómo “la historia de la utopía en el arte ha manejado este dilema de representar lo que ‘todavía no



3

es' utilizando en parte un vocabulario logotípico –el círculo/la esfera, el cuadrado/el cubo, el jardín– un simbolismo nuclear, radicalmente simplificado, que invoca el idealismo general subyacente en las utopías”³³.

La obra de Michelangelo Pistoletto³⁴, *Ufficio Love Difference, The Table of the Mediterranean* [Oficina del amor a la diferencia, la mesa del Mediterráneo, 2003] también planteaba la construcción de un mueble ideado para situaciones de reunión y diálogo. Esta mesa de espejo con la forma del mar Mediterráneo pretendía aglutinar representantes de los territorios bañados por sus aguas, planteando la posibilidad de una política común. Aunque los encuentros en torno a la mesa pretendían tener un sentido pragmático de intervención en el mundo real, en la Bienal de Venecia solamente convocaron representantes del mundo del arte.

Esta reflexión en torno al diseño se expandía en la *Estación* con módulos semiarquitectónicos. Las dimensiones de “utilidad” llegaban a su máximo paródico con los retretes diseñados

por el Atelier van Lieshout. En esta obra de tintes distópicos, unos inodoros titulados *Total Faecal Solution* [Solución fecal total] estaban equipados con un equipo de video-vigilancia que controlaba su correcta utilización de cara al futuro reciclaje de los residuos, permitiendo controlar si alguien “orina ilegalmente en el retrete dedicado a las heces”³⁵. Durante ciclos de 21 días, los excrementos eran procesados para producir electricidad dentro de los tanques de *The Biogas Installation* [La instalación de Biogas]. En una reflexión en torno a la ecología, la organización comunitaria y la reenumeración de los comportamientos cotidianos, el colectivo artístico mezclaba objetos empleados por el ecologismo con tecnologías propias de la sociedad de la vigilancia. Acompañados por un complejo manual de instrucciones, en la Bienal se instalaron váteres de compostaje situados en lo alto de unas torres de madera donde se hallaban los contenedores destinados al reciclaje de las heces. Parece ser que, más allá del comentario irónico en torno a la ecología que contenían estas piezas, en su sentido pragmático, dejaron de funcionar en un momento temprano de la

3 Nils Norman: *Geocruiser*, 2001.
(© Nils Norman).

4 John Lennon y Yoko Ono: *WAR IS OVER IF YOU WANT IT* [La guerra ha terminado, si tú quieres], 1969.
(Imagen de Wikimedia Commons).

muestra: este aparente fracaso contribuía a aumentar el sentido burlesco del conjunto.

Como posible utilidad del arte, utopías clásicas como la *Ciudad del Sol* de Tommaso Campanella describían formas de arte público³⁶. Aunque enunciado en las conceptualizaciones de la muestra, en la *Utopia Station* el arte público fue realizado casi exclusivamente en relación con una idea algo anticuada del cartelismo como intervención pública: junto a las obras, se exhibieron más de cien pósters diseñados ex profeso y pensados para inundar las calles de Venecia³⁷. Dentro de la Bienal, estos se mostraron tanto en el Arsenale como en el exterior, donde se agrupaban en lo que se llamó el *Poster Garden*. Aunque los comisarios hablasen de la posibilidad de hacer propaganda, solo algunos de los carteles contenían afirmaciones políticas o buscaban catalizar una intervención social.

En el espacio de la Bienal Nils Norman había mostrado un póster que presentaba el proyecto de *Geocruiser*, un autobús intervenido que estuvo aparcado parte del verano delante de la Escuela de Arquitectura de Venecia. Funcionando con aceite vegetal, el interior de este vehículo contenía una biblioteca dedicada a “la gentrificación urbana, el diseño urbano experimental, la jardinería radical, el diseño sostenible, las energías alternativas y las utopías”³⁸. En su sala de lectura podían usarse un ordenador y una máquina fotocopidora que funcionaban con la energía generada por unos paneles solares situados en el techo. En la parte trasera, ocupando un tercio del espacio, un invernadero con plantas se completaba con su propio criadero de lombrices para fabricar compostaje. Norman describía el autobús como una obra de arte público que funcionaría como una “máquina de propaganda móvil”³⁹. Entre 2001 y 2002 *Geocruiser* estaba llevando a cabo un *tour* por Europa en el que la Bienal constituía una de las paradas (fig. 3).

Las vanguardias artísticas de principios del siglo XX y los movimientos de los años sesenta y setenta habían llamado al compromiso político del artista, adoptando una responsabilidad que continuarían creadores de las décadas siguientes. En la *Utopia Station*, sin embargo, solo unos pocos creadores recogían este testigo. Yoko Ono, quien había estado implicada en los movimientos



4

antibelicistas de los sesenta-setenta, expuso varias piezas que conectaban las protestas en contra de la Guerra de Vietnam con las movilizaciones en contra de la invasión norteamericana de Iraq. Su póster *IMAGINE PEACE* (2003), con grandes letras negras sobre fondo blanco, se situaba en clara continuidad con la campaña *WAR IS OVER IF YOU WANT IT* (1969) que había llevado a cabo junto con John Lennon (fig. 4). En Venecia, este trabajo se complementaba con otras piezas que incidían en la misma conexión temporal, como *Peace Event John Lennon* [Evento por la

5 Vista general del terreno de *The Land*, Tailandia. Flotando en el agua, se puede ver la estructura naranja de SUPERFLEX, *Supergas*, 2000. (© The Land Foundation).



