

Concepción
Cortés
Zulueta

Universidad de Málaga
España

PEQUEÑAS HORMIGAS MUNDANAS, ENORMES INSECTOS UTÓPICOS: LAS OBRAS MIRMECOLÓGICAS DE YUKINORI YANAGI

En 1989, durante su estancia formativa en Yale el artista japonés Yukinori Yanagi (1959) presentó su primera granja de hormigas, que inauguraba sus series mirmecológicas¹: *American Flag Ant Farm* [Fig. 1] El artista había introducido el popular juguete de la empresa Uncle Milton² en una caja de madera y cristal con una bandera estadounidense de arena coloreada en la tapa. Dentro había imágenes - un hombre con una granja de hormigas, una diana, un Mickey Mouse, una hormiga -, y anotaciones. Los insectos iban y venían entre interior y tapa por unos tubos transparentes, según horadaban la bandera y trasladaban los granos al interior de la caja, dando forma a una

¹ Como precedente, Yanagi habría recurrido a hormigas en al menos dos ocasiones anteriores, pero no incluye esas obras en la cronología de sus dos series mirmecológicas: <<http://www.yanagistudio.net>>

² Milton Levine patentó y popularizó nombre y características de la granja de hormigas infantil (*Ant farm*) en los cincuenta. El modelo usado por Yanagi, en plástico verde y con siluetas que evocan la típica granja estadounidense, todavía está a la venta. Véase: <http://unclemilton.com/ant_farm/>



amalgama multicolor. Pasado un tiempo las hormigas serían desalojadas, y el resultado fijado con un pegamento.



[Fig. 1] Yukinori Yanagi, *American Flag Ant Farm*, 1989. Hormigas, arena coloreada, caja de plástico, marco de madera, tubo de plástico y Granja de Hormigas Uncle Milton. Cortesía del artista.

A esta obra le siguieron muchas otras en las que variaban tanto banderas como especies de hormiga, ambas en función del contexto geopolítico. Una de las más significativas, *The World Flag Ant Farm* (1990), se exhibió en la Bienal de Venecia de 1993 [Fig. 2]. Contaba con 180 compartimentos (siete filas por veintiséis columnas) de los que unos 170 eran banderas de países diversos, cifra próxima a los entonces integrados en la ONU. Los restantes servían como depósito de los granos multicolores que las hormigas trasladaban mientras excavaban sus túneles.



[Fig. 2] Yukinori Yanagi, *The World Flag Ant Farm*, 1990. Hormigas, arena coloreada, cajas de plástico, tubos y tuberías de plástico. Cortesía del artista.

Además, empezando en 1988, Yanagi habría agrupado un segundo grupo de colaboraciones mirmecológicas bajo el título *Wandering Position*. A diferencia de su otra serie, la maduración de esta fórmula sería más lenta. Sin embargo, su impulso inicial parece similar al de la primera granja de hormigas: una reflexión acerca de las barreras (geopolíticas, institucionales, culturales, personales) que el artista iba superando. Yanagi había volado diez mil kilómetros hasta Yale “para escapar de un gueto [Japón] sólo para encontrarme dentro de otro tipo de celda – un estudio dentro de una importante universidad estadounidense³”. El artista colocó a una hormiga en el suelo de su estudio-celda, y con gran paciencia se dedicó a seguirla,

³ Palabras de Yanagi citadas en: Weintraub, L. (1998). Yukinori Yanagi. En M. Seppälä, M., Vanhala, J. y Weintraub L. *Animal Anima Animus*. Pori: Pori Art Museum, p. 141. Todas las traducciones del inglés son de la autora.

trazando en rojo su zigzagueante trayectoria según avanzaba rebotando con las paredes⁴ (*The Ant Following Plan*, 1988) [Fig. 3].



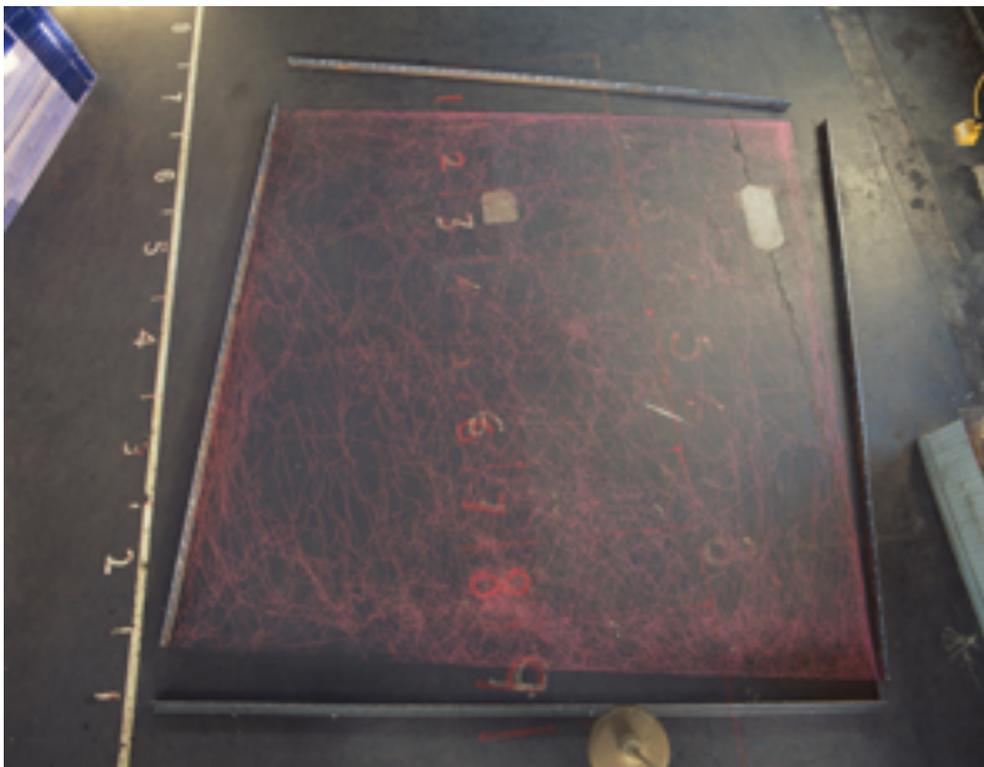
[Fig. 3] Yukinori Yanagi, *The Ant Following Plan*, 1988. Hormiga, tiza roja. Yale University, Art School, Sculpture Department - Hammond Hall, Connecticut, Estados Unidos. Cortesía del artista.

Esta acción-instalación no adoptaría su forma definitiva hasta 1994⁵ en inSITE94, exposición celebrada entre Tijuana y San Diego (México-Estados Unidos). En una estación - lugar especialmente apropiado por las asociaciones de ideas cruzadas entre vías, trenes, fronteras y la línea trazada por hormiga y humano – Yanagi delimitó un cuadrado con perfiles metálicos

⁴ Otros artistas que habrían trazado trayectorias de hormigas serían Katharina Meldner y Sean Dockray.

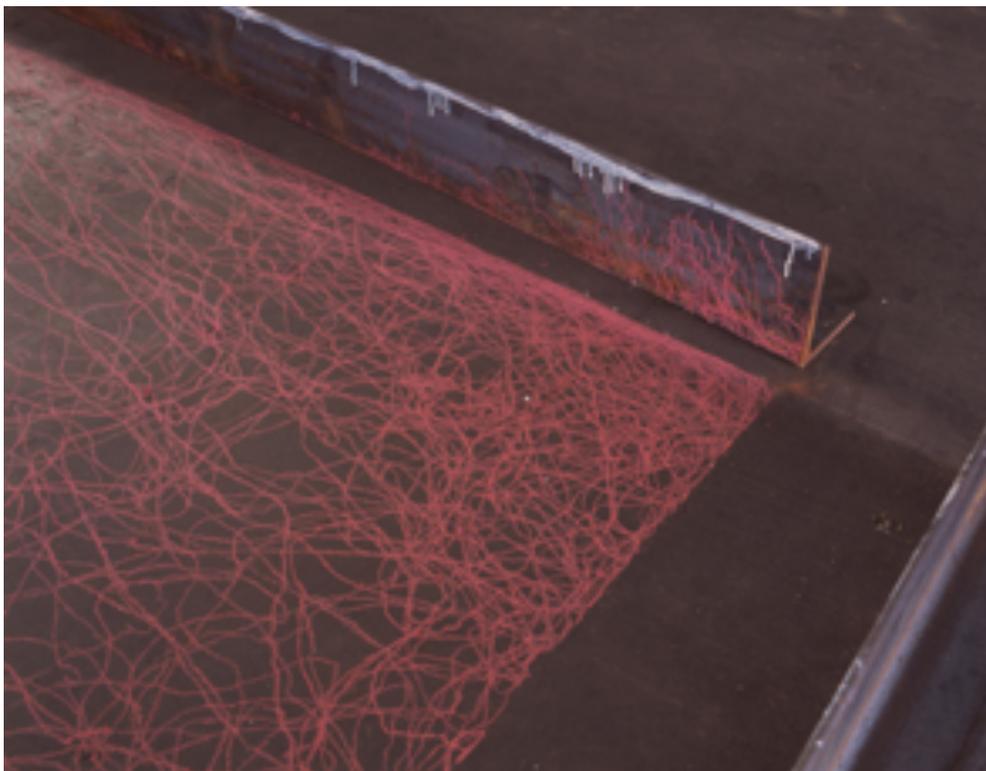
⁵ Según la cronología en la web de Yanagi.

para, días después, retirarlos y devolver la criatura a su colonia [Fig. 4]. Tras varias extenuantes sesiones de horas de duración registrando sus movimientos con una cera roja, los bordes del dibujo acababan repletos de trazos apretados correspondientes a sus intentos por salir del área acotada [Fig. 5]. Estos elementos, con algunas variaciones, configurarían el desarrollo básico de la serie *Wandering Position*⁶.



