

CRIMATURAS MULMERAABIES



Todos vivimos en un estado de vulnerabilidad, aunque haya personas mucho más vulnerables que otras. La filósofa Judith Butler sostiene que reivindicar esta situación de vulnerabilidad compartida puede abrir el camino a formas de convivencia basadas en la experiencia común y la solidaridad. Tomando como punto de partida la propuesta de Butler, esta exposición colectiva reúne exploraciones arquitectónicas y artísticas sobre la infección, la enfermedad y la salud con el objeto de enmarcar la reciente pandemia en un contexto espacial y temporal más amplio.

El paradigma moderno de la infección descansa sobre la metáfora de un cuerpo sano (ya sea el cuerpo individual o el cuerpo político nacional) que sufre la agresión de algún agente externo. No obstante, el contacto continuado, la fricción y la interpenetración son constantes esenciales en cualquier interacción biológica y social. Pese a hundir sus raíces en los tiempos más oscuros de la modernidad colonial occidental, la idea de una existencia compartimentada y sin contaminación sigue estando presente en las visiones actuales de fronteras impene- trables y progreso tecnológico. La lingüista Mary Louise Pratt acuñó la expresión “zona de contacto” en contra- posición al concepto de comunidad como entidad homo- génea y ordenada, invitándonos a plantear las relaciones sociales en términos de choques y asimetrías de poder.

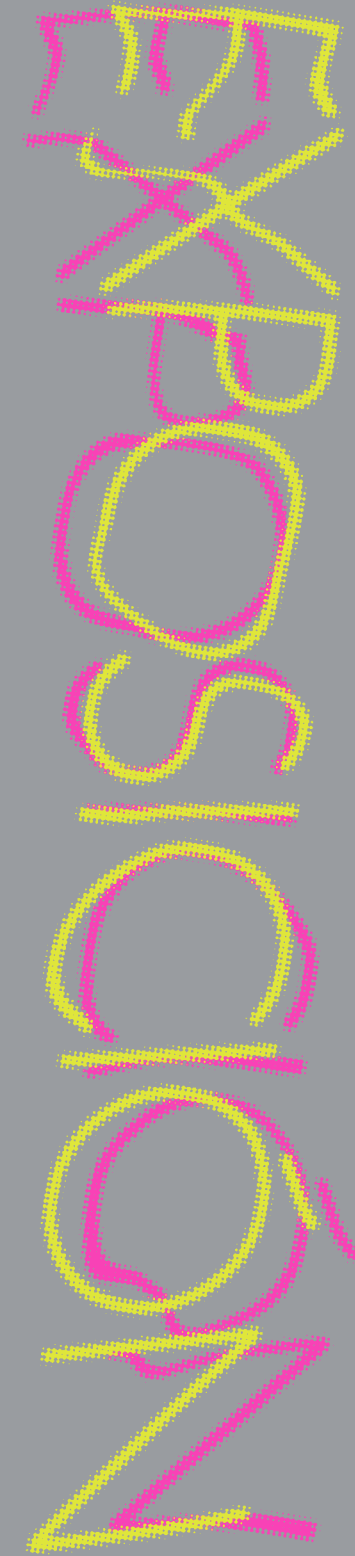
Los artistas de la presente exposición reivindican la vulnerabilidad y el contacto como condiciones no solo necesarias, sino deseables. Investigando la espacializa- ción y los entornos compartidos de la medicalización del saber y los aspectos relacionales de las epidemias, las obras contenidas en la muestra ponen de manifiesto los vínculos existentes entre la enfermedad y las disputas

sobre el territorio, las migraciones, las infraestructuras urbanas y el medio ambiente.

Los procesos creativos que conforman *Criaturas vulnerables* son anteriores a la pandemia del Covid-19, problematizando lo ocurrido a la luz de otras experiencias que han quedado al margen del actual debate público. Historias urgentes, si tenemos en cuenta la previsión de que los brotes epidémicos no harán sino aumentar en el futuro inmediato. A pesar de estas sombrías perspectivas, las obras expuestas reafirman con ingenio, compasión y amenidad la capacidad del arte para hablar sobre lo más difícil y, tal vez, contribuir a la sanación colectiva.

Una amplia muestra de dibujos y esculturas del difunto Pepe Espaliú invoca historias olvidadas de sufrimiento colectivo. Pratchaya Pinthong e Işıl Eğrikavuk cuestionan el enfoque de las epidemias y la salud pública con respecto a las geografías del "Sur". Mientras, Himali Singh Soin y P. Staff sugieren que el contagio puede ser un acto antihegemónico; y Monica Bonvicini desafía las construcciones de género con atrevimiento y fragilidad. Tres nuevos encargos a manos del artista visual Michael Wang y los arquitectos Rachaporn Choochuey y C+arquitectas representan la experiencia del contagio en las plantas en flor, el espacio doméstico y el aire.

Andrea Bagnato e Iván L. Munuera
Comisarios de la exposición



Pratchaya Phinthong

La enfermedad del sueño, o tripanosomiasis, es una peligrosa infección del sistema nervioso causada por la mosca tsé-tsé (*Glossina*), que habita en el África subsahariana. Aunque la presencia de esta mosca se remonta a tiempos inmemoriales, su hábitat creció con rapidez a principios del siglo xx como consecuencia de la devastación ecológica provocada por el colonialismo europeo. Las epidemias resultantes mataron a cientos de miles de habitantes del centro y el este de África. La sanidad pública colonial europea procedió a controlar la enfermedad con medidas principalmente tecnológicas, desde la utilización de arsénico en la década de 1910 a la esterilización de las moscas macho mediante irradiación en la de 1990.

En 2012, Phinthong aprovechó su participación en DOCUMENTA (13) para viajar por todo el mundo investigando la enfermedad del sueño. En Kassel expuso una escultura que mostraba dos moscas tsé-tsé “dormidas” dentro de una vitrina de cristal. Al mismo tiempo, colaboró con científicos de África del Este para perfeccionar las trampas con las que se capturan estas moscas, produciendo un modelo más rápido y fácil de montar. Finalmente se fabricaron quinientas “trampas de Phinthong”, que se desplegaron por Zambia, Etiopía y Tanzania. El objetivo del artista era contribuir a una modalidad de control ecológica y de bajo coste como alternativa al uso de la radiación ionizante. En 2012 se presentaron un prototipo y un vídeo de la trampa en Les Ateliers de Rennes, que vuelven a mostrarse aquí por primera vez desde entonces.

El vídeo está basado en un documental de los años noventa que promociona la erradicación de la enfermedad del sueño en Etiopía y Tanzania. El artista opta por mantener el código temporal del documental pero borrando las imágenes, en cuyo lugar incorpora el guion en forma de subtítulos. Así, la epidemia y sus consecuencias solo permanecen representadas por el texto y el sonido. La obra forma parte de las investigaciones de Phinthong sobre los sistemas mundiales de valor, estableciendo un vínculo entre la economía del arte conceptual y la de la sanidad pública a nivel mundial con la ambición de provocar una intervención en el mundo real. Desprovista de cualquier elemento visual, *Tsetse Eradication Campaign* aborda las herencias que han dejado en el sur global la sanidad pública y las políticas de desarrollo coloniales; herencias que aún no se han contrarrestado, si es que es posible hacerlo algún día.

Işıl Eğrikavuk

Hacia 2005, el gobierno de Estados Unidos empezó a financiar una serie de programas en previsión de una posible pandemia de H5N1, un nuevo tipo de gripe aviar que amenazaba con transmitirse a los seres humanos. Durante la invasión de Irak, país etiquetado por Estados Unidos como parte del “eje del mal”, el médico iraquí Anmaar Abdul-Nabi fue invitado

por el gobierno estadounidense para trabajar en la búsqueda de una cura para la gripe aviar en el hospital Saint Louis Memorial, en San Luis (Missouri). En el que fue uno de sus primeros trabajos artísticos, Eđrikavuk usa la historia del doctor Abdul-Nabi para reflexionar con ironía sobre las superposiciones semánticas entre epidemia, terrorismo y migración.