5

Paz John Lennon, 2003], *Declaration of Nutopia* [Declaración de Nutopia, 1973/2003], *Imaginary Map Piece* [Pieza de Mapa Imaginario, 1960/2003], *Map Piece* [Pieza de Mapa, 1960-61/2003] y *Mend Piece* [Pieza de Reparación, 1966/2003].

SIMULACRO Y CRÍTICA

La tradición de las comunas y, específicamente, de las comunidades agrícolas estuvo representada a través de *The Land*. Hans-Ulrich Obrist había afirmado que esta granja, fundada en Tailandia por los artistas Rirkrit Tiravanija y Kamin Lertchai-prasert, era “un motor y una presencia importante en el espacio de la Estación Utopía en Venecia”⁴⁰.

Creado en 1998, el espacio de *The Land* es visto por sus fundadores como un entorno para descansar del circuito internacional del arte y como lugar de experimentos agrarios y artísticos⁴¹. Aunque su enclave se sitúa en Tailandia, junto con trabajos de artistas asiáticos, se disponen en él obras de creadores europeos: Alicia Framis, Philippe Parreno, François Roche, Tobias Rehberger o el colectivo SUPERFLEX son algunos de los nombres (fig. 5). Ciertos trabajos, como la casa-valla publicitaria de Alicia Framis (*Billboardthailandhouse*, 2000), formaron parte de la *Utopia Station* de la Bienal. Otros, como el vídeo *The Boy*

from Mars [El chico de Marte] de Philippe Parreno, mostraron en Venecia imágenes idealizadas del terreno tailandés.

A través de la evocación de *The Land* los comisarios parecían sugerir una concepción lejana del buen lugar, y quizás también buscaban traer a Venecia ejemplos de utopías no europeas⁴². Sin embargo, constatando el fracaso de la experimentación agrícola y la ruina temprana de las estructuras dispuestas en la granja, la historiadora del arte Claire Veal afirmaba en 2014 que la granja funcionaba como una ficción. Para Veal, este “Shangri-La mítico para el mundo del arte”⁴³ estaría potenciado por sus autorrepresentaciones, que incluirían la *Utopia Station*.

La concepción neorrural y lejana de lo comunitario a través de la imagen *ficcionalizada* de *The Land* contrastaba con ideas que vinculaban la comunidad al regalo⁴⁴. La presencia de elementos gratuitos en las exposiciones artísticas había sido un elemento reiterativo de las muestras ligadas a la estética relacional. En la *Estación*, el visitante podía llevarse pines, bolsas, pósters y refrescos. Aparentemente, el regalo anula simbólicamente el sentido especulativo del arte, pues hace desaparecer el intercambio monetario directo. Sin embargo, los logotipos y las firmas de los objetos de la muestra recordaban también al regalo promocional. Refiriéndose a las bolsas de la diseñadora Agnès b., el crítico de arte Tim Griffin hablaba de “un giro patrocinado de la utopía, que socavaba el talante pretendidamente idealista de la exposición”⁴⁵.

Junto con estas piezas en las que los artistas parecían querer aproximarse a la práctica utópica, hubo también aportaciones en las que los artistas reflexionaban acerca de la historia de la utopía y sus reversos más oscuros. La tradición especulativa de la ciencia ficción⁴⁶ se recogía en obras como el cuadro de Verne Dawson *Earthly Paradise (Community house with utilities dome and examples of dematerialized human transport)* [Paraíso Terrenal (Casa comunitaria con cúpula para servicios y ejemplos de transporte humano desmaterializado), 2003]. Martha Rosler, como parte del proyecto *Oleanna Space/Ship/Station*, presentó *Speculations and Speculative Fictions* [Especulaciones y ficciones especulativas, 2003] junto con el Oleanna Group. A partir de un trabajo con la ciencia ficción de los setenta, funda-

6 Elmgreen & Dragset: *Spelling Utopia* [Deletreando Utopía], 2003. La imagen evoca una performance no realizada que los artistas habían planeado para la *Utopia Station*. (© Elmgreen & Dragset).

7 Carl Michael von Hausswolff y Leif Elggren: *The Annexation of Utopia by the Kingdoms of Elgaland/Vargaland* [La anexión de Utopía por los reinos de Elgaland/Vargaland], 2003. (© Archivo de la Bienal de Venecia).

mentalmente en su variante feminista, esta obra colaborativa suponía “una exploración episódica del tiempo, el viaje en el tiempo y las visiones de transformación social”⁴⁷.

Algunos artistas plantearon una reflexión acerca de las utopías históricas. Los *Krutikov Drawings* de Carsten Höller remitían a los proyectos más oníricos de la vanguardia rusa, recuperando la *Flying City* de Georgii Krutikov. En su *Encyclopedia Utopia*, Nedko Solakov mezclaba imágenes de la *Utopía* de Tomás Moro con otras del régimen comunista en su Bulgaria natal.

Con su *Church of Fear* [Iglesia del Miedo, 2003], Christoph Schlingensiefel parecía ironizar acerca de la tradición utópica de sectas y pequeñas religiones. En la puerta, un cartel anunciaba “EL MIEDO ES LA RESPUESTA” [*FEAR IS THE ANSWER*], dando paso a un interior que acogía un siniestro confesionario. Más allá del obvio sentido humorístico, el trabajo se planteaba como una reflexión acerca del miedo y su instrumentalización:

El único principio de la *CHURCH of FEAR* es la profesión del propio miedo –el miedo a envejecer, el miedo a la muerte, el terror a la traición. EL MIEDO ES EL PRIMER MANDAMIENTO. Expresado con confianza, la profesión del propio miedo evita que sea creado y utilizado por terceras partes⁴⁸.