[Fig. 4] Yukinori Yanagi, *Wandering Position*, 1994. Hormiga, perfil de acero, cera, monitor de televisión y VCR. inSITE94, Santa Fe Depot, San Diego. Vista general. Cortesía del artista.

⁶ Véase la web de Yanagi y Weintraub, L. (2003). *Obeying Ants: Yukinori Yanagi*. En Weintraub, L. *In the making: creative options for contemporary art*. Nueva York: Distributed Art Publishers, pp. 236-238.



[Fig. 5] Yukinori Yanagi, *Wandering Position*, 1994. inSITE94, Santa Fe Depot, San Diego. Detalle. Cortesía del artista.

Con anterioridad he recurrido a los estudios animales y a la biología para poder entresacar, en estas dos series mirmecológicas de Yanagi, las agencias y perspectivas de las propias hormigas de entre los simbolismos humanos proyectados sobre ellas. En este marco, las interacciones entre humano e insectos pueden abordarse como una colaboración, enfoque congruente con la postura del artista que subrayaría la co-autoría de las hormigas, que en sus términos entomológicos contribuirían a enriquecer tanto el proceso como el resultado final⁷. Sin embargo, en este texto me acercaré a estas obras en función de varios ejes y dimensiones que suelen aparecer asociados a lo utópico de modo significativo.

⁷ Cortés Zulueta, C. (2016). *Fundamentos biológicos de la creación: Animales en el arte y arte animal* [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Conviene indicar que en las mencionadas series Yanagi no se identifica con lo utópico de manera explícita. Tampoco hay que olvidar que Japón no tiene una tradición utópica tan prominente como la de otras culturas. Incluso se cuestiona que pueda hablarse de la existencia de tal tradición antes de la introducción del concepto occidental de utopía a finales del siglo XIX, mediante varias traducciones del libro de Thomas More realizadas durante la era Meiji⁸. Sin embargo, en estas obras sí se ubican rasgos y lecturas ligados a lo utópico que se hacen evidentes cuando se contrastan con los proyectos actuales del artista, con los que pretende mejorar las condiciones sociales, culturales o medioambientales de ciertas islas y comunidades japonesas.

Asimismo, la larga historia de las variadas y cambiantes metáforas utópicas que en la cultura occidental han sido ligadas a insectos sociales como abejas y hormigas es bien conocida⁹; connotaciones que alcanzarían a la cultura japonesa junto con otras influencias occidentales¹⁰. La observación y estudio de los enjambres y colonias de estos himenópteros los convirtió en plantillas convenientes sobre las que proyectar ideologías de uno u otro signo, o teorizar acerca de modelos alternativos de organización social, política o incluso sexual¹¹. En este texto mostraré cómo ciertas características y comportamientos de las hormigas las aproximan a las dimensiones y elucubraciones utópicas, y en particular a las que se manifiestan en las obras mirmecológicas de Yanagi y en su trayectoria. A su vez, en función de las

⁸ Ho, Koon-ki (1991). Japanese in Search of Happiness: A Survey of the Utopian Tradition in Japan. *Oriens Extremus*, 34.1/2, 201-214.

⁹ Véase Ramírez, J. A. (1998). *La metáfora de la colmena: de Gaudí a Le Corbusier*. Madrid: Siruela; Sleight, C. (2003). *Ant*. Londres: Reaktion.

¹⁰ Un ejemplo de ida y vuelta sería la compilación de cuentos fantasmagóricos japoneses Kwaidan, concebida para divulgar estas historias pero también con repercusión posterior en Japón. Se remataba con tres secciones sobre insectos, la última sobre hormigas, y en ella se dejan de lado los fantasmas para describirlas como modelos y seres superiores al hombre en muchos aspectos, incluyendo el sexual: Hearn, L. (1904). *Kwaidan: Stories and Studies of Strange Things*. Boston y Nueva York: Houghton, Mifflin and Company.

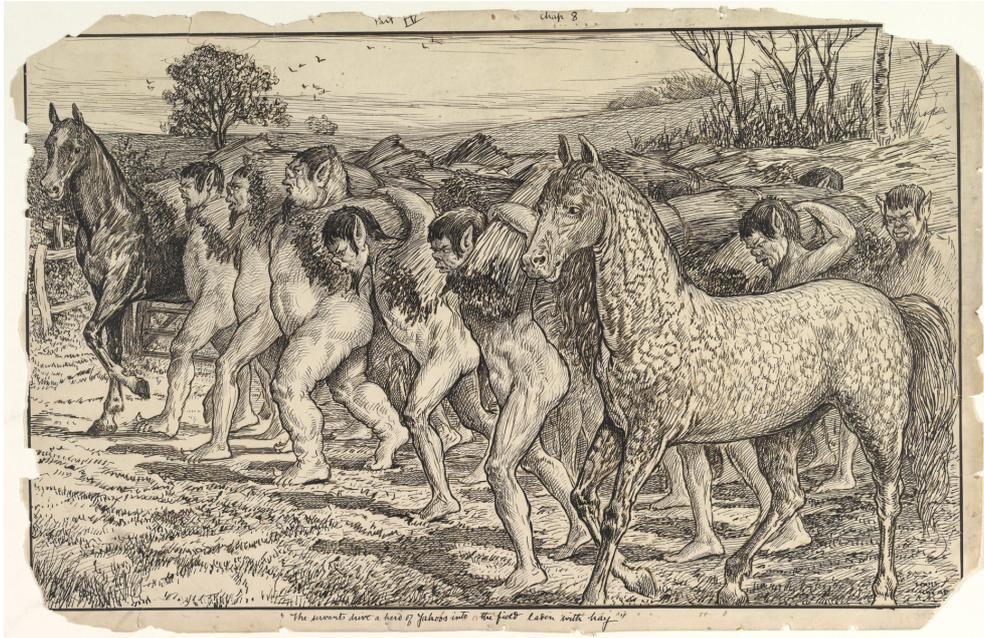
¹¹ Véase la sección final de: Hearn, L. *Kwaidan: Stories and Studies of Strange Things*.

épocas, contextos, intenciones o necesidades de los implicados se habría optado por destacar - o incluso distorsionar - unos u otros de estos rasgos, vertiendo sobre las hormigas una fructífera ambigüedad¹² que Yanagi, como otros antes, aprovecha desde un punto de vista expresivo.

Sin embargo, en los planteamientos utópicos se ha recurrido también a otros animales no humanos, al margen de a los insectos sociales. Tiene sentido, sobre todo si lo utópico se plantea como un juego de sustituciones en el cual un narrador o viajero se desplaza – en el espacio, en el tiempo, en lo conceptual – a un lugar o no-lugar en el que se encuentra con una realidad alternativa, y como consecuencia se desarrollan una sucesión de comparaciones entre la realidad desconocida y la conocida, seguidas de reflexiones que apuntarían maneras de reorganizar o mejorar esta última. Si son otros animales los que bien encarnan ese no-lugar – como cuando una hormiga o su colonia son visitadas y desentrañadas como un ideal a seguir –, o bien lo pueblan - como los inteligentes equinos houyhnhnms que Gulliver trató en su último viaje¹³ [Fig. 6]-, esa sustitución de lo humano por una alternativa no humana pero también animal cobra cierta relevancia.

¹² Sleight, C. *The Ambiguous Ant. Ant*, [op. cit.], pp. 167-191.

¹³ En este caso, además, se invierten las tornas y Gulliver acaba descubriendo que los bestiales yahoos que habitan el mismo país no son sino humanos: Swift, J. (1994). *Los viajes de Gulliver*. Madrid: SM.



[Fig. 6] Louis John Rhead (1857–1926), *Houyhnhnms driving a herd of yahoos*. Metropolitan Museum of Art.