El vídeo muestra a la periodista de San Luis Anne Marie Berger entrevistando a Abdul-Nabi y, al mismo tiempo, ensayando las respuestas con la artista. Lo que vemos, por tanto, son los dos cauces paralelos por los que discurre la entrevista, poniendo en evidencia cómo se construyen las representaciones de “buenos migrantes” contra “malos migrantes” en los medios de comunicación. En la obra de Eđrikavuk, que fue periodista durante muchos años, ocupa un lugar central la difuminación de los hechos en el transcurso de la narración. *The Interview* forma parte de un corpus de obras más extenso que Eđrikavuk produjo entre 2006 y 2010, en el que historias y personajes reales se metamorfosean en actores realizando entrevistas ficticias, dejando que sea el espectador quien decida dónde yace la verdad. En *The Interview*, el movimiento planetario de las aves (y de los virus) se entrecruza con el de la gente. Ambos son vistos como un peligro para las comunidades nacionales occidentales. Y, aun así, ante la amenaza de un nuevo virus, el gobierno de Estados Unidos no vacila en buscar la solución en un migrante del mismo país que ha invadido de forma brutal.

all(zone)

La imposición del confinamiento doméstico como estrategia de salud pública tiene una larga genealogía histórica. A los habitantes de las ciudades europeas durante la Edad Media y principios de la época moderna se les obligaba con frecuencia a permanecer en sus casas durante las epidemias, como fue el caso con la llegada de la peste a Florencia en 1630. En la actualidad, sin embargo, la condición urbana gira cada vez más en torno a dos polos opuestos —viviendas unipersonales muy pequeñas, por un lado; hogares masificados por el otro—, ambos completamente ineficaces a la hora de enfrentarse a una pandemia. Las personas que viven en soledad se han visto atrapadas durante meses en sus domicilios, privadas de cualquier contacto social que pudiera ayudarlas a sobrellevar el miedo y el dolor. Mientras, los hogares marcados por el hacinamiento, donde es imposible aislarse, pronto fueron designados como uno de los principales espacios de transmisión de la enfermedad.

El punto de partida del nuevo proyecto de all(zone) es la incidencia desproporcionada del Covid-19 entre los trabajadores de los hospitales de Bangkok. En colaboración con la Facultad de Salud Pública de la Universidad de Mahidol, el estudio aborda las condiciones de vida de estos trabajadores con el objetivo de reducir la transmisión doméstica de

las enfermedades víricas. La maqueta a escala 1:1 muestra una sección de un edificio de varios pisos proyectado por all(zone) en este contexto. En el interior de las viviendas, se invierte la distribución arquitectónica convencional. La habitación interior, alejada de las ventanas, se reserva como zona de estar y dormitorio. Está rodeada por una galería o veranda, que es a la vez zona de paso y espacio destinado a las actividades conjuntas en las que es más probable el contagio (como cocinar y lavar), que de este modo quedan expuestas al aire y la luz del exterior. La galería también da acceso a varias habitaciones de “cuarentena”, que pueden habilitarse en función de las necesidades: cuando es necesario aislar a una persona contagiada, pero también en cualquier otra situación que pueda requerir más espacio. Todo ello hace que la vivienda sea adecuada para unidades domésticas extensas y heterogéneas, incluso en épocas difíciles.

En *All that... Melts into Air*, la veranda —elemento incorporado a la arquitectura colonial “tropical” con la finalidad de proteger a los colonos blancos del entorno exterior— es objeto de una reapropiación encaminada a mitigar el riesgo epidemiológico y facilitar la organización doméstica comunitaria. A la vez que una propuesta arquitectónica viable, el proyecto es una reflexión especulativa sobre el contagio en el espacio doméstico.

P. Staff

En 1859, el diputado británico Samuel Gurney y el abogado Edward Thomas Wakefield crearon la Metropolitan Drinking Fountain and Cattle Trough Association [Asociación metropolitana de fuentes de agua potable y abrevaderos para el ganado] con el objetivo de que pudiera beberse agua gratis en Londres. Con este objetivo, la asociación sufragó la construcción de fuentes con una cadena de metal de la que colgaba una taza de uso compartido. Poco tiempo antes, había tenido lugar el tristemente famoso brote de cólera de 1854, así como los descubrimientos de John Snow sobre la relación entre el agua y la enfermedad. La medida adoptada por la asociación partía de la idea de que el agua limpia era un derecho fundamental, pero también tenía un objetivo moralizante: disuadir el consumo de alcohol entre los pobres para que estuviesen en mejor condición física para trabajar. No hay que olvidar que, en el siglo XIX, en muchos casos era más seguro consumir cerveza que agua.

El uso de las fuentes públicas se extendió en el siglo XX, pero no siempre con las mismas connotaciones: en Estados Unidos estaban diferenciadas por razas y se convirtieron en un triste símbolo de las leyes de segregación racial. En palabras de P. Staff, los objetos cotidianos pueden ser “pequeñas puertas de acceso a fragmentos de la historia”. *Common Cup* forma parte de un conjunto de obras más extenso protagonizado por fuentes de agua y ropa desperdigada que reflexiona sobre la visión del contagio y la intoxicación como amenazas al cuerpo social.

En *Eat Clean Ass Only*, que forma parte de una serie de poemas recientes, P. Staff se sirve de una proyección holográfica para crear una imagen espectral que resalta la fragilidad de los encuentros corporales. El poema insinúa un impulso erótico contrario a las formas normativas del contacto y la higiene. P. Staff transforma así el entendimiento de la mano de obra, la discrepancia, la debilidad, el derecho y el género, proponiendo otras definiciones posibles de los cuerpos humanos.

C+arquitectas (Nerea Calvillo con Manuel Alba Montes)

La respuesta a la reciente pandemia ha abrazado el concepto de “distanciamiento” como requisito para que la gente pueda compartir un mismo espacio. Hemos aprendido que el aire, que antes veíamos como algo vacío, está habitado por microbios, así como por regulaciones, miedo, respeto, palabras... Todos estos elementos han creado muros invisibles que limitan el acceso a otros cuerpos humanos. En algunos casos se han formado burbujas. En otros, se han añadido complejidades contextuales (sistemas de ventilación, mascarillas, dirección en la que se habla) para calibrar el grado de “seguridad” de distintos escenarios. Se ha reconfigurado el aire, que ha pasado de ser una entidad física a convertirse en una estructura político-social. Las dimensiones que regulan la seguridad —un metro, un metro y medio, dos— han fluctuado con el tiempo y en función de las distintas jurisdicciones, no tanto en respuesta a las conclusiones de algún estudio como a las negociaciones con los sindicatos y la patronal hostelera. En todo el mundo se han gestionado los riesgos sociales y económicos con mediciones solo aparentemente bien definidas. Y, sin embargo, ¿qué separaciones corporales y afectivas se han desentrañado?

Social (Airy) Distances parte de las investigaciones que Nerea Calvillo viene realizando desde hace tiempo sobre el aire como espacio lleno de materia, política y percepciones. Calvillo ya había estudiado previamente el polen y los contaminantes del aire a través de instalaciones experimentales que hacen visibles las infraestructuras científicas y las negociaciones políticas. En esta nueva obra, el aire se solidifica mediante una espuma efímera bombeada dos veces al día a través de una columna semitransparente. La columna se rige por las normativas de distanciamiento que se han adoptado durante la pandemia. Al caminar alrededor de ella, experimentamos el aire “seguro” como una masa temporalmente visible que condiciona la relación entre los cuerpos —y con la propia atmósfera— a través del grosor y la densidad, siempre cambiantes, de la espuma.

Monica Bonvicini

Monica Bonvicini es una de las figuras artísticas más influyentes de las últimas tres décadas. Su obra aporta un comentario coherente, tan mordaz como jocoso, sobre la construcción patriarcal de la sociedad. Una de

sus grandes pasiones es la arquitectura moderna, como temática pero también como soporte. En sus esculturas, instalaciones y *performances*, Bonvicini pone en evidencia las sutiles vías por las que la arquitectura refuerza las jerarquías y las dinámicas de poder, centrándose especialmente en el espacio doméstico como lugar de opresión sexual y de género. En palabras de la propia artista, dada la normatividad asfixiante del entorno construido, “cualquier cosa que se haya definido históricamente como desviada, o como manifestación de algún tipo de enfermedad, es digna de confianza”.

Bonvicini se encara a menudo con el propio mundo del arte, abordando el dominio masculino y la conversión de los objetos en fantasías. Podría decirse que, en *Tears*, confluyen las diversas corrientes de su producción: el objeto como fetiche, la atención y experimentación con los materiales, la redistribución de elementos BDSM con el fin de infiltrarlos en el mundo cotidiano... La obra, que se expuso por primera vez en el escape de un *sex shop* de Róterdam —en el marco de la exposición colectiva *Melanchotopia*—, consiste en un *dildo* con correa, de tamaño real, fabricado con cristal de Murano. Su fragilidad intrínseca contrasta con su supuesto uso, ridiculizando cualquier impulso de control y pretensión de poder. Si es verdad, como dijo una vez Bonvicini, que “el primer lugar del crimen es la cama”, esta escultura es una poderosa reacción a cómo se construyen y estetizan las identidades sexuales.

Pepe Espaliú

Desde que se diagnosticó por primera vez en 1981 como un “cáncer gay” y saltó a la atención pública como una enfermedad que afectaba solamente a cuatro grupos de riesgo, conocidos como “las cuatro haches” (homosexuales, heroinómanos, hemofílicos y haitianos), el VIH/sida ha puesto de manifiesto las desigualdades y los relatos dominantes de segregación que arrebatan sus derechos a las comunidades. No obstante, entre artistas y grupos de activistas se coordinó una reacción reivindicando la enfermedad y proponiendo maneras de convivir con este virus letal basadas en nuevas modalidades de parentesco o, por decirlo de otro modo, que no destruyeran su propia condición de fragilidad y vulnerabilidad. Con sus obras, estos activistas consiguieron desestabilizar concepciones tradicionales de la sociedad: en vez de una filiación biológica propusieron un vínculo sociopolítico basado en el intercambio y la convivencia, no en la estigmatización y la invisibilización.