El humor también era un elemento importante en la aportación de Alicia Framis: en lo que parece una burla ácida de los programas de ayuda social, su *Billboardthailandhouse* (2000) ofrecía un refugio gratuito, proponiendo habitar un módulo publicitario. Una *performance* no realizada de Elmgreen & Dragset querría haber mostrado a dos monos jugando con unos dados que llevaban pintadas las letras de la palabra “utopía”⁴⁹ (fig. 6). Acertar con la combinación del lugar mejor, parecían querer decirnos, es pura cuestión de azar, un juego que nada tiene que ver con el raciocinio. Como en una imagen especular, los primates sugerían la metáfora tragicómica de una humanidad más animal de lo que querría, persiguiendo la utopía sin saber cómo hacerlo.

Dentro del marco de actividades de la *Utopia Station* de Venecia, una de las *performances* fue organizada por los artistas



6



7

Carl Michael von Hausswolff y Leif Elggren, fundadores del autoproclamado reino de Elgaland/Vargaland, que comprende todos los territorios fronterizos del mundo. En su acción *The Annexation of Utopia by the Kingdoms of Elgaland/Vargaland* [La anexión de Utopía por los reinos de Elgaland/Vargaland], deshicieron un ejemplar de la *Utopía* de Tomás Moro volviendo a convertirlo en pulpa de papel, con la que crearon folios reciclados. Esta obra tenía tintes de premonición: el mundo del arte, en los años siguientes, pareció querer diluir el concepto para sumar la Utopía a sus territorios (fig. 7).

DEL GIRO SOCIAL AL SUEÑO SOCIAL

En todas estas piezas podía verse cómo recorría la exposición una manifiesta preocupación por pensar las distintas formas de entender la existencia compartida. Con la presencia de figuras y de modos de hacer ligados a la estética relacional⁵⁰ y trabajos que transitaban en torno a la idea de lo comunitario, se puede afirmar que la *Utopia Station* fue una de las exposiciones ligadas al giro social. Frente a otras muestras, su gran novedad consistió en introducir a estas corrientes de la década anterior dentro del discurso de la utopía, a partir de la tradición de utilidad social. Los comisarios parecían estar revelando una posible relación entre el “giro social” y el “sueño social”⁵¹.

Pese a que en los textos del catálogo no se mencionase el término⁵², en la concepción curatorial resultaba obvia la huella de la estética relacional⁵³ con su preocupación por la amigabilidad del espacio expositivo. Los comisarios relacionados con esta corriente habían integrado bares, restaurantes o salas con sillones y sofás, entendiendo el lugar del arte como un espacio donde quedarse y socializar, en una paradójica evocación del espacio público⁵⁴. La *Utopia Station* iba aún más lejos, afirmando implícitamente que algunos modos ligados a la estética relacional podrían hacer que una muestra artística relacional llegase a configurar un espacio utópico. Más allá de las piezas concretas y su diferente relación con las tradiciones utópicas, los comisarios parecían estar proponiendo una utopía particular: con su propio nombre, la *Utopia Station* planteaba como “buen lugar” el propio espacio del arte.

Siguiendo con algunas características de lo relacional, la espacialidad positiva se planteó en la *Estación* como una sucesión de eventos. Durante la Bienal se desarrolló una programación constante de películas, talleres, charlas, *performances* y encuentros, con muchas de las actividades superponiéndose en el tiempo⁵⁵. Esta forma de plantear la actividad tenía que ver con la lógica de las grandes muestras globales de arte contemporáneo⁵⁶. Al proponer la exposición artística como lugar utópico, la *Utopia Station* estaba incorporando algunas características del bienalismo al discurso de la utopía.

En ese sentido, resultaba sintomático de los discursos de la globalización que en una exposición sobre utopía no se qui-

siese emplear la metáfora de la isla –más en el contexto veneciano– y se decidiese usar la figura de la “estación”. El lugar amigable se mostraba así como una parada temporal, de localización variable, en una implícita loa a la movilidad: además de Venecia, la *Estación* tuvo otras sedes, que incluyeron varias exposiciones y encuentros en ciudades como París, Fráncfurt, Pughkeepsie y Berlín.

En general, la utopía de lo global está implícitamente presente en las grandes muestras de arte contemporáneo, donde se transmite la imagen falsa de un mundo en el que ideas y personas pueden moverse con libertad. En la *Utopia Station* el convertir el “buen lugar” en una parada breve de un viaje perpetuo podría enlazar con esta autorrepresentación idealizada del capitalismo transnacional⁵⁷. Este elogio del nomadismo resultaba problemático, y más unido al uso de algunos términos propios de la retórica neoliberal, como son la flexibilidad⁵⁸ o el sentido procesual⁵⁹, que los comisarios empleaban como categorías intrínsecamente positivas.