Después de todo, con frecuencia acudimos a otros animales para remplazar a seres humanos no sólo en situaciones demasiado arriesgadas o perjudiciales – un viaje espacial, un experimento científico, otros tipos de sacrificios – sino también en busca de algún efecto didáctico o expresivo, como sucede en fábulas y parodias. En términos conceptuales, esta sustitución implica remplazar a los humanos por lo que en la tradición occidental tendemos a concebir como sus opuestos, los demás animales¹⁴. Por lo tanto, supondría una inversión de los términos que nos permitiría evaluar la situación bajo una luz distinta que, catalizada por nuestra empatía - es decir, por nuestra

¹⁴ Para desarrollar este planteamiento de sustitución por inversión-oposición y de búsqueda de alternativas en relación con la introducción de animales no humanos en el cubo blanco, me habría apoyado en el pensamiento lateral tal y como lo explica Edward de Bono. Véase: Cortés Zulueta, C. (2016). *Fundamentos biológicos de la creación: Animales en el arte y arte animal* [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid; y Bono, E. (1970). *Lateral thinking: creativity step by step*. Nueva York: Harper Colophon books.

capacidad para ponernos en el sitio de otros – nos ayudaría a conectar y a juzgar qué es lo mismo, qué diferente, y en qué medidas. Todo lo cual contribuiría a romper o distanciarse de esa situación conocida dada, de las implicaciones y sobreentendidos que quizás habíamos pasado por alto. Esto, a su vez, podría impulsar la concepción de soluciones y mejoras, o como mínimo de cambios.

Cuando, debido a obras como las de Yanagi, son las hormigas o sus colonias las que son señaladas como el lugar a visitar, del que aprender, esta sustitución por inversión se ve enseguida condicionada por las diferencias de tamaño entre humanos e insectos, de las que suelen derivarse reflexiones en torno a esa y otras dimensiones como la escala - de lo micro a lo macro¹⁵ -; el espacio, el territorio y sus recorridos; el tiempo y sus desarrollos, o el número - desplegado entre el individuo y la multiplicidad de lo colectivo, y algo a tener en cuenta por la creciente superpoblación de nuestro planeta. Son estas dimensiones las que desgranaré en función de las relaciones que se establecen entre lo utópico y las hormigas en estas series mirmecológicas de Yanagi, empezando por lo referido al tamaño.

En el tipo de interacción que conforma el núcleo de la serie *Wandering Position*, las diferencias de tamaño entre humano y hormiga, entre el artista y la criatura a la que ha convertido en su maestra, se ven subrayadas [Fig. 7]: “Yukinori Yanagi se arrastra sobre sus manos y piernas en un esfuerzo definido para registrar los serpenteos de una única hormiga con una cera roja. [...]. Aunque abdujo a esta diminuta criatura de su colonia y la seleccionó para ponerla al servicio del arte, es el artista el que está siguiendo el rastro de la hormiga [...] el miembro humano del equipo se arrastra torpemente, como [si

¹⁵ Cortés Zulueta, C. (2016). Two artists, two ecologies, and a shared empathy towards non-human animals' agencies: Yanagi Yukinori and Liang Shaoji. *Journal of Contemporary Chinese Art*, 3.3, 377-387.

fuera] un niño pequeño [al que hubiera] revertido, detrás de la ágil hormiga¹⁶”.



[Fig. 7] Yukinori Yanagi, *Wandering Position*. Vista general de la acción de Yanagi con la hormiga. Cortesía del artista.

En una fotografía que pretenda registrar una vista general de la acción, la presencia de Yanagi siempre será visible, evidente. Por el contrario, la de la hormiga sólo se intuye allí donde el encorvado artista apunta con su cera roja. La disparidad de tamaño influye también en las relaciones de poder establecidas entre humanos y hormigas, por lo que son habituales las reflexiones al respecto. Yanagi abduce o secuestra a la hormiga y la introduce en el recinto, para a continuación someter su posición y movimientos a los del himenóptero, decisión que terminan sufriendo sus rodillas y espalda. Es como si el artista buscara deshilar la relación entre ambos entre la omnipotencia y la insignificancia, entre la soberbia y la humildad. Yanagi traslada a la hormiga y sí, se impone sobre ella; al tiempo que se identifica con la criatura y la sigue, como si reconociera en sí mismo esa indefensa y diminuta hormiga, encerrada contra su voluntad en un marco identitario tras otro: Japón, Estados Unidos, las convenciones del arte...

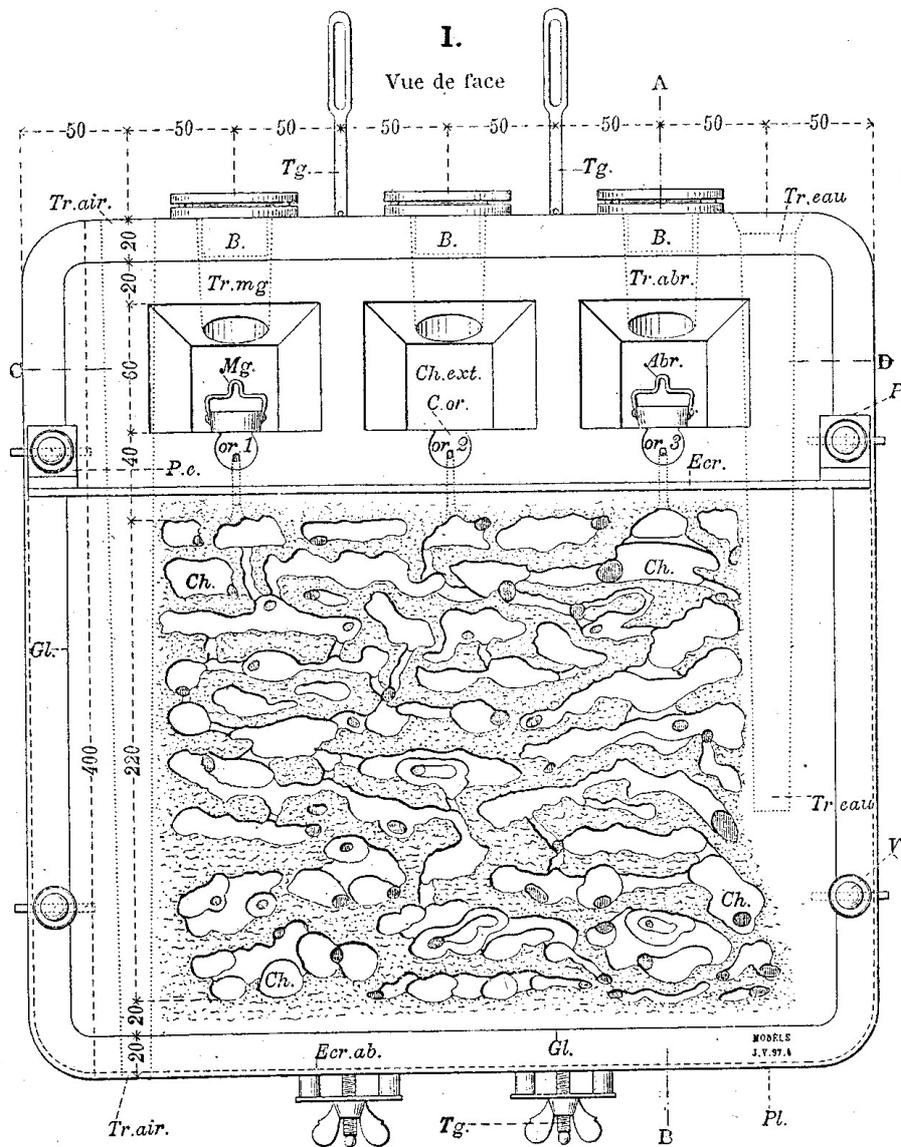
¹⁶ Weintraub, L. *Obeying Ants: Yukinori Yanagi*, [op. cit.], p. 236.

Entremedias de ese abanico de poderes y envergaduras, la cita anterior también invoca a un Yanagi niño, más grande que una hormiga pero más pequeño que un hombre adulto, que intuye en su postura encogida y torpes movimientos. Y puede que no sólo en ellos, puesto que no es extraño que infancia y hormigas aparezcan asociadas; sea debido a que unos y otros seres son percibidos como pequeños, en distintos modos y medidas, o a la recurrencia de estos insectos en los juegos infantiles al aire libre, que llegan a inspirar las primeras incursiones o experimentos naturalistas, o incluso artísticos.

En su libro *Ant*, Charlotte Sleigh entrelaza las experiencias infantiles de los mirmecólogos Auguste Forel y Edward O. Wilson¹⁷. Forel (1848 – 1931), que se consolaba entre las hormigas de su jardín de la asfixiante atmósfera religiosa impuesta por su madre, empezó a escribir una epopeya homérica con dos de sus especies como protagonistas, y en su imaginación poseía un globo mágico con el que podía magnificar y minimizar a amigos y enemigos según sus deseos; esto es, aumentar el tamaño de las hormigas y reducir el de aquéllos que le atormentaban. Wilson (1929), forzado por la situación de sus padres, llevaba una existencia nómada y solitaria en la que sus mejores amigas eran las hormigas que guardaba en un tarro con arena debajo de su cama. Sleigh relaciona estas vivencias con la necesidad de contener, personalizar e interiorizar un mundo tan enorme que escapa a nuestro control, y enmarca tanto las casas de muñecas como los formicarios y las granjas de hormigas - muy populares entre los niños – dentro de ese mismo impulso¹⁸.