Espaliú se formó como artista en Barcelona y París, donde asistió a cursos impartidos por Jacques Lacan. Pese a su corta vida, fue una de las figuras más estimulantes y sutiles del arte español contemporáneo. Autor de una obra extensa que aborda las dimensiones sociales y políticas de la crisis del VIH/sida, con sus esculturas, *performances*, instalaciones y

dibujos amplió el sentido de lo que es un cuerpo sano —o incluso un cuerpo a secas— remarcando su condición compartida de fragilidad. Durante los años ochenta y noventa, su obra obtuvo resonancia internacional y fue ampliamente expuesta internacionalmente, trascendiendo el terreno del arte para ocupar un espacio en el discurso público, donde aún imperaban el secretismo y la estigmatización en torno a la crisis del VIH/sida.

Himali Singh Soin

En 1965, la CIA abandonó en el Himalaya un dispositivo nuclear de radioteleetría cerca del pico de Nanda Devi, en la frontera entre India y China. Este dispositivo, empleado en su momento por Estados Unidos para espiar a China, no ha dejado en ningún momento de emitir isótopos y es la causa más probable del gran número de casos de cáncer que se han detectado en las comunidades sherpas de la zona. Alegando motivos de conservación, las autoridades indias impidieron el acceso de visitantes y alpinistas a la montaña y ya ni siquiera es posible saber si la radiactividad reside en el dispositivo en sí o ha contaminado toda la montaña. Con el paso de las décadas, se ha establecido una dependencia mutua entre ambos, difuminando la distinción entre lo contagiado y lo que contagia.

En 1978, el padre de la artista pudo viajar al Nanda Devi, donde hizo una foto que más tarde fue usada por el Servicio Indio de Telégrafos para la realización de un sello. En la animación de Himali Singh Soin, el sello se metamorfosea, como si estuviera expuesto a la radiación, representando la montaña como un punto de transmisión (de señales y de radiación) y, al mismo tiempo, como un lugar donde se construyen imágenes de la identidad nacional. El sonido, analógico en su totalidad, imagina que el dispositivo nuclear capta retazos rítmicos procedentes de Xinjiang, en China, remitiendo así a la opresión de la etnia uigur y sus afinidades culturales con la región india que la rodea. De este modo, Himali Singh Soin devuelve a la montaña su antiguo papel como espacio de conexión, no de división.

El sello también es el desencadenante de un intercambio de cartas entre la montaña y el dispositivo nuclear. Las cartas narran una vez más una historia de contaminación nuclear, tanto local como global. Al desaparecer de forma progresiva, las dos voces dejan abierta la pregunta de quién (o qué) exactamente es vulnerable. La presente muestra incluye la segunda carta de la serie, titulada *An Affirmation*. En *Static Range*, una obra en curso que combina con fluidez la escritura, la *performance* y la composición sonora, Himali Singh Soin problematiza las concepciones lineales del tiempo y el espacio, considerando todas las formas de vida al mismo tiempo: lo geológico, lo espiritual y lo humano.

Michael Wang

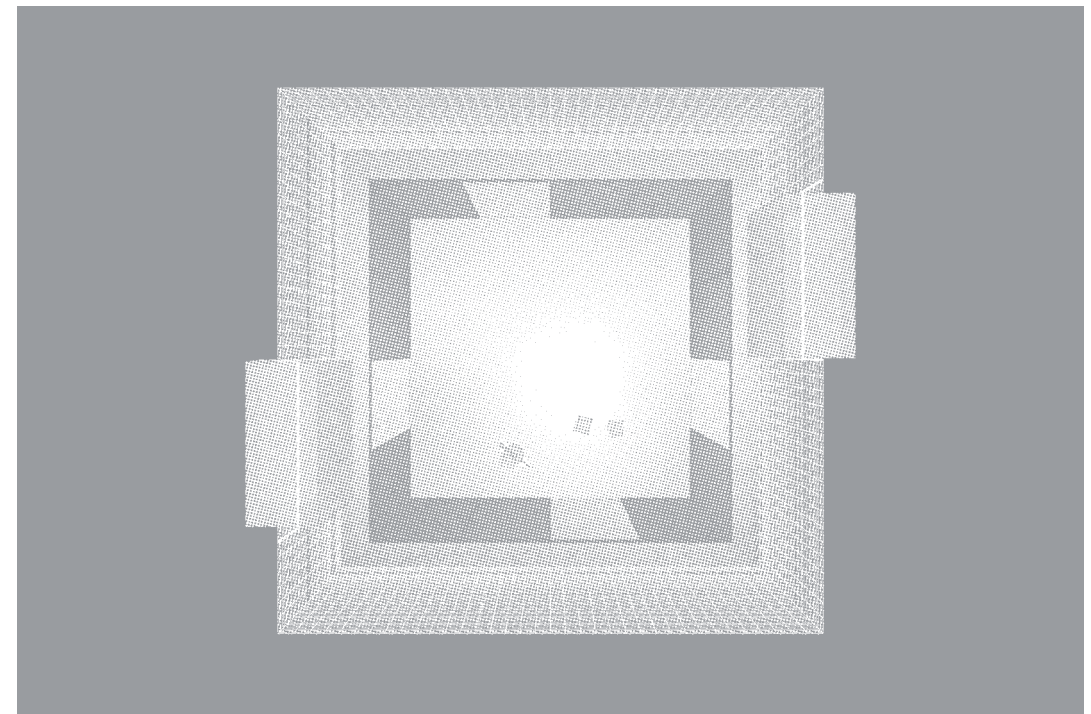
Uno de los primeros virus identificados por la ciencia moderna no infectaba a los seres humanos, sino a las flores: se trata del virus del mosaico del tulipán (TBV), observado por primera vez en 1928. Antes de su descubrimiento, los bulbos infectados se valoraban por los coloridos efectos del virus, que dibuja llamaradas y franjas de distintos colores en los pétalos. El tulipán, originario del Asia central, fue introducido durante el siglo xvi en Europa Occidental, donde el nuevo ecosistema lo expuso a enfermedades hasta entonces desconocidas. La célebre “tulipomanía”, que afectó a los Países Bajos entre 1634 y 1637, giró en gran medida en torno a tulipanes infectados por el TBV. Actualmente, las variedades “rotas” de tulipán, muy valoradas en otras épocas, a menudo se destruyen y en lugares como los Países Bajos, donde tiene gran fuerza el sector del tulipán, está prohibido cultivarlas ya que se consideran un peligro para la pureza de las variedades “autóctonas”.

La nueva obra de Michael Wang consta de unos trescientos bulbos de tulipán “roto” plantados junto a otros seiscientos bulbos no infectados, en una distribución aleatoria. La regularidad de la disposición es un guiño al lugar que ocupan los tulipanes en los jardines más formales, mientras que el método aleatorio de plantación refleja el elemento de casualidad inherente a los cálculos sobre contagios y los índices epidemiológicos. Los bulbos “rotos” solo se pueden detectar una vez que florecen, una floración que coincide aproximadamente con la fecha de inauguración de la exposición. Solo entonces se hace visible el virus, reconocible por la aparición de flores con estrías y llamaradas mezcladas con las flores “normales”. Una vez transcurrido el período de floración, las flores y sus bulbos serán transplantados y, envueltos en una malla, se dejarán colgando. Al entrar en el espacio expositivo, los visitantes se encuentran en una situación de proximidad con las flores en descomposición y con el virus, que no se transmite a los seres humanos. De forma paralela, el corto período de floración de los tulipanes queda plasmado en una serie de impresiones fotográficas expuestas en la Sala B. Al introducir en la galería un virus (inofensivo) que produce bellas flores, *Contagion Garden* nos invita a cuestionar el vocabulario y las metáforas que empleamos para hablar de las enfermedades contagiosas.