LA CUESTIÓN DEL COMPROMISO POLÍTICO

La afinidad con cierta terminología neoliberal resultaba coherente con una voluntaria oposición a ciertas tradiciones clásicas de la utopía. En un contexto posterior a la Caída del Muro de Berlín, la *Estación* se contraponía claramente a las utopías prescriptivas, que habían pasado a ser asociadas al totalitarismo de la URSS⁶⁰. Si la oposición a los discursos socialistas resultaba obvia en los textos de los comisarios, al menos una obra hacía referencia explícita a la superación de este legado: el vídeo *Dammi i colori* (2003) de Anri Sala mostraba el proyecto del entonces alcalde Edi Rama de pintar de colores las casas homogeneizadas de Tirana que habían sido construidas durante el comunismo.

La voluntad de separarse de esta lectura de lo utópico –que por otra parte había estado ligada a su desprecio dentro del discurso posmoderno– es lo que nos permite entender una serie de contraposiciones que parecen querer evitar cualquier atisbo de dogmatismo. Diferenciándose del detalle en las soluciones sociales de gran parte del legado utópico, en la *Utopia Station* el término de la “utopía” se manejaba con una deliberada indefinición que conectaba con la retórica posmoderna⁶¹. Frente a la temporalidad eterna de las utopías literarias⁶² y los planes

a largo plazo de reformistas sociales, en la exposición se ponía en valor lo efímero. A diferencia de la voz única de las utopías literarias, la disposición espacial de las obras enfatizaba la dimensión polifónica e incluso la confusión de la muestra. Nochlin lo resumía así: “los comisarios de la *Utopia Station*, fundamentalmente en su declaración de intenciones (...) tienden a fetichizar lo efímero, lo inacabado, y lo antimonumental antes que lo monumental, lo permanente o lo triunfantemente arquitectónico”⁶³.

El sentido abierto alejado del modelo prescriptivo propio de las utopías renacentistas podría hacernos pensar en lo que Tom Moylan ha llamado las “utopías críticas”⁶⁴ si no fuese por la falta de compromiso político. Pese a haber sido uno de los catalizadores indirectos de la muestra, el movimiento antiglobalización apenas estuvo reflejado en la edición italiana. Dos años después, los Obrist, Nesbit y Tiravanija parecían querer solucionar esta carencia.

En 2005, la *Utopia Station* fue llevada al Foro Social Mundial de Porto Alegre. Fundado en 2001, el Foro Social es un encuentro internacional nacido a partir del activismo del movimiento alterglobalizador que busca proponer alternativas sistémicas, planteándose en oposición al Foro Económico de Davos. Si en 2003 el retorno de la palabra “utopía” se había producido en relación implícita con un momento de clímax activista, en 2005 situar la *Estación* en un entorno como el Foro Social parecía plantear de manera explícita la posibilidad de unir arte, utopía y activismo.

T. J. Demos habla de un cierto desafío a las estéticas activistas⁶⁵. Y sin embargo, tanto él como Dirk Hoyer describen una total ausencia de diálogo entre el mundo del arte y el del activismo⁶⁶. Demos puntualiza: “*Utopia Station* merece un reconocimiento por su intento de unir sus proyectos artísticos a movimientos sociales y políticos más amplios, incluso a pesar de que los resultados finalmente fuesen invisibles y sin consecuencias claras”⁶⁷. Obviamente, las cosas funcionan de manera diferente en distintos contextos, pero al decidir llevar la muestra a Porto Alegre no parece que hubiese habido un esfuerzo de adaptación a las peculiaridades del entramado activista. El sueño tradicional de las vanguardias de fundir arte, vida y política se quedaba, de nuevo, a medio camino. Estas ambigüeda-

des políticas de la *Utopia Station* parecen haber sido una de sus herencias comisariales.

DEL LEGADO A SU SUPERACIÓN

En 2004 Harald Szeemann, continuando con su persistente fascinación por el lugar soñado comisarió la que sería su última exposición con un tono de optimismo onírico: su edición inaugural de la Bienal de Sevilla se titulaba, de forma apropiada, *La alegría de mis sueños*. Entre 2009 y 2011 la serie *UTOPIA* en el museo danés ARKEN incluyó el encargo de instalaciones a los artistas Qiu Anxiong, Katharina Grosse y Olafur Eliasson, y la organización de varias conferencias y eventos. En 2009 se celebró la undécima exhibición de escultura en Suiza, titulada *Utopics: Systems and Landmarks* [Utópicos: sistemas e hitos], comisariada por Simon Lamunière. En 2013, la Whitechapel Gallery organizó la exposición *The Spirit of Utopia* [El espíritu de la utopía] para responder las preguntas que Ernst Bloch había enunciado en 1959⁶⁸. Estos son solo unos pocos ejemplos de múltiples exposiciones que durante estos años volvieron a invocar a la utopía.

En general, las muestras que siguieron al 2003 continuaron enfatizando las dimensiones de apertura y ambigüedad, situándose en oposición a un supuesto dogmatismo de la tradición politizada de la utopía. A menudo, el término continuó siendo empleado de manera muy vaga. Richard Noble achacaba esto a la ausencia de un proyecto político unificado al que poder vincular las utopías del arte⁶⁹.

Sin embargo, a partir de la crisis económica de 2008 y sobre todo después de 2011, el resurgir de los movimientos sociales se produjo a través de prácticas prefigurativas que anticipaban otras formas de comunidad. En la tradición de las comunas, los campamentos de protesta que tomaron el centro de las ciudades reclamaban la posibilidad de otras maneras de organizar la vida en común. Este nuevo universo simbólico no pudo dejar de afectar a la esfera de lo artístico, que recuperaría temáticas y prácticas comprometidas a través de obras y exposiciones, entre la honestidad y el oportunismo. En cualquier caso, quizás hoy sea un momento históricamente adecuado, pertinente y urgente, para poder sumar a muchos artistas a aquellas fuerzas que buscan hacer realidad un mundo nuevo por nacer.