¹⁷ Sleigh, C. *Ant*, [op. cit.], pp. 30-39.

¹⁸ *Ibid.*, 37-39.



[Fig. 8] Charles Janet, *Appareil pour l'observation des fourmis*, 1893.

De niño, Yanagi también se entregaba a este tipo de pasatiempos:

Crecí en el campo. Mis juguetes eran insectos, peces, pájaros. Me gustaba mirar sus hábitos y actividades. Jugaba con insectos, especialmente la hormiga. Es un animal familiar para mí. Hacía

granjas de hormigas [...]. También hice mapas desde la altura de los ojos de una hormiga, mostrando una piedrecita como una montaña enorme, y las hierbas como bosques.¹⁹

Estos juegos de escala²⁰ resultan familiares, dada su presencia en cuentos y películas infantiles, y en otras historias. Cuando tratamos de ponernos en los tres pares de zapatos de las hormigas, la empatía nos induce a desplazarnos hacia abajo o hacia arriba en el eje del tamaño. Las opciones son varias. Se puede agrandar a las hormigas hasta alcanzar nuestros estándares, como hacía Forel con su globo mágico, o incluso llevarlo más allá y convertirlas en enormes monstruos y en una seria amenaza, como en la película *Them!* (1954) [Fig. 9]. Pero también se puede reducir a los humanos a términos hormiguiles, como en el cuento *Ladis, un gran pequeño*, entre otros ejemplos²¹. En otras ocasiones, el humano no cambia y son los mundos que se encuentra los que le convierten en gigante o en hormiga. Como en los viajes de Gulliver, donde no hay hormigas presentes como tales, aunque sí se las mencione²².

¹⁹ Palabras de Yanagi citadas en: Weintraub, L. *In the making: creative options for contemporary art*, [op. cit.], p. 239.

²⁰ Una de las secciones del libro de Sleight se titula "Toying with scale": Sleight. *Ant*, pp. 34-45.

²¹ Sánchez-Silva, J. M. (1968). *Ladis, un gran pequeño*. Alcoy: Marfil. Sleight también detalla este otro caso: Van Bruyssel, E. (1870). *The Population of an Old Pear-tree, or Stories of Insect Life*. Londres: Macmillan & Company.

²² Swift. *Los viajes de Gulliver*.



[Fig. 9] Fotograma de la película *Them!*, 1954.



[Fig. 10] Fotograma de la película *Honey, I Shrunk the Kids*, 1989.

En este punto, es llamativo que en estos utópicos²³ viajes estos desplazamientos en el eje del tamaño coincidan con otros como los derivados de las mencionadas sustituciones o inversiones de lo humano por lo animal. Esto es, houyhnhnms por yahoos o caballos por humanos, lo que implicaría la manipulación de otro eje, el de la *scala naturae*, de modo que los que en otro mundo estaban por encima ahora están por debajo, y viceversa. Aunque parece lógico que una utopía o un mundo alternativo se construyan con la realidad conocida como base, mediante idealizaciones pero también otras manipulaciones como distorsiones, exageraciones, reorganizaciones o fragmentaciones, que a su vez pretendan desestabilizar esa realidad de la que parten. Y que, por tanto, diversos tipos de distorsiones, cambios de tamaño u otros se empleen como recurso para tratar de mejorar el entorno que nos rodea, o para demostrar cómo podría cambiar.

Por supuesto, en estas divagaciones referidas al tamaño se mezclan tanto las implicaciones pretendidamente físicas como las conceptuales, en grados diversos. En la película *Them!* o en las aventuras de Ladis se imaginan y representan esos cambios en el tamaño como reales pero, en otros casos, éstos se inclinan más hacia lo conceptual. Así sucede con los mapas creados por Yanagi desde el punto de vista de una hormiga, que podrían entenderse como el resultado de una narrativa interna similar a las anteriores por la cual el artista ha reducido su mirada para tratar de ver a través de los ojos y el tamaño de una hormiga, para a continuación traer la experiencia de vuelta a las dimensiones humanas.

²³ Aquí eludo la discusión en torno al carácter utópico, anti-utópico o distópico de *Los viajes de Gulliver*, dado que sólo me interesa su vinculación al discurso o modo utópico. Véase: Houston, C. (2007). Utopia, dystopia or anti-utopia? Gulliver's Travels and the Utopian mode of discourse. *Utopian Studies*, 18.3, pp. 425-442.

En cierta manera, y aunque no resulte algo tan evidente como en los viajes narrados por Gulliver, en todos los relatos ligados al discurso utópico parecen darse este tipo de desplazamientos en cuanto a tamaño o escalas. Porque se tiende a tomar como modelo una isla, ciudad, o estado que se presenta en forma condensada, y acerca del cual existe la aspiración de exportarlo, de expandirlo o globalizarlo. Cuando el hormiguero o sus hormigas se toman como tal isla o modelo encajan muy bien en este esquema previo, y contribuyen a reforzarlo al tiempo que lo amplían no sólo hacia arriba, sino también hacia abajo. Ya no se trataría sólo de las idas y vueltas entre las escalas de hormigas y humanos, sino que emergerían analogías y paralelismos que conducirían de lo diminuto a lo inmenso, de lo infinitesimal a lo cósmico, deteniéndose por el camino en todos los niveles comprendidos entre los átomos y las estrellas, entre las células y las galaxias²⁴.

Por lo tanto, cuando te encuentras con las 170 banderas de arena coloreada de la instalación *The World Flag Ant Farm* [Fig. 2], entras con facilidad en esa dinámica de reducir y aumentar, de identificarte e identificar a las hormigas como diminutos humanos que recorren los diferentes países; simultáneamente, continúas viéndolas por sí mismas, como criaturas que no entienden de fronteras y que las desbordan, mientras destruyen sus símbolos. Pero las implicaciones y significados no se detienen ahí, lo que ofrecen las hormigas iría más allá y podría aplicarse también a aquello que engloba el sistema económico y sociopolítico que se representa en la obra: el planeta, y todos sus (eco)sistemas y ciclos no sólo humanos. De hecho, Yanagi terminaría por dar este paso adicional, y en una exposición contrapondría ese

²⁴ Átomos y estrellas que se mencionan, por ejemplo, en: Van Bruyssel, E. (1870). *The Population of an Old Pear-tree, or Stories of Insect Life*, p. 17. Por si fuera poco, diferencias de tamaño equivalentes a las que se dan entre humanos y hormigas se replican entre las propias hormigas (incluso se habla de hormigas Gulliver), lo que pondría sobre la mesa un *mise en abyme* que complicaría incluso más las analogías: New Scientist (2017, 25 febrero). *Gulliver ants live happily among the Lilliputians*.

efímero sistema cerrado de su granja de hormigas con la laberíntica ciudad de Tokio, cuya vista se podía contemplar desde el ventanal del rascacielos en el que se ubicaba la galería. Como veremos, el artista enfatizaba de esta manera algunas sus preocupaciones y proyectos posteriores, asociados con la gestión de los desechos y de la energía; asunto relevante, en su correspondiente medida, tanto en un hormiguero como en una gran ciudad²⁵.

Si los párrafos anteriores se referían a las modulaciones de tamaño y escala que se detectan entre hormigas y utopías en relación con las obras mirmecológicas y la trayectoria de Yanagi, a continuación exploraré las referidas a otras dimensiones como el espacio y el territorio, o el tiempo y la historia. Las lecturas o representaciones de las hormigas y de sus colonias en clave territorial son una constante²⁶ que alcanza al arte contemporáneo, como se comprueba en las granjas de hormigas de Yanagi y en otros ejemplos²⁷. Esto se derivaría de la forma en que numerosas especies de hormigas defienden tanto su hormiguero como los alrededores de éste frente a intrusos, incluidas otras hormigas a las que no reconocen como integrantes de la colonia. El hormiguero, pues, es el centro²⁸ de las vidas de las hormigas, y desde este centro irradian un cierto número de cambiantes rutas que, señalizadas con mayor o menor intensidad por sus feromonas, conectan a estos insectos con los lugares en los que – en función de su especie – recogen o cazan su alimento; ordeñan a sus protegidos, los pulgones; cortan

²⁵ Mori Art Museum. (2013, 4 diciembre). 柳幸典 : 「六本木クロッシング2013展」アーティストインタビュー (9) [“Roppongi kurosshingu 2013 ten” ātisuto intabyū (9)” - Entrevista]. Recuperado de: <<https://www.youtube.com/watch?v=dtGJaQmK3eY>>

²⁶ Véase: Sleigh. *Ant*, 87-141.