Tsetse fly feeding (laboratory archive shot)

Pratchaya Phinthong, *Tsetse Eradication Campaign*, 2012

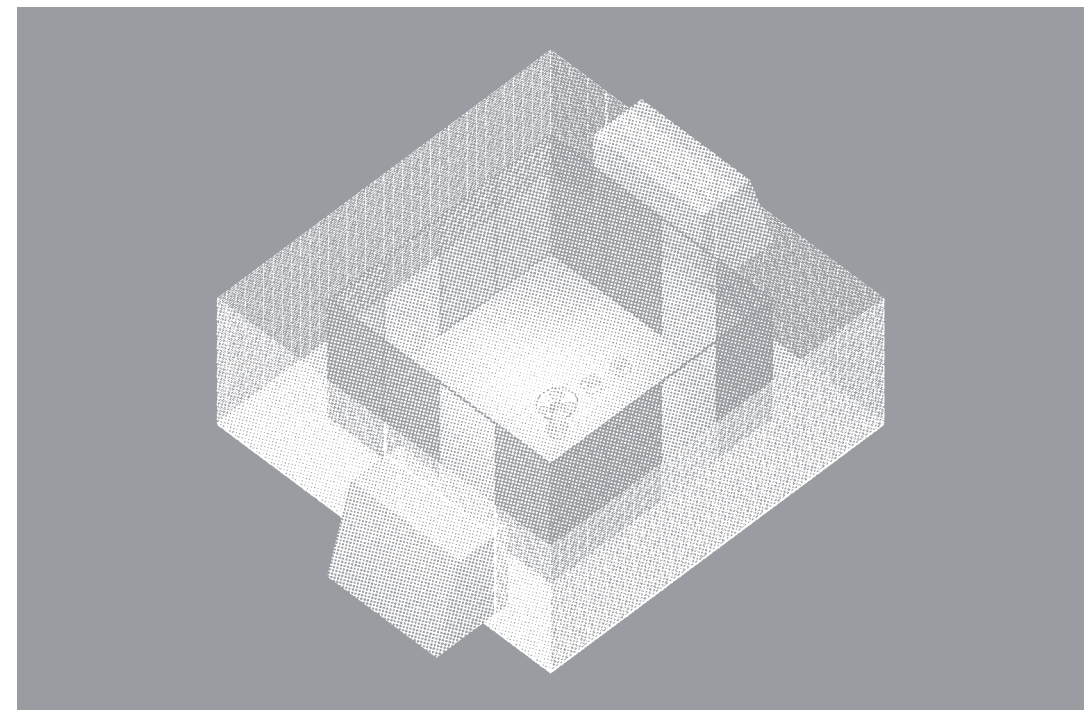


all(zone), *All that Melts into Air*, 2022

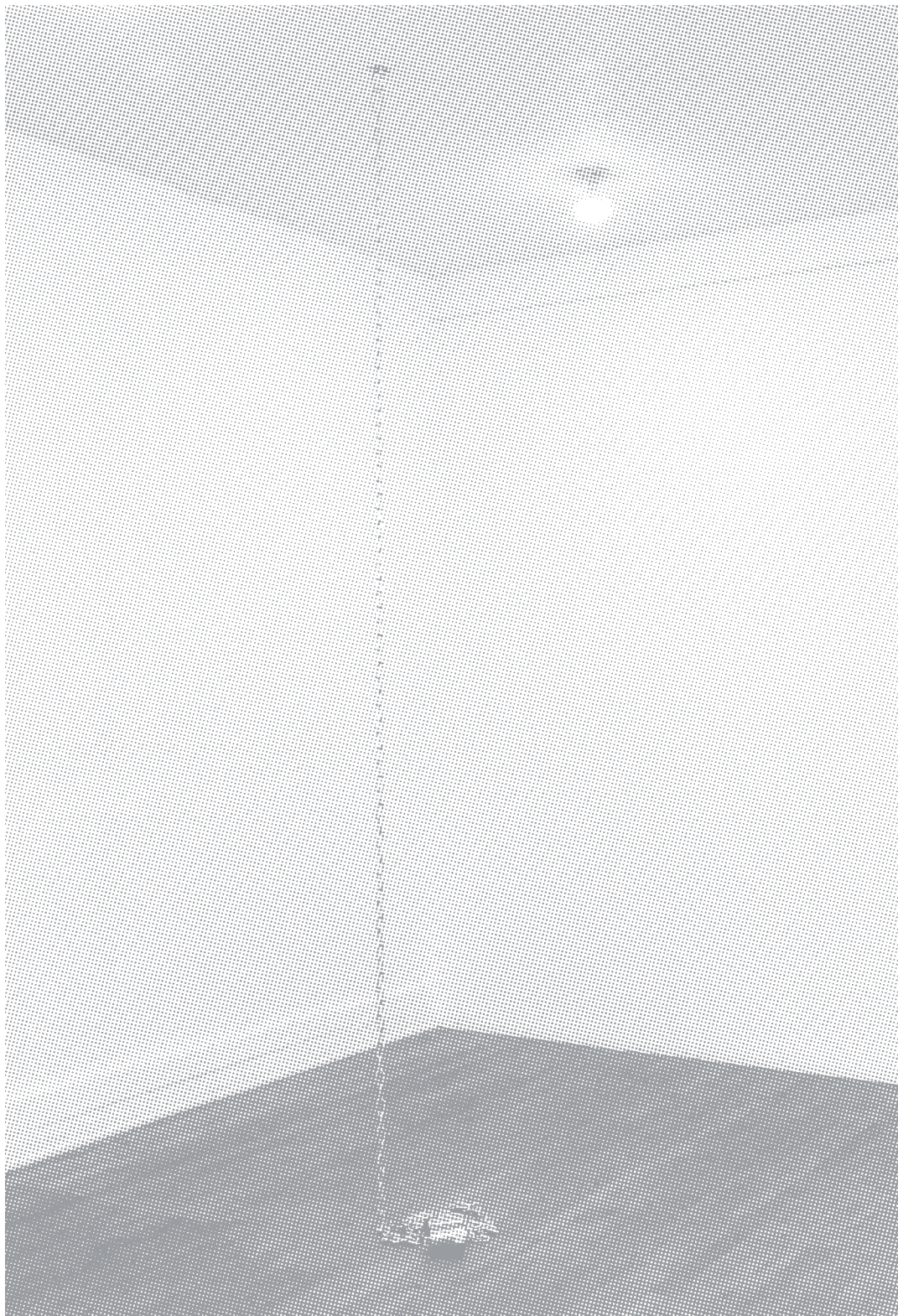


I think the best explanation is birds that migrate from Europe to America.

İşıl Eğrikavuk, *The Interview*, 2008



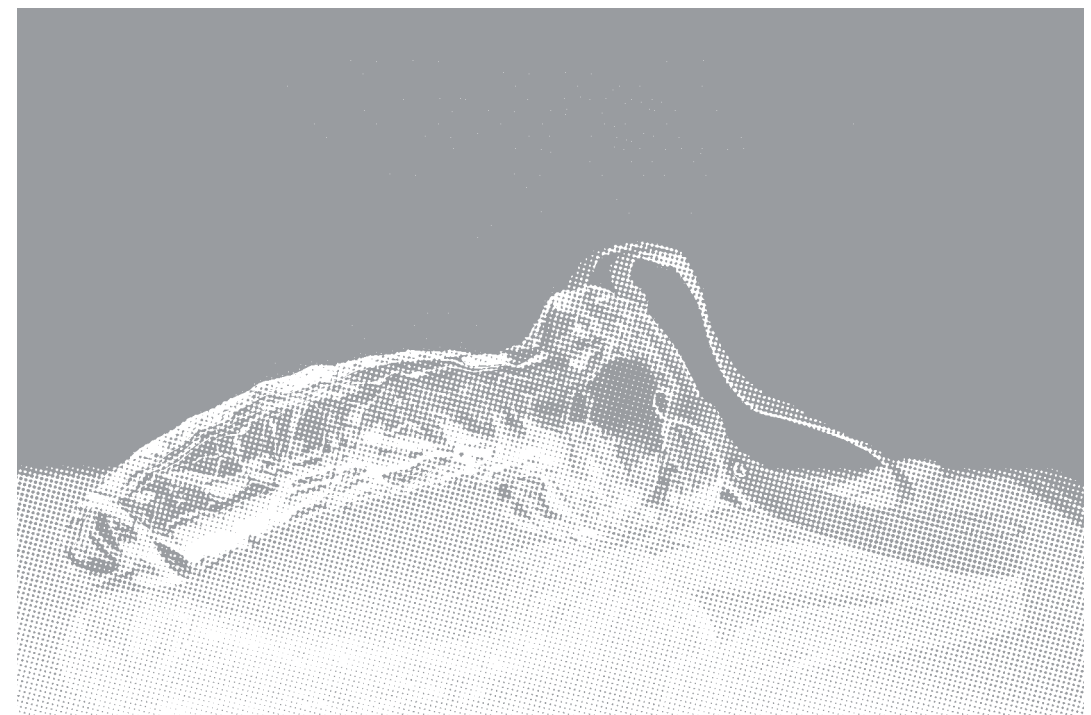
all(zone), *All that Melts into Air*, 2022