CONCLUSIONES

La *Utopia Station* de 2003 fue un hito fundamental en el retorno del referente utópico dentro del arte. A lo largo de este estudio se ha planteado la tesis de que, al emplear la palabra, la exposición estaba situando en la esfera de la utopía toda una serie de prácticas del arte actual ligadas al giro social. Asimismo, los comisarios estarían planteando el espacio del arte como una peculiar utopía, constituida a partir de modos de hacer propios de las exposiciones del arte relacional. El análisis también ha situado al activismo como un referente fundamental, aunque la exposición y sus comisarios se relacionasen con él de manera problemática.

Reconstruyendo los elementos de la exposición, se han ido explorando en detalle las preguntas iniciales. En primer lugar, se han señalado como precedentes de la muestra el arte social de los años noventa, así como las prácticas prefigurativas del activismo alterglobalizador. Entrando en el análisis de la muestra, se ha explorado la reinterpretación a través del giro social de las tradiciones utópicas que buscaban una posible utilidad del arte. Expresada a través de su cruce con el diseño, el arte público o las prácticas políticas, esta utilidad toma distintas formas a través del trabajo de los diferentes artistas. En cierto modo, la exposición estaba retomando la ambición vanguardista de fundir arte y vida, empleando lenguajes propios de los desarrollos artísticos más recientes.

Durante el período de las vanguardias históricas, la relación entre arte y política había sido una de las expresiones más claras de este deseo de fusión con la vida. En *Utopia Station* planteó una definición de lo utópico claramente opuesta a cualquier tradición prescriptiva, distanciándose especialmente del legado socialista. Al huir del dogmatismo, se producía también un

deslizamiento hacia la ambigüedad política. Leyendo los textos de la muestra, resultaba problemático el uso de cierta terminología propia del lenguaje neoliberal.

En 2005 los comisarios intentaron crear un vínculo con los movimientos de su momento, situando otra edición de la muestra en el Foro Social de Porto Alegre. Pese a las potencialidades parece que, más que un encuentro entre el mundo del arte y el del activismo, se produjo una mera superposición de las dos esferas.

Respecto a la historia del arte contemporáneo, la *Utopia Station* tuvo el gran mérito de volver a lanzar la utopía como un tema propio del entramado artístico, merecedor de exposiciones y eventos. El resurgir del asunto es prueba más que evidente del éxito en ese sentido. En cuanto a su conceptualización de lo utópico, sin embargo, la muestra ofreció más limitaciones: mientras retomaba ciertas tradiciones vinculadas a la utilidad del arte y la ambición vanguardista de fundir arte y vida, trataba las dimensiones políticas con problemática indefinición.

Aunque hemos argumentado que esta ambivalencia política continuaría en muchas de las muestras que emplearon el término de la utopía después de 2003, consideramos que después de la crisis de 2008 y tras la oleada activista que siguió al año 2011, las prácticas prefigurativas de los movimientos sociales marcaron el retorno de la utopía política. Esto ha afectado también al arte que, en una nueva fase de politización, parece preparado para imaginar mundos mejores que alteren radicalmente nuestro aquí y que cambien por completo nuestro ahora. Tras entender la relación con la utopía de la *Utopia Station*, el arte utópico puede ya superar este legado y llevarlo hacia esos terrenos más políticos cuyos presentes están preñados de futuro. ♣

