

TFG

RECONSTRUYENDO SIDENTIDADES

ARCHIVO DE TESTIMONIOS QUE HAN TRABAJADO EL ARTE SOBRE
EL SIDA EN EL CONTEXTO ESPAÑOL (1981 – 2020).

Presentado por Núria Sastre Llinàs
Tutor: Juan Vicente Aliaga Espert

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2019-2020



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

El presente trabajo académico, de corte teórico, aborda un análisis teórico de la pandemia mundial del sida que tuvo lugar en la década de los ochenta y de los noventa, y que acabó con la vida de más de treinta millones de personas.

Este Trabajo de Fin de Grado de Bellas Artes se centra en los aspectos que conciernen al arte – como es lógico – y, en general, a la cultura en relación a dicha crisis del sida en España. No sólo pretende analizar la producción artístico-cultural de dichas décadas, sino que se incluyen estudios, investigaciones y producción que se han gestado posteriormente en el siglo XXI.

En España sobresalieron artistas como Pepe Espaliú, Pepe Miralles, Javier Codesal y Jesús Martínez Oliva; y grupos activistas como La Radical Gai y LSD, entre otros. A nivel teórico se publicaron varios ensayos de carácter reivindicativo que fueron pioneros en el tema y siguen siendo punto de referencia para contextualizar la crisis del sida en nuestro país, como son *De amor y rabia. Acerca del arte y del sida* – de Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés – o *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia* – una compilación de ensayos de diferentes teóricos que publicó Ricardo Llamas (La Radical Gai).

El trabajo se materializa con una serie de entrevistas que se han hecho a artistas, investigadores y críticos de arte sobre su trabajo en relación con el sida. Por último, se extraen las conclusiones personales a partir de las fuentes referenciales y de los testimonios.

PALABRAS CLAVE

VIH/ Sida, virus, crisis, estigmatización, homofobia, muerte, enfermedad, representación, grupos de riesgo, prácticas de riesgo, sexualidad, activismos, archivo, testimonios, memoria, entrevistas, políticas del cuerpo, espacio público.

SUMMARY

The current theoretical academic project deals with the theoretical analysis of worldwide HIV/AIDS pandemic which took place in the eighties and nineties, which killed more than 30 million people.

This Final Work of Degree focuses on the aspects related to art and, in general, to Spanish culture. The idea is not only to analyze the artistic and cultural production of these decades but include as well as studies, investigations and production from 21st century.

Artists such as Pepe Espaliú, Pepe Miralles, Javier Codesal and Jesús Martínez Oliva, and activist groups such as La Radical Gai and LSD stood out.

At the theoretical level, several essays such as *De amor y rabia. Acerca del arte y del sida (About love and rage. About art and AIDS)* – by Juan Vicente Aliaga and José Miguel G. Cortés – or *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia (Building sidentities. Studies from the heart of a pandemic)* – a compilation of essays by different theorists published by Ricardo Llamas (La Radical Gai) were published and they were pioneers in the subject and nowadays they continue being a reference in the AIDS crisis in our country.

The result is a set of interviews that has been done with artists, researchers and art critics about their work related to AIDS. Finally, personal conclusions are drawn from the referential sources and from testimonies.

KEY WORDS

HIV/AIDS, virus, crisis, stigma, homophobia, death, illness, representation, risk groups, unprotected sex, sexuality, activism, archive, testimonies, memory, interviews, body policies, public space.

A Maribel y a Juan.

Y a todxs los que seguís dando voz a los que ya no están.

“Cada día observo en el espejo el trabajo de la muerte.”