²⁷ Ejemplos como los vídeos *Coexistencia* de Donna Conlon (2003) o *Contingent* de Rivane Neuenschwander (2008), ambos protagonizados por hormigas reales.

²⁸ Este centro se personifica en la reina, hembra reproductora atendida por obreras y defendida por soldados que pone huevos de los que nacerán las diversas castas. La terminología científica actual sigue vinculada a lo político, laboral, social, militar o económico, y cargada de connotaciones que influyen en la percepción y estudio de estos insectos. En este texto he eludido detenerme en este tema debido a que Yanagi parece dar preferencia a otras cuestiones.

fragmentos de hojas para cultivar hongos, etc. Observar las ordenadas idas y venidas de una carretera de hormigas, limpia de obstáculos y vegetación, o los avances en y por los túneles de un formicario, trae a la memoria el tránsito humano. O la noción de desplazamiento, de progreso, de viaje; sea en el espacio o en el tiempo, en un sentido físico o conceptual.



[Fig. 11] Ingrid Taylar, *The Carpenter Ant Challenge* [entrada hormiguero], 2009. Licencia Attribution 2.0 Generic (CC BY 2.0) <<https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/>>

Así, durante su etapa escolar Yanagi se recuerda a sí mismo como a “una hormiga zigzagueando y devorando cualquier cosa con la que me topara a lo largo del camino”²⁹, un pequeño insecto en ruta. Para después, tras su maduración personal y artística, pasar a sentirse:

²⁹ Palabras de Yanagi citadas en: Weintraub, L. *Obeying Ants: Yukinori Yanagi*, [op. cit.], pp. 236-238.

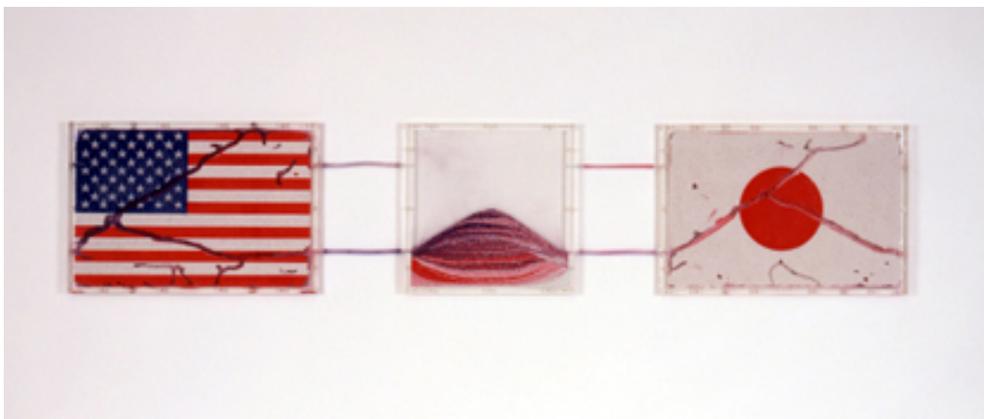
[...] atrapado en una gigantesca bandera japonesa, en una jaula, ¡sepultado por la identidad nacional! Al tercer año de carrera, caí en la cuenta de que era justo como las hormigas dentro de la caja de cristal, trabajando en un área limitada. Me impulsó el deseo irresistible de salir del gueto llamado Japón³⁰.

Momento éste en el que se marchó para establecerse en Estados Unidos. Yanagi, pues, a semejanza de las hormigas articula su paisaje, su identidad en función de un centro o centros, así como de las vías o desplazamientos entre ellos. Esto se recalca en algunas de sus granjas de hormigas, con claras resonancias autobiográficas. Como la caja con la bandera de Estados Unidos en la tapa, realizada durante su estancia en Yale [Fig. 1], que sería seguida por otra con una gran bandera japonesa en vertical (*Ants and Japanese Flag*, 1995) [Fig. 12], y después por otra más con ambas banderas, la de Japón y la de Estados Unidos (*Pacific*, 1997) [Fig. 13]. En este último caso, las hormigas replicaban la propia trayectoria vital y artística de Yanagi: su marcha hacia Estados Unidos, y su posterior abandono de Nueva York de vuelta a la periferia de Japón años después, desencantado por las connivencias entre el sistema del arte y el del capital.

³⁰ *Ibid.*



[Fig. 12] Yukinori Yanagi, *Ants and Japanese Flag*, 1995. Hormigas, arena coloreada, caja de plástico, tubo y tuberías de plástico y marco de acero. Cortesía del artista.



[Fig. 13] Yukinori Yanagi, *Pacific*, 1997. Hormigas, arena coloreada, cajas de plástico, tubos y tuberías de plástico. Cortesía del artista.

El artista habría alternado estas granjas de hormigas remarcadamente autobiográficas, las que fijaban el eje de su trayectoria, con otras concebidas

para países y eventos concretos, para exposiciones con las que recorría el globo y en las que desplegaba diversos contextos geopolíticos, zonas de fricción o áreas de influencia como América, Asia, el Pacífico, el Atlántico, Eurasia, la Comunidad Europea... Por ejemplo, *The 38th Parallel* (1991), exhibida en Corea del Sur y referida a la zona desmilitarizada que la separaba de Corea del Norte, en la que se conectaban las banderas de los dos países [Fig. 14]. Debido a lo sensible del tema, agudizado por su nacionalidad japonesa, Yanagi fue “advertido por las autoridades y deportado”³¹. En otras como *Pacific -The Ant Farm Project 1996*, creada para el museo australiano QAGOMA, se mostraban todas las banderas del Pacífico más las de los países europeos que habían tenido colonias allí, así como los símbolos aborígenes³². Lo cual conllevaba una asociación de ideas y connotaciones, casi infecciosa, entre las colonias de hormigas parcialmente desplazadas a las instalaciones de Yanagi – en general, de especies locales -, y las naciones coloniales y colonizadas representadas por las respectivas banderas³³.

³¹ Okabe, A. (2007, 8 agosto). Yukinori Yanagi Interview [Entrevista]. Recuperado de: <http://apm.musabi.ac.jp/imsc/cp/menu/artist/yanagi_yukinori/english.html>

³² QAGOMA TV (1996, 27 septiembre). Yukinori Yanagi: Artist Talk. [vídeo – charla de artista]. Recuperado de: <<http://tv.qagoma.qld.gov.au/2012/11/08/apt2-yukinori-yanagi-artist-talk/>>

³³ Estas connotaciones coloniales, migratorias e incluso invasoras que se asocian a las hormigas se desarrollan ampliamente en: Sleight, C. *Ant*, [op. cit.] pp. 87-141. El propio Yanagi fue mirado con sospecha por presuntamente importar hormigas japonesas a Italia para la Bienal de Venecia, cuando en 1993 fue denunciado por maltrato, lo que provocó la liberación de los insectos “italianos” por parte de la organización.



[Fig. 14] Yukinori Yanagi, *The 38th Parallel*, 1991. Hormigas, arena coloreada, vidrio, tubos y tuberías de plástico. Cortesía del artista.

Justo en este punto se imbricarían, con mayor claridad, la historia global y la personal, tendidas ambas sobre el territorio. En la versión reducida de *Pacific* (1997) [Fig. 13], las banderas japonesa y estadounidense se veían igualmente excavadas y degradadas por las hormigas, dando lugar a una bandera intermedia en la forma de un pequeño montículo con capas alternas de tonos rojos y blancos en los que se confundían las barras y el sol o *hinomaru*, mientras que el azul del fondo estrellado se propagaba de un lado a otro como la omnipresente influencia norteamericana. Este llamativo resultado visual, además de actuar como un comentario sobre las experiencias vitales de Yanagi y su cuestionamiento de los símbolos de los países en los que había vivido, también aludía a las complicadas relaciones entre ambas naciones tras la Segunda Guerra Mundial, la ocupación estadounidense y las influencias cruzadas. A la inversa, el resto de granjas de hormigas no eran sólo instantáneas de contextos geopolíticos concretos, de asociaciones o fricciones

apuntaladas por medio de constelaciones de banderas, sino asimismo hitos del diario de viajes de Yanagi, convertido en un artista ubicuo y globalizado, y en cierto modo, privado de centro. Viajes, por cierto, en los que la presencia de las hormigas - con una distribución planetaria equivalente a la de los seres humanos - le hacían sentirse más acompañado, mientras le ayudaban a comunicarse prescindiendo de idiomas que no dominaba³⁴.