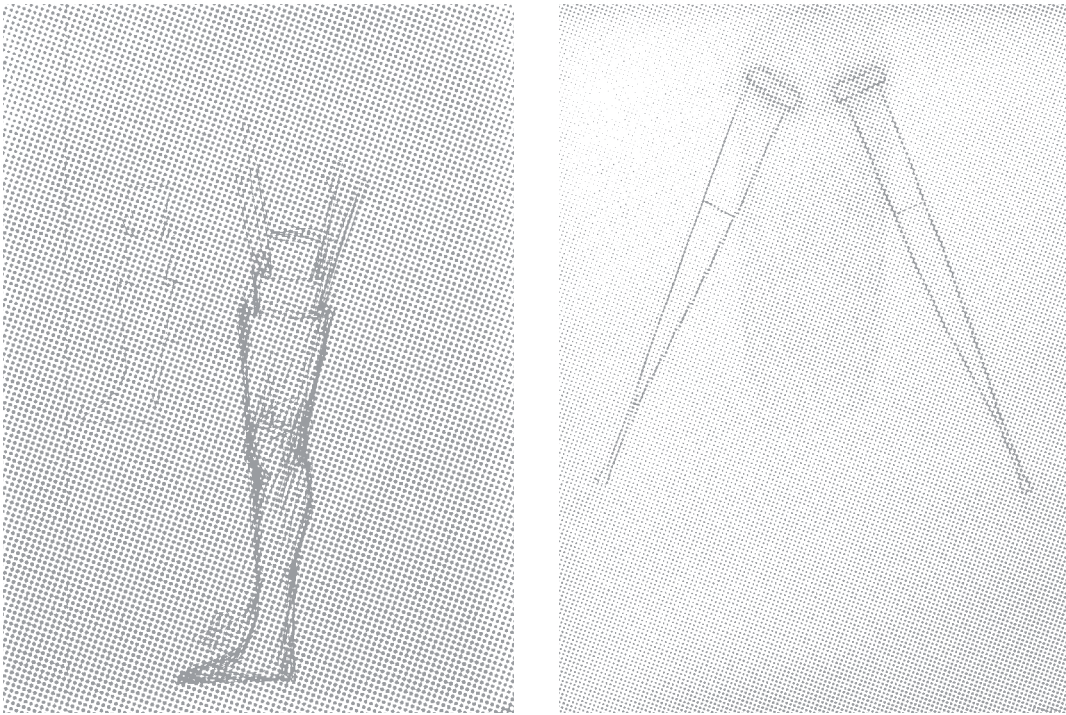
P. Staff, *Common Cup*, 2018



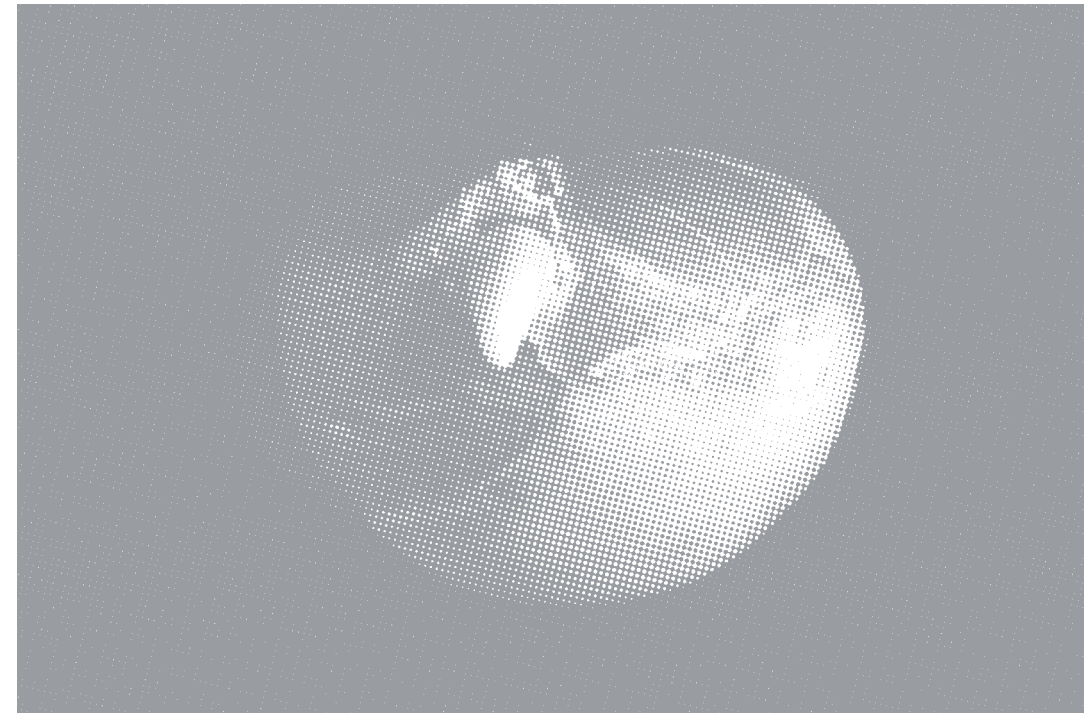
C+arquitectas, *Social (Airy) Distances*, 2022



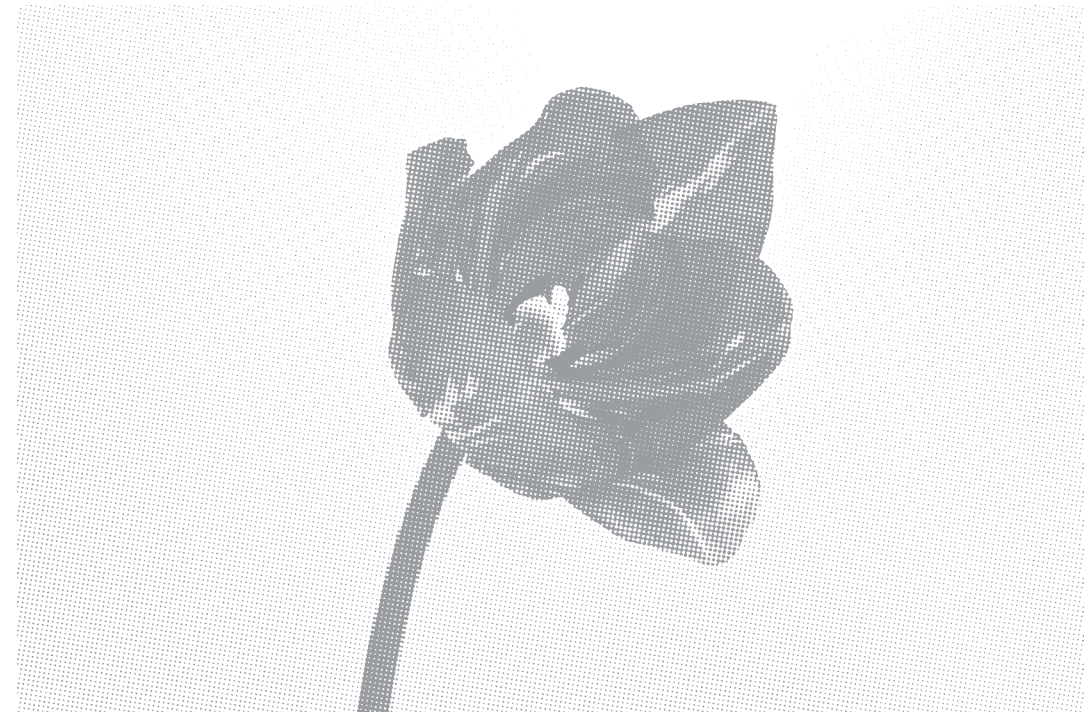
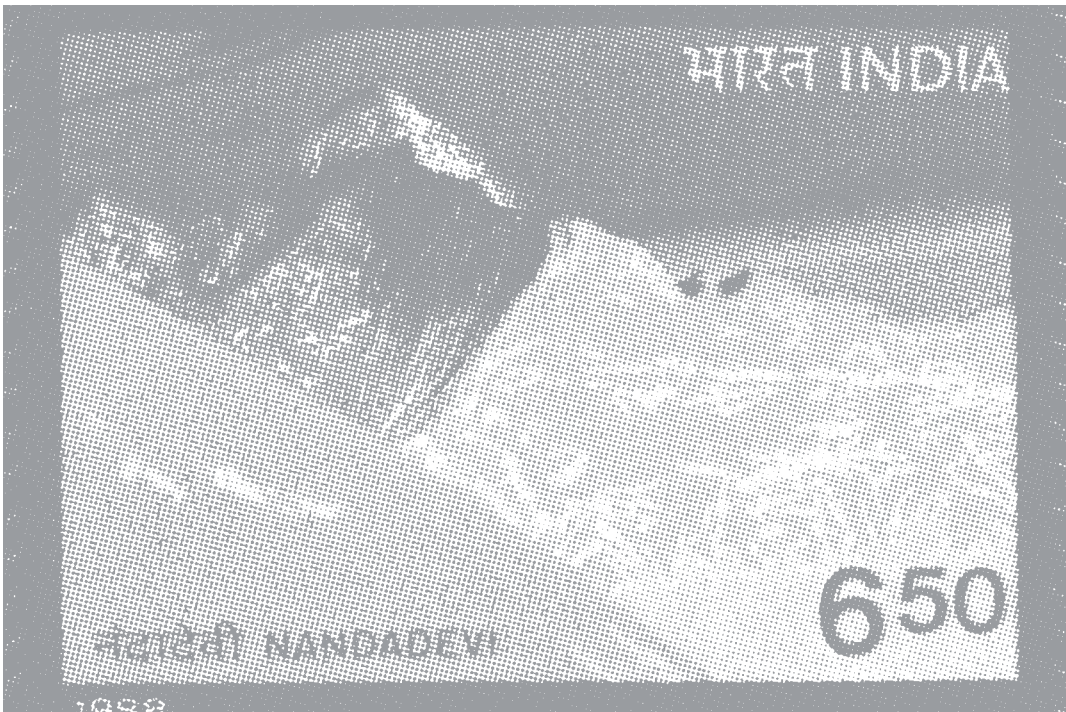
Monica Bonvicini, *Tears*, 2011