• NOTAS •

- 1 R. Weiss, "Utopiary", en J. Rüsen, M. Fehr y T. W. Rieger (eds.), *Thinking Utopia: Steps into Other Worlds*, Berghahn, Nueva York-Oxford, 2005, p. 191.
- 2 Respecto a la crisis de la utopía durante la posmodernidad, Mikhail Epstein, durante el congreso especializado titulado *After Postmodernism*, afirmaba que "Post-postmodernism witnesses the re-birth of utopia after its own death, after its subjection to postmodernism's severe scepticism, relativism and its anti-utopian consciousness" ("El momento posterior a la postmodernidad (la post-postmodernidad) presencia el renacer de la utopía después de su propia muerte, después de que fuese sometida al severo escepticismo, el relativismo y la conciencia anti-utópica de la postmodernidad" (traducción propia). M. Epstein, "The Place of Postmodernism in Postmodernity", *After Postmodernism Conference*, Universidad de Chicago, 1997. Recientemente, véase también, a título de ejemplo, la lección jubilar pronunciada por Juan José Tamayo el 24 de abril de 2018 en la Universidad Carlos III, titulada "¿Ha muerto la utopía? ¿Triunfan las distopías?" Pese a que la crisis de la utopía durante la postmodernidad es una tendencia incuestionable, existen excepciones en pensadores como Fredric Jameson, que reflexionan acerca de este asunto. Si bien dentro del mundo del arte Harald Szeemann tratará ampliamente asuntos utópicos, su discurso se basa más bien en la tradición de la contracultura que proviene de décadas anteriores.
- 3 Véase T. J. Demos, *op. cit.* y también D. Hoyer, (*Ap*)*Art Contemporary Art and Utopia*, Tesis Doctoral, Aalto University/Aalto ARTS Books, Helsinki, octubre 30, 2015.
- 4 L. B. Larsen, "Social Aesthetics: 11 examples to begin with, in the light of parallel history", *Afterall*, 1, 1999, pp. 76-87. Acerca del diferente sentido utópico de los distintos *ismos* durante las vanguardias históricas, véase D. Ayers, B. Hjartarson, T. Huttunen y H. Veivo (eds.), *UTOPIA. The Avant-garde, Modernism and (Im)possible life*, De Gruyter, Berlín-Boston, 2015.
- 5 L. B. Larsen, "The Long Nineties. Revisiting art's social turn and the 1990s - the decade that has yet to end", *Frieze*, 144, 2012. Accesible en <http://www.frieze.com/issue/article/the-long-nineties/> [consultado: 24/08/2014].
- 6 Véase C. Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics", *October*, 110, 2004, pp. 51-79; "The Social Turn: Collaboration and Its Discontents", *Artforum*, febrero 2006, pp. 178-183 y el libro *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, Londres-Nueva York, 2012.
- 7 La muestra *Traffic*, comisariada por Nicolas Bourriaud, tuvo lugar en el CAPC Musée d'art contemporain de Burdeos entre el 26 de enero y el 23 de marzo de 1996. En ella se expusieron trabajos de muchos artistas que serían asociados con la categoría de la estética relacional: Dominique Gonzalez-Foerster, Vanessa Beecroft o Rirkrit Tiravanija. Véase *Traffic*, catálogo de la exposición (Burdeos, CAPC Musée d'art contemporain, 1996), N. Bourriaud (dir.), Burdeos, 1996.
- 8 N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Dijon, 1998.
- 9 N. Bourriaud, *Estética relacional*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2008, p. 42.
- 10 *Ibid.*, p. 53.
- 11 *Ibid.*, pp. 70, 73.
- 12 *Ibid.*, p. 87.
- 13 *Ibid.*, p. 16.
- 14 *Ibid.*, p. 35.
- 15 El título completo de la exposición era *Kontext Kunst. The Art of the 90s*, y tuvo lugar en la Neue Galerie im Künstlerhaus, entre el 2 de octubre y el 7 de noviembre de 1993. En ella se mostraron artistas como Fareed Armaly, Cosima von Bonin, Andrea Fraser o Adrian Piper.
- 16 N. Klein, *No Logo*, Picador, Nueva York, 2000. Respecto al arte público estadounidense, véase S. Lacy (ed.), *Mapping the terrain. New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, 1995.
- 17 En *The Wiley-Blackwell Encyclopedia of*