En concordancia con el momento histórico, algunos contemplaban las granjas de banderas con optimismo, celebrando una disolución de fronteras que ilustraba “la enorme fuerza de los mansos para desestabilizar poderosas instituciones”³⁵, o cómo “las personas son liberadas de las influencias de políticas opresivas”, siendo “finalmente libres para perseguir [sus] visiones”³⁶. Poco a poco, la actitud de Yanagi se revelaría más ambivalente; cercana a la ambigüedad aparentemente caprichosa con la que las propias hormigas, ejerciendo sus agencias, algunas veces destruían casi completamente las banderas y otras apenas las tocaban³⁷. Yanagi construyó la granja con la bandera estadounidense en 1989, y la de 170 países en 1990, tras la caída del muro, en lo que parecía una conmemoración del acontecimiento y de sus implicaciones: grano a grano, cientos o miles de hormigas obreras sin reina conocida derribaban fronteras y creaban banderas multicolores, universales. Sin embargo, próximo ya el cambio de milenio, concibió nuevas granjas en las que los símbolos a disolver por sus quitinosas habitantes eran otros: billetes y obras de arte, en referencia a los pilares de un

³⁴ Las hormigas fueron también un recurso para transmitir conceptos sin tener que dar explicaciones adicionales en inglés, idioma que no dominaba: Okabe, A. Yukinori Yanagi Interview. [op. cit.]. Los viajes de Yanagi, debido a su identificación con las hormigas, también recuerdan a la novela de ciencia ficción de Frederick Philip Grove *Consider Her Ways*, en la que una expedición de hormigas parte de los trópicos para reunir más información acerca del mundo, y de otras naciones de hormigas.

³⁵ Weintraub, L. *Obeying Ants: Yukinori Yanagi*. [op. cit.], pp. 240-243.

³⁶ *Ibid.*, 240.

³⁷ QAGOMA TV. Yukinori Yanagi: Artist Talk.

sistema cuyas convenciones y manejos comenzaban a resultarle opresivos [Fig. 15]. Invitaba, pues, a las hormigas a acabar con los símbolos de esa otra cara de la globalización que, sí, había traído consigo libertad. Pero más para el dinero que para las personas, muchas de las cuales se estaban quedando atrás, al margen de la tan cacareada fiesta.



[Fig. 15] Yukinori Yanagi, *In God We Trust*, 1999. Hormigas, arena coloreada, caja de plástico, tubo y tubería de plástico. Cortesía del artista.

Por este motivo, Yanagi decidió abandonar ese sistema del arte, Nueva York y los viajes, y regresar a su lugar de origen, Japón. Aunque, como se verá, no al mismo punto desde el que había partido. Así pues, el artista estructura su trayectoria como una sucesión de desplazamientos entre varios centros, como si se identificara con una hormiga errante que se establece por un tiempo en un hormiguero para después marcharse en busca de otro. En cierto modo, es como si él mismo fuera el protagonista o narrador de un libro de viajes, o de un relato utópico, y en su camino fuera probando opciones, buenos lugares, los comparara con lo ya conocido, y a continuación procediera a desenmascarar sus defectos y contradicciones; se trataran éstos de la ilusoria

armonía de la sociedad japonesa, del engañoso sueño americano, de las bonanzas liberadoras e ilimitadas de la globalización, o del hormiguero como perfecto modelo de comportamiento. Es como si denunciara la manera en la que las cosas eligen presentarse a sí mismas, sus rostros públicos (*omote*), y expusiera las partes traseras o mecanismos íntimos, lo que sucede dentro o entre bastidores (*ura*³⁸).



[Fig. 16] (a y b) Yukinori Yanagi, *Wandering Position - Monomorium Minimum 1*, 1996. Cera, cera de abeja, pigmento y lápiz en papel, perfil de acero. Vista general y detalle. Museo Nacional de Arte de Osaka. Cortesía del artista.

Para todos estos recorridos y cuestionamientos, y en particular el dirigido hacia el hormiguero, el artista se habría apoyado en su otra serie mirmecológica, *Wandering Position*, en la que reivindicaría una posición errante inextricable de otra especulativa (*wondering*³⁹) [Fig. 16]. Yanagi se identifica con la hormiga y avanza siguiéndola con su trazo rojo. A pesar de moverse, permanece encerrado con ella en el mismo lugar, y reflexiona acerca de la contradicción que se desarrolla ante sus ojos, como si se estuviese

³⁸ Esta lectura, vinculada a los influyentes términos japoneses *omote-ura*, es clara en obras como la primera granja de hormigas, *American Flag Ant Farm*, en la que la caja se abre y revela un interior que resquebraja la bandera exterior: Doi, T. (1986). *Omote and Ura. The Anatomy of Self: The Individual Versus Society*. Tokio: Kodansha, 23-34.

³⁹ Y no sólo porque a los dos términos les separe una letra. Además de su insistencia en aspectos meditativos, Yanagi tiene otras obras, no mirmecológicas, con el nombre *Wondering Position*.

enfrentando a un *kōan* zen que acabara de plantearse. Porque la diminuta criatura trata de escapar de los límites de ese cuadrado pero para volver encerrarse en su hormiguero, en su centro, y “retomar la tarea para la que ha sido programada, no para adquirir ‘libertad’”⁴⁰. Por lo que, aunque Yanagi califique la estamentada sociedad del hormiguero como “perfecta”⁴¹ y considere que las “funciones de la hormiga son las mismas que las nuestras” (comer, reproducirse, velar por su seguridad), también afirma que son muy diferentes a nosotros⁴². El artista discutía esta conclusión en el contexto del sacrificio individual y la obediencia ciega propios de la cultura japonesa, exacerbados durante la Segunda Guerra Mundial pero con cierta continuidad posterior, que consideraba manifestaciones de un control sobre la expresión individual que hacía extensivo a otros estados e identidades nacionales⁴³. En definitiva, lo que era ideal para una hormiga y para su colonia no lo era para los humanos, y al artista el hormiguero y su jerarquización tampoco le servían como ese buen lugar que andaba buscando.

De hecho, este mismo conflicto se despliega entre las dos series mirmecológicas de Yanagi, al igual que aparece con frecuencia asociado a la dinámica hormiga-hormiguero. Si en *Wandering Position* la relación es uno a uno, hormiga a humano, en las granjas de hormigas lo que se aprecia de manera más inmediata son los efectos conjuntos de la suma de esfuerzos. A raíz de esta contraposición se podría plantear la discusión recurrente sobre cuál es el verdadero organismo: si el insecto simple o la compleja colonia. O si es posible – y cómo – ver algo del todo en cada una de sus partes: del hormiguero en la hormiga, de la armonía de una fuga en cada uno de sus

⁴⁰ Palabras de Yanagi citadas en: Weintraub, L. Yukinori Yanagi. [*op. cit.*], p. 140.

⁴¹ Probablemente, una afirmación que cuestionarían bastantes mirmecólogos dado que, por ejemplo, en un hormiguero hay tareas que se empiezan y dejan a medias, aunque esto tienda a resultar beneficioso para la adaptación del hormiguero a circunstancias cambiantes.

⁴² Weintraub, L. *Obeying Ants*: Yukinori Yanagi. [*op. cit.*], p. 239.

⁴³ *Ibid.*, p. 240.

motivos⁴⁴, de la utopía en cada uno de los elementos que la componen. Y en cierto modo, la paciencia meditativa que demuestra Yanagi al seguir a la hormiga y registrar sus trazos, al desplegarse y entremezclarse en el tiempo y el espacio, consigue hacer visible no sólo la agencia de la hormiga - su infatigable búsqueda de la salida y del camino de vuelta - sino también algo de esa estructura que, insecto a insecto, dará forma al conjunto del hormiguero.

En línea con esto, es como si el humilde recorrido espacio-temporal⁴⁵ de Yanagi y la hormiga fuera como la esencia de su gran viaje vital y artístico, como un jardín seco (*karesansui*) podría serlo del archipiélago y la cultura japoneses. En palabras del artista:

La pieza es mi propia meditación. [...] Construir esta obra es muy relajante, aunque sea duro para mis rodillas y espalda. La pieza quiere ser como un jardín de piedras, muy simple. Pero el contenido tiene un significado profundo. Como el jardín, la obra está enmarcada fuera del mundo. Podemos encontrar un gran significado espiritual en eso⁴⁶.

Dada la imagen que evoca Yanagi, resulta difícil no pensar en un monje peinando la grava de un jardín como el icónico Ryoan-Ji; como si los ordenados surcos fueran las olas que rebotan en los grupos de rocas rodeados

⁴⁴ Discusión que, fluyendo entre analogías musicales, mirmecológicas y ligadas con neuronas, cerebro y mentes, se desarrolla a cuatro bandas entre un oso hormiguero y otros tres personajes en Hofstadter, D. R. (1987). *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*. Barcelona: Tusquets. Resulta significativo que Hofstadter también asocie estos temas con el budismo zen.

⁴⁵ En la cultura y la estética japonesas, las dimensiones espacio-temporales se confunden mucho más que en las occidentales. Un ejemplo sería el concepto *Ma*, una pausa, vacío o intervalo: Isozaki, A. (1980). *Space-Time in Japan – MA*. Nueva York: Cooper-Hewitt. Habría mucho más que decir en relación con la estética japonesa y las obras de Yanagi, pero se impone la limitación de espacio.