Jean Cocteau

*“Nada es más seguro que la muerte,
nada es menos seguro que su hora.”*

Ambroise Paré

ÍNDICE

1. Introducción

1.1. Contexto histórico del VIH/sida

2. Objetivos y metodología

2.1. Motivos por los que decido trabajar el tema del VIH/Sida en relación con el arte

2.2. Objetivos generales

2.3. Objetivos específicos

3. Marco teórico

3.1. Michel Foucault

3.2. Susan Sontag

3.3. Douglas Crimp

3.4. Paula Treichler

3.5. Alberto Cardín

3.6. Juan Vicente Aliaga

3.7. José Miguel G. Cortés

3.8. Equipo re

3.9. Élisabeth Lebovici

4. Construcción social del VIH/sida

4.1. Retórica del sida

4.1.1. Metaforización de la enfermedad

4.1.2. Símbolos para combatir la estigmatización

4.1.2.1. *Lazo Rojo*

4.1.2.2. *AIDS Memorial Quilt*

4.1.2.3. *SILENCE=DEATH*

5. Contexto internacional

5.1. ACT UP (Gran Fury)

5.2. Nicholas Nixon

5.3. Rosalind Solomon

5.4. Robert Gober

5.5. Robert Mapplethorpe

5.6. David Wojnarowicz

5.7. Félix González Torres

5.8. Pedro Lemebel

6. Contexto nacional (español)

6.1. Trayectorias artísticas individuales

- 6.1.1. Pepe Espaliú
- 6.1.2. Pepe Miralles
- 6.1.3. Javier Codesal
- 6.1.4. Jesús Martínez Oliva

6.2. Activismos, grupos y colectivos

- 6.2.1. Las Pekinesas
- 6.2.2. La Radical Gai
- 6.2.3. LSD
- 6.2.4. The Carrying Society

6.3. Exposiciones relevantes

- 6.3.1. SIDA. Pronunciamiento e Acción
- 6.3.2. L'art làte(x)

7. Comentario y análisis de las entrevistas

- 7.1. Rut Martín Hernández
- 7.2. Pepe Miralles
- 7.3. Jesús Martínez Oliva
- 7.4. Javier Codesal
- 7.5. Jesús Alcaide
- 7.6. Juan Vicente Aliaga

8. Conclusiones

9. Fuentes referenciales

- 9.1. Bibliografía
- 9.2. Recursos electrónicos en red
- 9.3. Artículos de prensa

10. Índice de figuras por orden de aparición.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. CONTEXTO HISTÓRICO DEL VIH/SIDA

1.1.1. PERÍODO DE DESCUBRIMIENTO (1979-1986)

En 1979, Alvin Friedman-Kien trató en el Centro Médico Universitario de Nueva York a unos pacientes que padecían una atípica enfermedad dermatológica: el sarcoma de Kaposi. Al cabo de pocos meses, estos pacientes murieron.

En el 81 ya se habían producido casi treinta casos similares. En Los Ángeles se diagnosticaron cinco afectados por *Pneumocystis carinii*, una enfermedad que indicaba que el paciente tiene un sistema de defensas muy debilitado.

Tras la irrupción de estos casos clínicos se configura una primera aproximación al perfil del paciente: eran residentes de Nueva York, Los Ángeles, San Francisco o Miami; todos eran hombres y, en su mayoría, homosexuales. De esta última variable derivan las siglas GRID (Síndrome de la Inmunodeficiencia relacionado con la homosexualidad). De ello también deriva la denominación homófoba de *cáncer gay* o su catalogación de *mal de las cuatro H* (homosexuales, heroinómanos, hemofílicos y haitianos).

En 1982 se fija el término de *SIDA* para denominar esta enfermedad. Un año después, Luc Montagnier identifica el VIH en el Instituto Pasteur de París. Paralelamente a su trabajo de investigación, Robert Gallo también halla el mismo virus en el Instituto Nacional del Cáncer (NIH).

Dichas investigaciones concluyen que el retrovirus VIH es el causante del SIDA.

En 1983 ya no se habla exclusivamente de *grupos de riesgo*, sino que se introduce el concepto de *prácticas de riesgo*, considerando la posibilidad de transmisión heterosexual tras la infección de dos mujeres.

No sería hasta 1984 que sería descubierto el receptor celular del VIH: la proteína CD4. Una proteína que era clave en la secuenciación del genoma del virus.

En 1985 se publican las secuencias genéticas del virus y se inventa la primera prueba de anticuerpos en EEUU con una doble finalidad: por una parte, retirar la sangre contaminada de los bancos nacionales (que, en los primeros años de la enfermedad habían sido la causa de la infección en los hemofílicos) y, por otra parte, identificar los anticuerpos del VIH en la población.