- social & Political Movements* se nos dice que la política prefigurativa “busca crear la nueva sociedad dentro del caparazón de la vieja” (“a prefigurative approach seeks to create the new society “in the shell of the old”). D. K. Leach, “Prefigurative Politics”, *The Wiley-Blackwell Encyclopedia of social and Political Movements*, 2013. Accesible en <http://dx.doi.org/10.1002/9780470674871.wbepm167> [consultado: 04/01/2017].
- 18 “[O]ne no, many yesses”. Véase J. Sellers, “Battle in Seattle”, en A. Boyd y D. O. Mitchell (eds.), *Beautiful Trouble. A Toolbox for Revolution*, OR Books, Londres-Nueva York, 2012, p. 289.
- 19 Véase C. Gubitosa, *Genova, nome per nome*, Altra Economía y Editrice Berti, Génova, 2003. En 2017 el Tribunal de Estrasburgo condenó a Italia por torturas durante la represión de la contracumbre en Génova. Véase S. Melguizo, “La Corte Europea de Derechos Humanos condena a Italia por tortura por los incidentes del G8”, *El Mundo*, 07/04/2015. Accesible en <http://www.elmundo.es/internacional/2015/04/07/55242a1f22601dc44d8b456f.html> [consultado: 27/04/2018].
- 20 “In that brief early 2000s period when art practices became ever more utopia-obsessed, the possibility of a viable political life for progressives under Bush Jr. seemed less and less likely as calls for global ecological and economic justice were ignored. That the contours of art-world utopianism were vague and sometimes conflated presence with politics was therefore unsurprising; artistic practice and audience participation compensated, in a ‘relational aesthetics’ manner, for political agency”. E. Díaz, “Dome Culture in the Twenty-first Century”, *Grey Room*, 42, 2011, p. 98.
- 21 Harald Szeemann, con su preocupación por el sueño social, resultaba un importante precedente.
- 22 Estas subexposiciones hacen que Charles Green y Anthony Gardner hablen de “comisariado por delegación” (“curating by delegation”). Véase el capítulo “Curating by delegation: The 50th Venice Biennale: *The Dictatorship of the Viewer*” en C. Green y A. Gardner, *Biennials, Triennials and documenta. The Exhibitions that Created Contemporary Art*, Wiley Blackwell, Hoboken, 2016, pp. 221-225.
- 23 “[P]art dance-floor, part stage, part quai”. Texto sin firmar escrito por los comisarios, accesible en <http://www.fehe.org/index.php?id=265> [consultado: 20/12/2016].
- 24 “[E]lements of the classroom, the laboratory and the public meeting hall”. M. Sundell, “Birth canal. New directions in art emerge with difficulty at the 50th Venice Biennial”, *Time Out New York*, 10-17 de julio, 2003, p. 54.
- 25 M. Nesbit, “Utopia Station: Some of the Parts”, en N. Spector, *Theanyspace-whatever*, Guggenheim Museum, D.A.P., Thames & Hudson, Nueva York - Londres, 2008, p. 226.
- 26 “[S]emi-functioning drop-in center for relaxed social activity”. A. Gardner y Ch. Green, *op. cit.*, p. 157.
- 27 Los artistas participantes eran: Amicale des Témoins, Atelier van Lieshout, John Bock, Iñaki Bonillas, Ecker Bonk, Angela Bulloch, Bureau d’Études, Pash Buzari, Yung Ho Chang, Santiago Cirugeda, Verne Dawson, Tacita Dean, Jeremy De-ller, Nico Dockx, Trisha Donnelly, Leif Elggren, Carl Michael von Hausswolf, Olafur Eliasson, Michael Elmgreen & Ingar Dragset, Jan Fabre-Janus Magazine, Hans Peter Feldmann, Peter Fischli y David Weiss, Didier Fiuza Faustino, Alicia Framis, Yona Friedman, Yang Fudong, Liam Gillick, Édouard Glissant, Dominique Gonzalez-Foerster, Tomislav Gotovac, Rodney Graham, Joseph Grigely, Henrik Hakansson, Carsten Höller, Karl Holmqvist, Marianne Huggonier, Pierre Huyghe, Arata Isozaki, Emilia e Ilya Kabakov, Július Koller, Rem Koolhaas, Kamin Lertchaiprasert, Simon Leung y Lincoln Tobier, Armin Linke, Jonas Mekas, Multiplicity -Border Device(-), Deimantas Narkevicius, Nils Norman, Roman Ondák, Yoko Ono, Anatoli Osmolovsky, Philippe Parreno, Oliver Payne y Nick Relph, Manfred Pernice y Sean Snyder, Michelangelo Pistoletto, Lucia Prand, Edi Rama y Anri Sala, Tobias Rehberger, Martha Rosler y el Oleanna group, Christoph Schlingensiefel, Tino Sehgal, Shimabuku, Patti Smith, SUPERFLEX, Uglycute, Agnès Varda, Lawrence Weiner, Wong Hoy Cheong, Cerith Wyn Evans y Zerynthia con Franz West.
- 28 Véase, por ejemplo, M. Scotini, “Una canzoncina stonata”, *Flash Art*, agosto-septiembre 2003, p. 94.
- 29 L. Beatrice, “La dittatura del curatore”, *Flash Art*, agosto-septiembre 2003, p. 84.
- 30 “[F]ew of the works on view engage directly with the idea of Utopia that inspired the show”. L. Nochlin, “Less than More”, *Artforum*, septiembre de 2003, pp. 178-179 y 240-246.
- 31 Véase A. Dunne y F. Raby, *Speculative Everything. Design, Fiction and Social Dreaming*, MIT Press, Cambridge-Londres, 2013.
- 32 L. Nochlin, *op. cit.*, p. 241.
- 33 “Utopia’s history in art has handled this dilemma of representing the ‘not yet’ in part, through a logotypic vocabulary –the circle/sphere, the square/cube, the garden– a nuclear, radically simplified symbolism that invokes the underlying generalised idealism of utopias”. R. Weiss, *op. cit.*, p. 191.
- 34 En 2003, la Bienal de Venecia concedió a Pistoletto el León Dorado, premiando toda su carrera.
- 35 En la web del grupo, AVL habla de cómo “[F]riendly ecology meets voyeuristic suppression” (“la ecología amistosa se encuentra con la represión voyeurística”). En <http://www.ateliervanlieshout.com/works/> [consultado: 29/12/2016].
- 36 En la ciudad ideal descrita por Campanella los muros circulares de la urbe estaban cubiertos por pinturas murales de sentido educativo, que eran empleadas para la formación de los niños. Véase T. Campanella, *La Ciudad del Sol*, Akal, Madrid, 2006 [1.ª ed. italiana, 1602].
- 37 Los carteles están expuestos y se pueden descargar en la web de *e-flux*: <http://www.e-flux.com/projects/utopia/> [consultado: 22/11/2014]. Con posterioridad a la *Estación* de Venecia, en septiembre de 2003 estos carteles protagonizaron una exposición propia en la Haus der Kunst de Múnich, como preludio a la *Utopia Station* que tuvo lugar en la misma institución, entre octubre de 2004 y enero de 2005. Véase “Utopia Station Munich”, *e-flux*, 1 de septiembre de 2004 [consultado: 04/01/2016]. <http://www.e-flux.com/announcements/42562/utopia-station-munich/>