Pepe Espaliù, *Sin título #11, cuaderno #3*, ca. 1989 – 1991 e *Sin título*, 1992



Michael Wang, *Contagion Garden (Detail)*, 2022



Sala B

Pratchaya Phinthong

Prototype Trap
[Trampa prototipo], 2012
Tejido azul
120 x 120 x 120 cm
Cortesía del artista
y gb agency, París

Tsetse Eradication
Campaign [Campaña
de erradicación de la
mosca tsé-tsé], 2012
Vídeo PAL
24'50"
Cortesía del artista
y gb agency, París

Işıl Eğrikavuk

The Interview
[La entrevista], 2008
Vídeo
7'07"
Cortesía del artista

all(zone)

All that... Melts into Air
[Todo eso... se derrite en
el aire], 2022
Casa prototipo
310 x 480 x 840 cm
Equipo: Rachaporn
Choochuey, Mai
Kitmungsa, Wittida
Payormyong, Aniroot
Unjai y Archaraporn
Vachirasrisuntree

Michael Wang

Contagion Garden (Rose)
[Jardín de contagio (rosa)],
2022
Impresiones en tinta
y alfileres en T
11 x 16 cm (c/u)

Contagion Garden
(Bybloemen) [Jardín de
contagio (Bybloemen)],
2022
Impresiones en tinta
y alfileres en T
11 x 16 cm (c/u)

Contagion Garden
(Bizarre) [Jardín de con-
tagio (Bizarro)], 2022
Impresiones en tinta
y alfileres en T
11 x 16 cm (c/u)

Sala C

Himali Singh Soin

Static Range [Rango
estático], 2020
Animación
15'
Cortesía del artista

An Affirmation
[Una afirmación], 2022
Carta
Cortesía del artista

Monica Bonvicini

Tears [Lágrimas], 2011
Cristal de Murano,
técnica mixta, pedestal
y cristal
22 x 13 x 10,5 cm
Cortesía de la artista
y Galerie Krinzinger

P. Staff

Common Cup
[Taza común], 2018
Taza de acero inoxidable,
cadena y placa de metal
400 x 43 x 43 cm
Cortesía del artista y
Commonwealth and
Council, Los Ángeles

Eat Clean Ass Only
[Come solamente culo
limpio], 2020
Proyección holográfica
Dimensiones variables
Cortesía del artista y
Commonwealth and
Council, Los Ángeles

C+arquitectas

(Nerea Calvillo con Manuel Alba Montes)

Social (Airy) Distances
[Distancias sociales
(aireadas)], 2022
Espuma, tul, estructura
de madera e hidrófono
270 x 150 x 150 cm (c/u)

Pepe Espaliú

Sin título, 1992
Lápiz sobre papel
32 x 24,5 cm

Sin título, 1992
Lápiz sobre papel
32 x 24,5 cm

Sin título, 1992
Lápiz sobre papel
32 x 24,5 cm

Sin título, 1992
Lápiz sobre papel
32 x 24,5 cm

Sin título, 1992
Lápiz sobre papel
32 x 24,5 cm

Sin título n. 1. Roto con
tijera (Cuaderno n. 3),
c. 1989 – 1991
Bolígrafo sobre papel
20 x 13,5 cm

Sin título n. 2
(Cuaderno n. 3),
c. 1989 – 1991
Bolígrafo sobre papel
20 x 13,5 cm

Sin título n. 5
(Cuaderno n. 3),
c. 1989 – 1991
Bolígrafo sobre papel
20 x 13,5 cm

Sin título n. 6. Dos
papeles (Cuaderno n. 3),
c. 1989 – 1991
Bolígrafo sobre papel
20 x 13,5 cm

Sin título n. 7
(Cuaderno n. 3),
c. 1989 – 1991
Bolígrafo y lápiz sobre
papel
20 x 13,5 cm

Sin título n. 11
(Cuaderno n. 3),
c. 1989 – 1991
Bolígrafo sobre papel
20 x 13,5 cm

Sin título n. 12
(Cuaderno n. 3),
c. 1989 – 1991
Bolígrafo sobre papel
20 x 13,5 cm

Sin título n. 13.
The Saint, the Drunk
[El santo, el borracho]
(Cuaderno n. 3),
c. 1989 – 1991
Lápiz sobre papel
20 x 13,5 cm

Sin título n. 14
(Cuaderno n. 3),
c. 1989 – 1991
Lápiz sobre papel
20 x 13,5 cm

Sin título n. 15
(Cuaderno n. 3),
c. 1989 – 1991
Tríptico. Lápiz
sobre papel
20 x 13,5 cm (c/u)

Sin título n. 16
(Cuaderno n. 3),
c. 1989 – 1991
Díptico. Lápiz
sobre papel
20 x 13,5 cm (c/u)

Máscaras (serie), 1988
Espuma de caucho
35 x 25 x 11 cm
(con marco)

Máscaras (serie), 1988
Espuma de caucho
35 x 25 x 11 cm
(con marco)

Santos XII, 1988
Cuero. Dos piezas
46,5 x 27 x 13 cm
(c/u)

Santos IX, 1988
Cuero
13 x 32 x 36 cm

Santos V, 1988
Cuero
31 x 34 x 9 cm

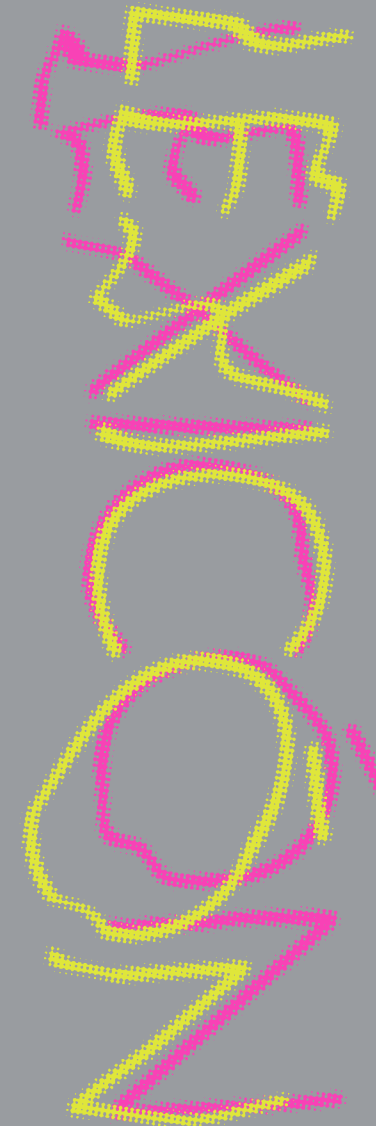
Todas las obras cortesía
de 1 Mira Madrid.
© Pepe Espaliú

Sin título, 1989
Bronce
28 x 18 x 20 cm
Cortesía de 1 Mira
Madrid / Legado
Pepe Espaliú.
© Pepe Espaliú

Torreón

Michael Wang

Contagion Garden
[Jardín de contagio],
2022
Cultivos de tulipanes,
potyvirus (virus del
mosaico del tulipán),
sustrato, macetas, ladri-
llos y luces
Dimensiones variables



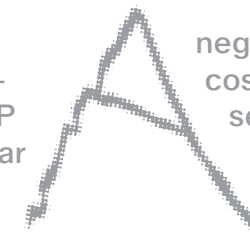
Este lexicón tiene su origen en *Vulnerable Beings* [Seres vulnerables], un programa público organizado por Andrea Bagnato e Iván L. Munuera en el Museo de Arte, Arquitectura y Tecnología de Lisboa durante los meses de octubre y noviembre de 2021. A través de proyecciones, conferencias, mesas redondas y *performances*, más de treinta invitados debatieron sobre cómo redefinir las relaciones epidemiológicas y sociales en términos de vulnerabilidad.

Las entradas de este lexicón aportan algunos conceptos esenciales para abordar de modo crítico los paradigmas históricos de la enfermedad y la salud, así como las jerarquías y sistemas de exclusión que estos han generado. En oposición a la definición cis-heteronormativa de la casa como un espacio seguro, hacen hincapié en las preocupaciones medioambientales que pueden llevar a diversos procesos de emancipación y debaten sobre los regímenes estéticos de la vulnerabilidad y las posibles conciencias políticas.

Participaron en *Vulnerable Beings*: Anjuli Fatima Raza Kolb, Beatrice Leanza, Carlo Caduff, Cruz García, Dan Glass, Edwin Nasr, Elise Misao Hunchuck, Fado Bicha, Francesco Urbano Ragazzi, Francisco López, Françoise Vergès, Himali Singh Soin, Isabel Amaral, Jack Halberstam, Lucía Casani y Mónica Carroquino, Marina Otero Verzier, Meike Wolf, Michael Marder, Michael Wang, Nerea Calvillo, Panagiota Kotsila, Polido, Rachaporn Choochuey, Sarah Schulman, Sofia Lemos, Sofía Gallisá Muriente, Tamara Giles-Vernick, Teresa Fabião, Tomaso de Luca, Uriel Orlow y Vivian Caccuri.