Los cinco primeros años se conocieron como *era del descubrimiento*. Los avances científicos en cuanto a la detección del causante de la enfermedad y al desarrollo de pruebas de diagnóstico fueron ágiles.

1.1.2. ÉPOCA PRE-HAART (1986-1996)

En 1986 se inicia un periodo de crecimiento en cuanto a la incidencia de enfermos. Este aumento de enfermos junto con el índice de mortalidad ligado al SIDA fue motivo suficiente para que, a mediados de los ochenta, se declarase epidemia internacional.

En 1986 se acuña la nomenclatura *VIH* (Virus de la Inmunodeficiencia Humana). La OMS, en el mismo año, decreta el primero de diciembre como “Día Mundial del Sida”.

Un año más tarde se aprueba el tratamiento antiretroviral AZT, que inhibe la transcriptasa inversa. En esos años los presupuestos se ampliaron – pero eran a todas luces insuficientes – a fin de destinarse a la investigación científica para frenar la mortalidad de la enfermedad, es decir, para que se cronificara.

A finales de los ochenta se aprueban nuevos tratamientos y medicamentos para mejorar la calidad de vida de los enfermos, como la Pentamidina aerosolizada. Aún así la mejora fue escasa.

En 1991, por ende, se optó por ofrecer tratamientos combinados.

En 1992 empieza la *era del transporte largo*, caracterizada por la falsa creencia de que la enfermedad estaba apagada y, en consecuencia, disminuyeron los presupuestos para su investigación. Naciones Unidas lleva a cabo el proyecto ONUSIDA.

1.1.3. ÉPOCA POST-HAART Y SITUACIÓN ACTUAL (1996-2020)

La Terapia Antirretroviral Altamente Activa (HAART) entra en vigor el año 1996, hasta la fecha el tratamiento más eficaz para combatir la infección de VIH. A su vez se desarrolla un equipo para monitorizar la carga viral, con la finalidad de controlar y ajustar la terapia.

Los medicamentos antirretrovirales consiguen reducir la velocidad de reproducción del VIH en el organismo. Estos fármacos deben utilizarse de forma combinada pues el virus muta con facilidad, creando nuevas cepas normalmente resistentes al fármaco. Para paliar estos efectos se empezaron a comercializar nuevos antirretrovirales.

Actualmente en España se encuentran unos veinte medicamentos contra el VIH.

Gracias a la disponibilidad de tratamientos antirretrovirales, las personas con VIH pueden llevar una vida normal, la correspondiente a una enfermedad crónica, sin las infecciones oportunistas características del sida no tratado. Los antirretrovirales están disponibles mayormente en los países desarrollados. Su disponibilidad en los países en desarrollo está creciendo, sobre todo en América Latina; pero en África, Asia y Europa Oriental muchas personas todavía no tienen acceso a esos medicamentos.

A pesar de los avances en los tratamientos, éstos pueden conllevar múltiples efectos secundarios a largo plazo, como la lipodistrofia, alteraciones hormonales, disfunciones sexuales, etc.

Actualmente existen dos tratamientos preventivos: la PrEP (Profilaxis pre exposición) y la PEP (Profilaxis post exposición).

Lo que aún queda por hallar es una vacuna que sea efectiva. En unos años se espera la creación de una **vacuna** del SIDA que prevenga la transmisión del VIH. Hasta la fecha se han probado más de 100 vacunas en seres humanos, y el

mayor logro hasta el momento es la prueba RV144, también conocida como el “estudio tailandés”¹.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

En este trabajo se pretende **analizar y profundizar** en la crisis del sida desde una perspectiva teórica, recurriendo a las fuentes bibliográficas y a los archivos que se han ido desarrollando y almacenando desde que empezó la pandemia.

No solo se recurre a las fuentes escritas, sino que además se llevan a cabo una serie de entrevistas (testimonios orales) a profesionales que trabajaron o trabajan todavía sobre el tema a nivel artístico-cultural con la intención de contribuir a la formación de archivos.

Finalmente, se pretende llegar a unas conclusiones propias sobre la evolución social –si es que la ha habido– del VIH/Sida.