- 38 “[C]ity gentrification, experimental city design, radical gardening, sustainable design, alternative energy, and utopias”. Véase la web del artista: <http://www.dismalgarden.com/projects/geocruiser> [consultado: 29/12/2016].
- 39 “[M]obile propaganda machine”. *Ibid.*
- 40 “[U]n motore e una presenza importante nello spazio di Stazione Utopia a Venezia”. H. Obrist, *Flash Art*, junio-julio 2003, p. 97.
- 41 Véase la página web de *The Land*: http://www.thelandfoundation.org/?About_the_Land [consultado: 22/11/2014].
- 42 C. Veal, “Bringing The Land Back Down To Earth: a new model for the critical analysis of relational art”, *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 6, 1, 2014. Accesible en: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.3402/jac.v6.23701> [consultado: 22/11/2014].
- 43 “The Land has become the art world’s equivalent of a mythical Shangri-La”. *Ibid.*, p. 7.
- 44 Teorías como las del sociólogo Marcel Mauss entendían el regalo como un modo de crear igualdad y sentido comunitario. Véase M. Mauss, *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*, Norton, Nueva York, 1967.
- 45 “[A] sponsored spin on utopia that undermined the show’s tenor of straightforward idealism”. T. Griffin, “Left Wanting”, *Artforum*, septiembre 2003, pp. 180-181.
- 46 Véase T. Moylan, *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*, Methuen, Londres-Nueva York, 1989 (reeditado en 2014, dentro de la serie *Ralahine Utopian Studies* (Peter Lang, Oxford, 2014)).
- 47 “[A]n episodic investigation of time, time travel, and visions of social transformation”. Martha Rosler citada por Linda Nochlin, *op. cit.*, p. 2. Véase M. Rosler, “In the/our beautiful future”, *Architectural Design*, vol. 78, 1, 2008, pp. 54-57.
- 48 “The sole principle of the CHURCH of FEAR is profession of one’s own fear – the fear of growing old, fear of death, terror of betrayal. FEAR IS THE FIRST COMMANDMENT. Expressed with confidence, the profession of this fear prevents the latter being created and utilized by third parties”. Véase la descripción del proyecto en la web de Schlingensiefel: http://www.schlingensiefel.com/projekt_eng.php?id=t040 [consultado: 26/12/2016].
- 49 Debido a las quejas de los grupos en defensa de los derechos de los animales, la *performance* no fue realizada, y en la Bienal se expusieron únicamente los dados dentro de una vitrina.
- 50 T. J. Demos señala cómo algunas figuras clave de la *Estación* (Tiravanija, Liam Gillick, Pierre Huyghe o Dominique Gonzalez-Foerster) habían estado asociadas a la estética relacional. T. J. Demos, *op. cit.*, p. 66.
- 51 En este sentido, véase D. M. Bell, “The Politics of Participatory Art”, *Political Studies Review*, 2015, pp. 1-11.
- 52 A. Gardner y Ch. Green, *op. cit.*, p. 229.
- 53 *Ibid.*, p. 229.
- 54 Claire Bishop relaciona los espacios positivos de la estética relacional con la economía de la experiencia. C. Bishop 2004, *op. cit.*, p. 52. Véase el texto clásico de J. Pine y J. Gilmore, *The Experience Economy*, Harvard Business School Press, Boston, 1999.
- 55 Puede consultarse el programa completo de performances en la web de *e-flux*: <http://www.e-flux.com/projects/utopia/schedule.html> [consultado: 01/02/2015].
- 56 Véase C. Green y A. Gardner, *Biennials, Triennials and documenta. The Exhibitions that Created Contemporary Art*, Wiley Blackwell, Hoboken, 2016.
- 57 Lo inabarcable es otra de las cualidades de las bienales que la *Estación* pareció querer sumar a la conceptualización de lo utópico. En ese sentido, también *off-site* se incluían varios proyectos fuera del espacio físico de Venecia. Véase R. Tiravanija, H. Obrist y M. Nesbit, “What is a Station”, *e-flux*, 2003: <http://projects.e-flux.com/utopia/about.html> [consultado: 26/12/2016].
- 58 Molly Nesbit habla de “estructuras y encuentros flexibles” (“structures and flexible encounters”). M. Nesbit en *Flash Art*, *op. cit.*, p. 96.
- 59 Véase H. Obrist, entrevistado en *Flash Art*, junio-julio 2003, p. 97.
- 60 Respecto a la relación entre utopía y socialismo, cabe destacar la reciente aportación de Juan Pro, “Sobre la Utopía en el socialismo”, *Congreso Internacional 500 años de Utopía: lecturas de Tomás Moro* (Universidad Autónoma de Madrid, 15-16 de diciembre de 2016). Juan Pro es el Investigador Principal del grupo de investigación *Historia del futuro: la utopía en los horizontes de expectativa del mundo contemporáneo* (Universidad Autónoma de Madrid).
- 61 Véase M. Nesbit en *Flash Art*, *op. cit.*, p. 97.
- 62 Suele hablarse de ucronía, o no-tiempo, pues en muchas utopías literarias el tiempo parece haberse detenido en un estado de perfección histórica.
- 63 “[T]he curators of ‘Utopia Station’, above all in their written statement (...) tend to fetishize the ephemeral, the unfinished, and the antimemorial, rather than the monumental, the permanent or the triumphantly architectural”. L. Nochlin, *op. cit.*, p. 243.
- 64 T. Moylan, *op. cit.*
- 65 T. J. Demos, *op. cit.*
- 66 *Ibid.* También D. Hoyer, *op. cit.*, p. 85.
- 67 “*Utopia Station* deserves credit for attempting to link its artistic projects to broader social and political movements, even if the results were ultimately invisible and without clear consequence”. T. J. Demos, *op. cit.*, p. 71.
- 68 En su tesis doctoral, *op. cit.*, Dirk Hoyer compara esta exposición y la *Utopia Station*.
- 69 Richard Noble hablaba de las diferencias respecto a las utopías de las vanguardias históricas, que partían de la noción de la *tabula rasa*, y de la necesidad de una ruptura con todo lo anterior. En R. Noble, I. Blazwick, D. F. Hermann, N. Yiakoumaki, K. Ogg y S. Victorino, “Discussion: The Spirit of Utopia. A Curatorial Panel Discussion between the curators of *The Spirit of Utopia*, and Richard Noble, Head of the Department of Art at Goldsmiths, University of London”, Londres, 6 de agosto de 2013, p. 1. Accesible en <http://thespiritofutopia.org/concept> [consultado: 02/10/2014].