Activismo

El activismo interseccional generado por ACT UP en Nueva York para luchar contra la crisis del VIH/sida sigue impregnando nuestra manera de entender el compromiso político y las enfermedades infecciosas. A pesar de su variada formación y trayectorias posteriores, los miembros de ACT UP colaboraron colectivamente para desacreditar toda una serie de mitos y de políticas excluyentes. Tal y como se desprende del trabajo de Sarah Schulman, abogaron por una modo transversal de debate político, abrieron la caja



negra de los conocimientos médicos, se enfrentaron a las prácticas segregacionistas de los medios de comunicación, los gobiernos y las instituciones y propusieron una nueva manera de entender el compromiso y la creatividad. La labor de ACT UP se extendió por todo el mundo a través de sus capítulos internacionales y, para su correcta valoración, debe entenderse y evaluarse en el contexto de una geografía global del luto colectivo.

Crittters [Criaturas]

Esta palabra inglesa, popularizada por el cine de terror de los años

ochenta, se acuñó en el siglo XIX como ortografía alternativa a *creature*, o criatura. En su libro *Staying with the Trouble*, Donna Haraway escribe: "Los científicos hablan mucho de sus *critters*, y en Estados Unidos la gente común también lo hace, aunque quizá más en los estados del sur. El descrédito de los términos 'criatura' y 'creación' no es extendible a *critters*; si ves uno de estos forúnculos semióticos, arráncalo. [...] *Critters* hace referencia, promiscuamente, a microbios, plantas, animales, seres humanos y no humanos y, en ocasiones, incluso a máquinas". En línea con Haraway, hacemos nuestra la palabra para pensar en las interacciones biosociales de forma abierta y multitudinaria.

Debilidad

En 2018, Jasbir K. Puar escribía: "Gaza se erigió en el teatro de mutilaciones explícitas, que ya no eran accidentales ni incidentales sino absolutamente intencionadas en su escala e intensidad, además de ser presenciadas y aprobadas por espectadores de todo el mundo". A tenor de las conclusiones de una investigación de la

ONU, durante las protestas conocidas como la Gran Marcha del Retorno, las fuerzas armadas israelíes apuntaron deliberadamente a

las extremidades inferiores de al menos seis mil palestinos. Al haberse propuesto lacerar no solo cuerpos concretos, sino a toda una generación, puede interpretarse que Israel experimentó con una nueva forma de control biopolítico, aprovechándose de las percepciones liberales de la discapacidad para legitimar sus actos. Cuando la acción de mutilar intersecciona con la opresión estructural y el debilitamiento a largo plazo de las vidas palestinas, ¿cuál es la duración real de un acto de violencia? ¿Cómo se vive la discapacidad en la esfera doméstica y cómo incide esta en la reproducción social? ¿Qué significa mantener a un pueblo en un estado de "mutilación perpetua"?

Frontera

El *Aedes albopictus*, o mosquito tigre asiático, es una especie de insecto muy particular. Tiene la capacidad de transmitir múltiples enfermedades graves, como el dengue, la fiebre amarilla y el Zika. Presente desde hace largo tiempo en el sureste asiático, el mosquito tigre se propagó por Estados Unidos y Europa mediterránea en los años ochenta, escondiéndose en los resquicios del comercio internacional: desde neumáticos usados hasta plantas de bambú domésticas. Dado que el mosquito ya ha llegado a todas partes, las tentativas gubernamentales de controlar la especie fracasan sistemáticamente y se prevé que su

hábitat crecerá con la crisis climática. El mosquito *Aedes* desafía los regímenes fronterizos y pone en solfa categorías como "autóctono" e "invasor". Pero, ante todo, según Meike Wolf, el *Aedes* nos exige encontrar nuevas maneras de pensar en las especies vectores y los patógenos, trascendiendo los conceptos modernos de taxonomía, territorio y gobernanza.

Gentrificación

Según Francesco Urbano Ragazzi, la enfermedad es "el agente oculto que reinstaura el desorden, la fuerza arcaica que saca a relucir la vulnerabilidad del mundo pero, también, y por encima de todo, su increíble resistencia". San Francisco (California) fue una de las primeras ciudades en verse afectadas por la epidemia del VIH/sida. Fue ahí donde se diagnosticaron los primeros casos de sarcoma de Kaposi, y a lo largo de los años posteriores la ciudad asistió a una enorme oleada de desahucios al aprovechar los propietarios la epidemia para gentrificar barrios que habían albergado durante años a la comunidad *queer*. Cuando la prioridad es acelerar la financiarización de los hogares y absorber la cultura LGBTQ+ dentro del *mainstream*, cualquier cosa puede resultar de utilidad; incluso un virus mortal. La precariedad experimentada en primer lugar por

las víctimas del VIH y sus comunidades se ha convertido en una condición común, alcanzando también a aquellas clases medias que en su día fueron acomodadas. Y, sin embargo, incluso en estos contextos, surgen, se ponen a prueba y se reorganizan continuamente nuevas formas de vivir y de habitar.

Hábitat

La fiebre amarilla llegó al continente americano en el siglo XVII como pasajero desconocido de los barcos de esclavos. Transportada en el hígado de los cuerpos africanos esclavizados, se transmitió a través de mosquitos autóctonos de la especie *Aedes*. En el Caribe y el noreste de Brasil, la tala de los bosques primigenios para el cultivo de caña de azúcar amplió considerablemente el hábitat de los mosquitos. Así, el colonialismo agravó una enfermedad cuyas raíces tienen su origen en la esclavitud. Tras ser controlada finalmente gracias a sucesivas campañas sanitarias, la fiebre amarilla reapareció en Brasil en 2018; posiblemente como consecuencia de la actual deforestación de la selva amazónica. 2018 también fue el año en el que accedió al poder Jair Bolsonaro. La obra de Vivian Caccuri analiza el papel que jugaron las cuestiones epidemiológicas en la política nacionalista de la campaña de Bolsonaro.

Imperio

Durante los años inmediatamente posteriores al 11-S se empezó a describir el terrorismo como una “epidemia” y los actos de violencia a gran escala se asociaron con las infecciones virales, en una fusión que los presentaba como amenazas aleatorias e impredecibles contra el cuerpo social. El blanco principal de estos constructos lingüísticos eran las poblaciones musulmanas y los países de mayoría musulmana. Como ha explicado Anjuli Fatima Raza Kolb, estas metáforas no son un fenómeno exclusivo de nuestra época sino que pueden encontrarse ya en la década de 1850, cuando la epidemiología surgió como instrumento de gestión imperial, en una época en la que las masas colonizadas eran vistas como un peligro para la salud pública y los actos de resistencia anticolonial recibían el calificativo de “terroristas”. El despliegue del lenguaje epidemiológico para alimentar los constructos raciales —en especial la islamofobia— cuestiona los fundamentos mismos del conocimiento médico actual.

Lazos de unión

Desde principios de los años ochenta, cuando el VIH/sida saltó a la atención pública a través de los medios de comunicación, diferentes colectivos dieron forma a una nueva definición de los lazos de unión a través del activismo, unas redes de familiaridad que

no se sustentaban en el concepto tradicional de pertenencia (consanguinidad, relaciones filogenéticas, estructuras familiares nucleares...), sino en la lucha común contra un virus (el VIH) y una enfermedad (el sida). El VIH fue el agente biológico que permitió que surgiera una relación de parentesco entre sus portadores, adoptando el doble papel de familia y de estructura de la que derivaba la familia. Pero, como ponen de manifiesto la labor de activistas como Dan Glass en Londres o Teresa Fabião en Oporto, estos lazos de unión van más allá de lo puramente biológico, abarcando también lo social y lo político. No todos los implicados son portadores del virus ni comparten la condición de “positivos”. Incluso cuando la comparten, la carga viral establece distintos umbrales: indetectables, seropositivos sin sida, falsos positivos, etc. Lo que todos tienen en común es una “familia elegida”, una comprensión activista en su relación con el VIH y el sida.

Memoria

En la obra de Sofía Gallisá Muriente, la isla de Puerto Rico se entiende como un paradigma de la poscolonialidad. Antigua colonia de la corona española convertida en territorio no incorporado de Estados Unidos —cuyos ciudadanos siguen sin tener derecho a voto—, Puerto Rico se encuentra en un estado de crisis permanente. Un contexto en

el que las asimetrías de poder han condicionado y agravado las enfermedades infecciosas, como fue el caso con la fiebre amarilla en los primeros años del siglo XIX y con el Zika y el dengue en la década de 2010. En Puerto Rico, la sanidad pública ha servido para consolidar y legitimar, aún más si cabe, el control colonial. Ejemplo de ello es la campaña contra el helminto que puso en marcha el gobierno estadounidense tras la invasión de 1898, que inspiró las actividades de la Fundación Rockefeller. En palabras de Gallisá Muriente: “Los que pagan la deuda adaptan sus ojos al agotamiento físico y mental, al calor y la humedad, a la sal, el polen y el polvo presentes en el aire; a la recuperación irregular, los árboles deformes y los distintos niveles de catástrofes”.