⁴⁶ Weintraub, L. *Obeying Ants: Yukinori Yanagi*. [op. cit.], p. 238.

de musgo. Como si éstas fueran islas, un archipiélago, y el universo estuviera contenido en cada piedra, en cada grano de arena, en cada hormiga que lo acarrea. Asimismo, Yanagi sitúa la pieza fuera del mundo, como un lugar no-lugar que le permite modular y desplazar los parámetros y ejes de todo lo que se encuentra a su alrededor puesto que actúa desde una distancia, desde un punto externo, como también es propio de las utopías.

En su viaje, un Yanagi cansado y desencantado abandonó Nueva York y se puso en marcha, pero para detenerse y establecerse en su país. De vuelta al origen pero no a su centro, sino a su periferia; no hacia Tokio sino hacia unas cuantas pequeñas islas del mar de Seto, el mar interior de Japón, donde iniciaría proyectos artísticos, sociales, ecológicos, de inspiración utópica: Inujima, Kosagijima, Momoshima⁴⁷. Proyectos que, como otras muchas utopías isleñas, no sólo actúan donde se instalan sino que aspiran a convertirse en modelos, a pequeña y contenida escala, y a ser ampliados y exportados para contribuir a mejorar las relaciones entre el planeta y sus habitantes.

⁴⁷ El carácter *shima*, a veces *jima*, significa isla. A estas tres islas japonesas habría que añadirle una cuarta, Alcatraz, donde Yanagi también realizó un proyecto que sitúa junto a los otros tres, como se ve en su web.



[Fig. 17] Captura del vídeo de la charla ofrecida por Yukinori Yanagi en las jornadas *Innovative City Forum*, Tokio, octubre de 2016.

En una charla impartida en octubre de 2016, Yanagi insistía en su abandono de los excesos del mercado del arte y se declaraba en rebeldía frente a la fagocitadora centralización de Tokio, que devora a los trabajadores, naturaleza y cultura de las áreas circundantes⁴⁸. Lo que le había decidido a exiliarse a esa región remota del mar interior, que mostraba en un mapa en el que figuraban las tres islas en las que él y sus colaboradores habrían intervenido [Fig. 17]. En estos proyectos se materializan, ya de manera explícita, diversos aspectos de las coordenadas y dimensiones utópicas que hemos visto dibujarse en sus obras mirmecológicas. Ahora, en la forma de

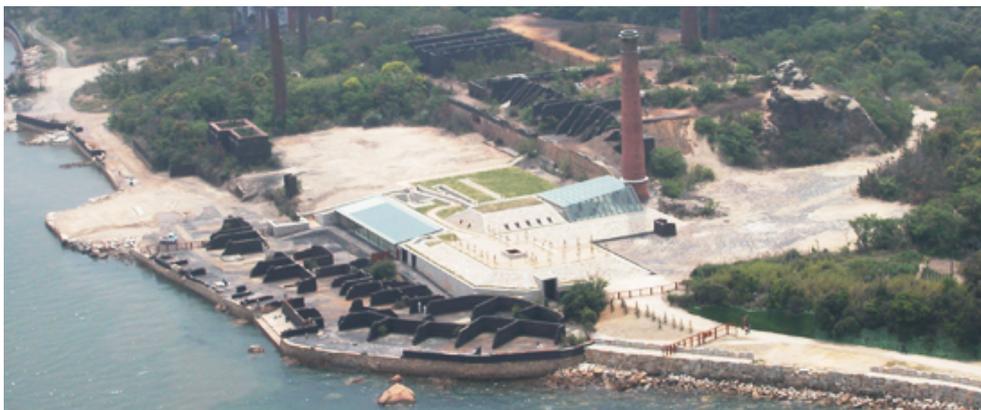
⁴⁸ Innovative City Forum. (2016, 8 diciembre). [ICF2016] YUKINORI YANAGI - 「LIFESTYLES IN ASIA IN THE FUTURE」 Recuperado de: <<https://www.youtube.com/watch?v=mGkfSS-5wCk>>

pequeños grandes ejemplos, funcionales, que pretenderían modificar la desencaminada deriva planetaria actual que casi se diría encabezada por un Japón envejecido y con una juventud desechable, con un modelo energético y de consumo muy cuestionado tras el desastre de Fukushima, y con abruptas desigualdades entre las desbordadas ciudades y las despobladas áreas rurales⁴⁹. A muchas de las cuales es cada vez más complicado acceder debido, por ejemplo, a la progresiva desaparición de las líneas de ferris.

Por ello, cuando en una exposición Yanagi yuxtapone alguna de sus granjas de hormigas con un ventanal que se abre a la ciudad de Tokio, o ambas con uno de sus proyectos-isla, es como una invitación a desplazar unas sobre otras para reflexionar: hormigas, ciudad, islas, utopías⁵⁰. Entre otras cosas, sobre lo aprendido observando a estos insectos y meditando acerca de ellos, manipulando, creando y recreando sus contenidos ecosistemas e impracticables sociedades, tratando de extender esas ideas, confluencias o contrastes en otras direcciones.

⁴⁹ Por su fechas de inicio, poder de convocatoria y efectos sobre las comunidades, los proyectos-isla de Yanagi serían de los más destacados dentro de un marco más amplio de intentos para revitalizar esas áreas de Japón, incluidos muchos artísticos. Para una visión conjunta y contextualizada consultar: Favell, A. (2015). Islands for life: artistic responses to remote social polarization and population decline in Japan. En Assmann, S. (ed.). *Sustainability in Contemporary Rural Japan: Challenges and Opportunities*. Nueva York-Londres: Routledge, pp. 109-124; y también el archivo de la conferencia que dio lugar a este texto en <<http://adrianfavell.com/islands2.pdf>>

⁵⁰ Para apreciar esta contraposición espacial, ver el vídeo-entrevista filmado con motivo de la exposición celebrada en Roppongi Crossing en 2013: <<https://www.youtube.com/watch?v=dtGJaQmK3eY>>



[Fig. 18] Vista aérea de la fábrica recuperada por Yukinori Yanagi y sus colaboradores en la isla de Inujima. Cortesía del artista.

En Inujima⁵¹ [Fig. 18], una pequeña isla degradada que alojaba las ruinas de una refinería de cobre de la era Meiji, al artista le llevó trece años recuperar la fábrica y el entorno gracias al apoyo financiero de la multinacional japonesa Benesse⁵², y en colaboración con arquitectos y constructoras locales⁵³. Yanagi evoca la soberbia de Ícaro y la excesiva confianza humana en la tecnología como lema del proyecto; al tiempo que, en el interior del edificio, hace recorrer a los visitantes-hormigas el laberinto de su padre Dédalo, y que un sistema de ventilación renovable aprovecha las antiguas chimeneas fabriles como si el edificio fuera un gigantesco hormiguero – o quizás termitero. Un contraste, pues, entre la contaminación producida por la fábrica en el pasado y su potencial futuro.

⁵¹ Yukinori, Y. et al. (2010). *Inujima Note*. Tokyo: Miyake Fine Art.

⁵² Benesse (del latín ben y esse, que la compañía traduce como bienestar) es una multinacional japonesa educativa que ha financiado otras islas artísticas, como el Benesse Art Site Naoshima, lugar que también se nutre de connotaciones utópicas.

⁵³ Yanagi defiende la idea y autoría del proyecto como suya, aunque otros lo cuestionan. Las desavenencias explican que para el artista, a diferencia de los otros dos proyectos-isla, éste sea un proyecto pasado y cerrado cuya deriva, al margen de la comunidad de habitantes, no necesariamente aprueba. Véase Favell, A. (2014). *Islands for life*. En <<http://adrianfavell.com/islands2.pdf>>

小 鷺 島 サ イ ト ウ ォ ー ク
Kosagijima site walk



[Fig. 19] Kosagijima BIO-Isle Project. Isla de Kosagijima. Cortesía del artista.

En Kosagijima⁵⁴ [Fig. 19], la intención era y es la de concebir y cuidar la isla como si fuera un organismo vivo al completo, con su propio carácter y peculiaridades. Una suma compleja como la que caracterizaría cualquier hormiguero, que habría que revalorizar para que deje de considerarse un recurso de usar y tirar, a explotar y luego olvidar, como tantas otras islas similares. Dotarla de la continuidad que ha ido perdiendo: atender a sus apenas doce ancianos habitantes; fortalecer los lazos entre ellos y quienes los visitan organizando eventos; rehabilitar un edificio vacío para crear un centro comunitario; limpiar los huertos de naranjos, los muelles y astilleros abandonados en los que antes se trabajaba.

⁵⁴ <<http://www.kosagi.jp/enter.html>>

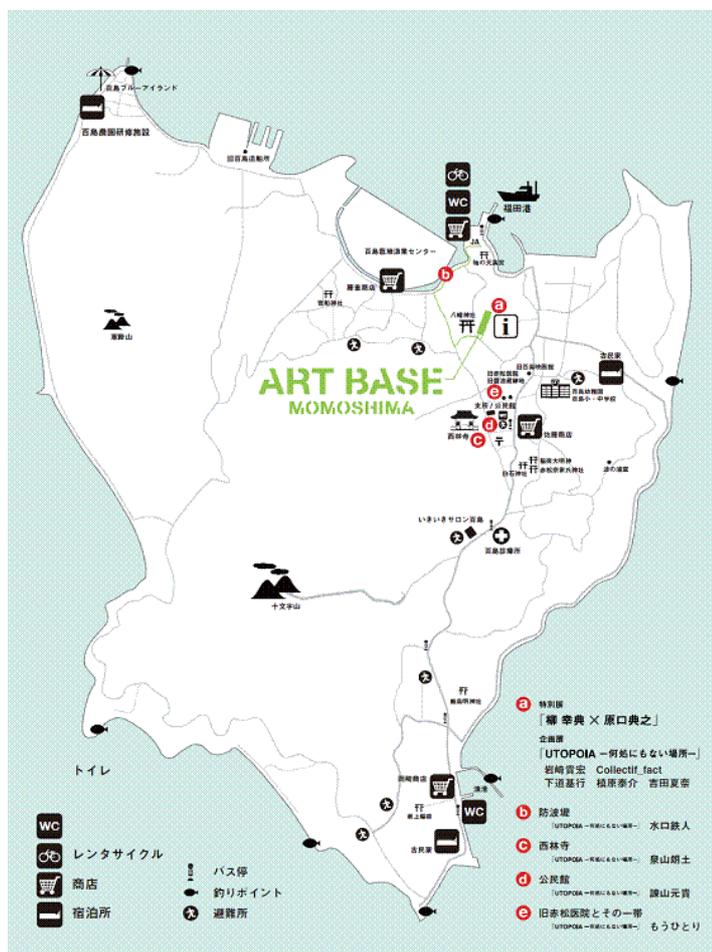
Finalmente, en Momoshima⁵⁵ en la actualidad Yanagi ejerce de director de un centro de arte que recibe financiación pública, y que ocupa un instituto abandonado de los muchos que hay en esas regiones japonesas en las que ya casi no quedan jóvenes, o niños. El artista atrae allí a sus estudiantes de la universidad de Hiroshima y a otros artistas internacionales, a los que anima a crear en colaboración con el entorno y el resto de la comunidad. Art Base Momoshima se habría convertido en una sede y núcleo neurálgico de exposiciones, actividades y propuestas que desde allí irradiarían su vitalidad hacia toda la isla, y hacia el resto de la región.

Poco antes de terminar este artículo, me encontré o re-encontré con las palabras que traduzco a continuación. Como breve explicación de lo que fue la exposición colectiva inaugural de Art Base Momoshima, el texto resulta una conclusión apropiada y una confirmación de los frutos -materializados en estos proyectos-isla - que habrían dado esas confluencias y coordenadas que he ido hilando entre Yanagi, sus obras mirmecológicas, las propias hormigas y lo utópico:

La exposición inaugural titulada “UTOPIA – Un Lugar Anónimo” se organizará en ART BASE MOMOSHIMA y otras localizaciones del área circundante. El término “utopía” fue acuñado originalmente por el pensador inglés Sir Thomas More como el nombre de una nación imaginaria, ideal. Tras su acuñación, el término fue usado de modos diversos – convirtiéndose en la base de ideas críticas sobre la sociedad, refiriéndose a literatura situada en sociedades imaginarias, y llegando a ser más ampliamente usado para indicar una visión optimista de un mundo ideal. Esta exposición equipara el término original griego “outopos” (“ou”- no, “topos” - lugar), que significa

⁵⁵ <http://artbasemomoshima.jp/index_e.html>

“un lugar anónimo,” con el entorno único de Momoshima – una isla aislada en el mar interior de Seto, y a un mundo entero de las grandes ciudades. Mediante el hecho de compartir lo que es más básico de los entornos de vida y de crear obras de arte específicas para el *sight* [sic, posible confusión de *sight* por visión en lugar de *site*, por sitio o lugar], cada artista ofrece su visión de una utopía contemporánea a través de su trabajo⁵⁶ [Fig. 20].



[Fig. 20] Mapa de las localizaciones de *UTOPIA - An Anonymous Place*, exposición inaugural de Art Base Momoshima, 2012. Isla de Momoshima. Cortesía del artista.

⁵⁶ <http://www.artbasemomoshima.jp/exhibition_e/opening.html>

Con estas líneas el círculo se cierra, pero abriéndose a la multiplicidad de iniciativas colectivas de las que Momoshima se habría convertido en un semillero, a través de exposiciones como la inaugural, o posteriores como *100 Ideas on Tomorrow's Island: What Art Can Do for a Better Society* (otoño 2013), además de todas las que siguieron. Quizás las hormigas no estén ya presentes dentro de las obras de arte, aunque tanto las series mirmecológicas de Yanagi como las reflexiones que engendraron siguen presidiendo muchas de estas exposiciones, y los túneles y las líneas que en su día trazaron los diminutos insectos sirven como recordatorio de que algunas de estas criaturas no están muy lejos. Probablemente, excavando la tierra del exterior, o incluso recorriendo las paredes y los rincones de los edificios que se van recuperando, o de los que continúan abandonados – aunque no por ellas.

Sin haber estado la isla, la sensación es de que en ese no-lugar apartado y anónimo que sería Momoshima están pasando cosas, muchas más de la que se cuentan y registran, como tratan de transmitir algunos de los que la visitan⁵⁷. Debido a ello, en cierto modo este final es en realidad un principio.

⁵⁷ Favell. *Islands for life*.

Referencias

Cortés Zulueta, C. (2016). *Fundamentos biológicos de la creación: Animales en el arte y arte animal* [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Cortés Zulueta, C. (2016). Two artists, two ecologies, and a shared empathy towards non-human animals' agencies: Yanagi Yukinori and Liang Shaoji. *Journal of Contemporary Chinese Art*, 3.3, 377-387.

“柳 幸典 : 「六本木クロッシング2013展」アーティストインタビュー (9) ”. *Mori Art Museum*.
<<https://www.youtube.com/watch?v=dtGJaQmK3eY>>

Bono, E. de. (1970). *Lateral thinking: creativity step by step*. Nueva York: Harper Colophon books.

Doi, T. (1986). Omote and Ura. *The Anatomy of Self: The Individual Versus Society*. Tokio: Kodansha.

Favell, A. (2015). Islands for life: artistic responses to remote social polarization and population decline in Japan. En S. Assmann (Ed.), *Sustainability in Contemporary Rural Japan: Challenges and Opportunities*.

Hearn, L. (1904) *Kwaidan: Stories and Studies of Strange Things*. Boston y Nueva York: Houghton, Mifflin and Company.

Ho, Koon-ki (1991). Japanese in Search of Happiness: A Survey of the Utopian Tradition in Japan. *Oriens Extremus*, 34.1/2.

Hofstadter, D. R. (1987). *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*. Barcelona: Tusquets.

Houston, C. (2007). Utopia, dystopia or anti-utopia? Gulliver's Travels and the Utopian mode of discourse. *Utopian Studies*, 18.3.

Innovative City Forum. (2016, 8 diciembre). **【ICF2016】 YUKINORI YANAGI - 「LIFESTYLES IN ASIA IN THE FUTURE」** Recuperado de: <<https://www.youtube.com/watch?v=mGkfSS-5wCk>>

Isozaki, A. (1980). *Space-Time in Japan – MA*. Nueva York: Cooper-Hewitt.

Okabe, A. (2007, 8 agosto). Yukinori Yanagi Interview [Entrevista]. Recuperado de <http://www.apm.musabi.ac.jp/imsc/cp/menu/artist/yanagi_yukinori/english.html>

QAGOMA TV (1996, 27 septiembre). Yukinori Yanagi: Artist Talk. [vídeo]. Recuperado de <<http://tv.qagoma.qld.gov.au/2012/11/08/apt2-yukinori-yanagi-artist-talk/>>

Ramírez, J.A. (1998). *La metáfora de la colmena: de Gaudí a Le Corbusier*. Madrid: Siruela.

Sánchez-Silva, J. M (1968). *Ladis, un gran pequeño*. Alcoy: Marfil.

Sleigh, Ch. (2003). *Ant*. Londres: Reaktion.

Swift, J. (1994). *Los viajes de Gulliver*. Madrid: SM.

Van Bruyssel, E. (1870). *The Population of an Old Pear-tree, or Stories of Insect Life*. Londres: Macmillan & Company.

Weintraub, L. (1998). Yukinori Yanagi. En M. Seppälä, J. Vanhala and L. Weintraub *Animal Anima Animus*. Pori: Pori Art Museum.

Weintraub, L. (2003). Obeying Ants: Yukinori Yanagi. *In the making: creative options for contemporary art*. Nueva York: Distributed Art Publishers.

Yanagi, Y., et al. (2010). *Inujima Note*. Tokyo: Miyake Fine Art.