Océano

Françoise Vergès reconstruye una historia alternativa de La Reunión, una isla situada en el océano Índico que lleva cuatro siglos siendo una colonia europea. En la década de 1960, al mismo tiempo que las feministas occidentales luchaban por el derecho a abortar, miles de mujeres indígenas fueron forzadas a hacerlo en La Reunión. La historia de la deforestación del período colonial se solapa con la epidemia de chikunguña de 2006, ante la que el gobierno francés permaneció con los brazos cruzados al tiempo que culpaba de ella a

la población local. Cuando las epidemias no se interpretan como un fenómeno “natural” aislado, sino como una consecuencia de las capas históricas de la colonialidad Norte-Sur, las historias médicas no solo adquieren un sentido mucho menos estable, sino que convierten el cuerpo individual y el colectivo en poderosos espacios de resistencia.

Principio

Durante la última década, nuevos estudios genéticos han situado el origen del VIH en la presencia colonial francesa y belga en las selvas tropicales del África central y en los modelos económicos extractivistas que a principios del siglo XX transformaron el paisaje, las estructuras sociales y las relaciones entre lo humano y lo no humano en el antiguo Congo. Estos hallazgos, que retrotraen los inicios de la pandemia hasta el colonialismo europeo, conllevan un replanteamiento drástico de las coordenadas temporales y geográficas del VIH/sida. Según Tamara Giles-Vernick, también suscitan preguntas importantes sobre la causalidad, el estatus ontológico de los datos científicos y la generación de relatos históricos en un contexto de opresión colonial y marginalización continuada.

Racialización

35 años después de su supuesta erradicación, en 2009 se detectaron 51 casos de malaria en Grecia.

Según las investigaciones de Panagiota Kotsila, la reaparición de esta enfermedad no se debió tan solo a las brutales medidas de austeridad impuestas a los países del sur de Europa, que redujeron enormemente el gasto público en sanidad, sino a la racialización de la mano de obra agrícola inmigrante, expuesta a las picaduras de los mosquitos mientras era explotada en los cultivos. Pocos años antes, en 2005, Estados Unidos puso en marcha una serie de preparativos a gran escala en previsión de una pandemia de gripe H5N1 con origen en las granjas avícolas. Una amenaza que, tal como explica Carlo Caduff, nunca llegó a concretarse. Cuando las epidemias afectan a cuerpos que se consideran prescindibles es posible ignorarlas —por completo o casi por completo— mientras que, cuando ponen en peligro el cuerpo de la nación, desencadenan preparativos a gran escala. Los conocimientos, protocolos y relatos de la sanidad pública funcionan de maneras distintas en función de quién o qué se considera vulnerable.

Salvaje
Desde los zombis y la cetrería hasta Oscar Wilde y Max (el personaje de *Donde viven los monstruos*, de Maurice Sendak), lo salvaje no se deja enmarcar en los sistemas de clasificación y las taxonomías normativas. Los discursos

civilizatorios y coloniales se han limitado a poner la etiqueta de salvaje a muchos tipos de cuerpos. A finales del siglo XIX, la categoría de salvaje se aplicaba, sobre todo, a cuerpos racializados. Paralelamente, empezaron a nacer contradiscursos, relatos que echaban mano del ámbito de la naturaleza y lo antinatural para expresar una profunda desconfianza en los sistemas normativos que empezaban a surgir en el conocimiento médico, social y político. Los estudios de Jack Halberstam replantean lo salvaje como un instrumento de emancipación que radicaliza el conocimiento y se enfrenta a los confinamientos.

Tratamientos

Mafavuke Ngcobo fue un herborista que desarrolló su actividad en Durban (Sudáfrica) durante los años treinta. Ejerció su labor a medio camino entre los remedios de base vegetal y las prácticas empresariales modernas, en una combinación que los médicos blancos veían como una amenaza. En 1940, al ser llevado a juicio por sus actividades, el tribunal trató de establecer qué eran las plantas medicinales “nativas”, una definición que incluso entonces distaba mucho de estar zanjada. Finalmente, Ngcobo fue obligado a pagar una multa. Durante el juicio, recreado por Uriel Orlow en

un cortometraje, se caracterizó la medicina africana como una práctica basada en procesos sencillos y plantas fácilmente disponibles, en contraste con una medicina occidental más “avanzada”. Este caso de conflicto con las prácticas que reciben el calificativo de “tradicionales” pone de manifiesto que el dominio de la ciencia moderna a menudo se ha impuesto a través de afirmaciones de autoridad y racionalidad determinadas por la raza.

Urbanismo

El Instituto de Higiene y Medicina Tropical fue fundado en Lisboa en 1902. Ubicado originalmente en los edificios de la Cordoaria Nacional en la ribera del Tajo, en 1925 se trasladó a su actual ubicación en la rua da Junqueira, tal como explica Isabel Amaral. Alcântara y Belém son las zonas de Lisboa donde más reconocibles resultan las huellas urbanas del imperio. El lema de la institución —*Sanitatem quaerens in tropicis* (Procurando la salud en los trópicos)— nos remite a la historia colonial de la sanidad pública. Históricamente, la categoría de “trópicos” se ha utilizado para etiquetar partes enteras del mundo como infectadas, legitimando así su explotación. Gran parte de los actuales conocimientos científicos sobre las enfermedades infecciosas tienen su origen en las colonias, impulsados por la

necesidad de proteger la salud de los colonos europeos y de gobernar a los colonizados. El discurso público sigue pasando por alto en gran medida esta herencia, incluso ahora, cuando tan cerca estamos de su legado.

Viajero

¿Qué significa viajar junto a “otros” en un estado vulnerable?, se pregunta Michael Marder. ¿Cómo concebir un compañerismo simétrico entre seres humanos y no humanos? ¿Pueden hallarse maneras de convivir al margen de las regulaciones contemporáneas que excluyen y segregan cuerpos, comunidades y entornos? Viajar, en nuestros días, entraña ser consciente de las vulnerabilidades medioambientales y políticas. Entre mascarillas, certificados de vacunación, pasaportes y otros documentos de identidad, viajar se ha convertido en una negociación multifacética, ya sea por la aprehensión de los agentes invisibles que pueblan el aire, convirtiéndolo en una infraestructura compleja, o por el sometimiento a regímenes que limitan la posibilidad de cruzar fronteras.

La Casa Encendida

Directora
Lucía Casani

Subdirectora
Mónica Carroquino

Responsable de Exposiciones
María Nieto García

Responsable de Publicaciones
y Mediación
Vanessa Casas Calvo

Management and Public Program
Elena Fernández-Savater

Exposición

Comisarios
Andrea Bagnato e Iván L. Munuera

Diseño gráfico
Omnigroup

Montaje
tdArte

Conservación
El Taller

Transporte
Crisóstomo

Audiovisuales
Creamos Technology

Iluminación
Intervento

Seguro
Hiscox

Publicación

Diseño gráfico
Omnigroup

Edición de textos
Exilio Gráfico

Traducción
Polisemia

Impresión
Brizzolis

© de los textos: Andrea Bagnato
e Iván L. Munuera

© de las fotografías: sus autores
© Pepe Espaliú, Monica Bonvicini,
VEGAP, Madrid, 2022

Agradecimientos

Los comisarios quieren agradecer a las siguientes personas sus sugerencias, comentarios e invitaciones previas para presentar su trabajo: Nathalie Boutin, Pepe Cobo, Commonwealth and Council, Brendan Cormier, Galleria Raffaella Cortese, Galerie Krinzinger, Galería 1 Mira Madrid, gb agency, Eva Franch i Gilabert, Elisa Giuliano, Andrés Jaque, Adrian Lahoud, Alice Lamperti, Beatrice Leanza, Armin Linke, Ana Naomi de Sousa, Marina Otero Verzier, Samantha Ozer e Irene Sunwoo.

Photo credits

P13 (↑): Courtesy of the artist and gb agency, Paris — PP13 (↓), 14, 16 (↑), 17 (↓): Courtesy of the artists — P15: Courtesy of the artist and Commonwealth and Council, Los Angeles — P16 (↓): Courtesy of the artist and Galerie Krinzinger — P17 (↑): Courtesy of 1 Mira Madrid. © Pepe Espaliú.

Exposición
Criaturas vulnerables
27.05 – 18.09.2022
Salas B y C

Performances
27.05.2022, 19h

Everything has speed
P.Staff

Static Range
Himali Singh Soin con David Soin
Tappeser

La performance de Himali Singh Soin con David Soin Tappeser se realiza en colaboración con TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, que presentará una exposición individual de la artista el próximo mes de octubre en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. Para más información: www.tba21.org

La Terraza Magnética.
Criaturas vulnerables
Cine y conciertos
Sábados y domingos
02.07 – 28.08.2022