2.1. Motivos por los que se decide trabajar el tema del VIH/Sida en relación con el arte

- 2.1.1. Por el tabú sexual arraigado en nuestra sociedad.
- 2.1.2. Por su carácter urgente.
- 2.1.3. Por el abandono progresivo de la prevención de las ITS.

2.2. Objetivos generales

- 2.2.1. Analizar la crisis del sida y cómo ésta influyó en el ámbito artístico-cultural.
- 2.2.2. Estudiar la producción artística y activista en relación con el sida.
- 2.2.3. Entrevistar a artistas, investigadores y comisarios que hayan trabajado sobre ello; y contribuir a la construcción de un archivo sobre el sida en relación con el arte.

¹ https://elpais.com/elpais/2019/09/03/ciencia/1567504803_488840.html

2.2.4. Averiguar los motivos por los que cesó la producción sobre dicha temática.

2.3. Objetivos específicos

2.3.1. Estudiar la evolución de la obra de los artistas y de los teóricos para observar:

- a. Si han dejado de tratar el tema.
- b. Qué cambios de tendencia se observa en su trayectoria a partir de la irrupción del sida.
- c. Los vínculos profesionales que se establecen entre todos ellos.

2.3.2. Averiguar si existen investigaciones “post-HAART”.

- a. Fijarse en el enfoque y la metodología del estudio de las obras de arte en relación al sida.

2.3.3. En base a las referencias escritas existentes, elaborar las preguntas para la posterior entrevista.

2.3.4. A través de las entrevistas extraer conclusiones propias.

3. MARCO TEÓRICO

3.1. Michel Foucault

Michel Foucault (Poitiers, Francia, 1926 - París, 1984) fue un filósofo, sociólogo, historiador y psicólogo francés. Su relación con el sida fue directa, pues murió de éste.

En la actualidad, es uno de los pensadores más influyentes y uno de los autores más citados en las humanidades. Destacan sus estudios críticos de las instituciones sociales, sobre todo de la psiquiatría, la medicina, las ciencias humanas y el sistema de prisiones.

Además abordó un amplio trabajo sobre la historia de la sexualidad humana, su célebre *Historia de la sexualidad*, que se publicó en cuatro tomos (uno de ellos publicado *post mortem*).

Pero su aportación teórica que probablemente más ha influido ha sido su concepto de poder. Para Foucault, el poder se entiende como un sistema de relaciones de autoridad en los distintos niveles de la sociedad. Dichas relaciones de poder se materializan a través de disciplinas, como la medicina o la educación. De ahí que las instituciones del poder se legitimen mediante el saber, entonces el poder se vincula con la noción de saber: quien ejerce el poder tiene el saber (y viceversa, quien tiene el saber, ejerce el poder).

El poder puede manifestarse como *contrato* o como *dominación*. El poder no se tiene o posee, sino que se ejerce.

Foucault aplica este concepto de poder y de instituciones disciplinarias a su teoría de la Biopolítica, teoría que relaciona la vida y la política. En este sentido, se entiende la gestión política y médica del sida como una dominación del cuerpo enfermo y, por lo tanto, también de su vida. La patologización institucionalizada deviene estigma mediante el discurso y la demonización del acto sexual, mecanismo de abyección. La instrumentalización del cuerpo enfermo a través de su exposición es, para Foucault, una de las maniobras imprescindibles en la organización de la experiencia clínica.

3.2. Susan Sontag

Susan Sontag (Nueva York, 1933 – Nueva York, 2004) fue una escritora, novelista, filósofa, ensayista, directora de cine y guionista estadounidense de origen judío.

Sus ensayos *La enfermedad y sus metáforas* (1977) y *El sida y sus metáforas* (1988) influyeron en el análisis de la enfermedad como construcción social. En esta compilación de ensayos se expone que hay actitudes y estigmas sociales que causan más sufrimiento a los enfermos que la propia enfermedad.

3.3. Douglas Crimp

Douglas Crimp (1944-2019) fue crítico de arte, ensayista, activista y codirector del programa de estudios visuales de la universidad de Rochester. Se le considera, además, uno de los protagonistas de la renovación del discurso crítico del arte en los EEUU en las tres últimas décadas.

Fue miembro del consejo editorial de *October* de 1977 a 1990 y, desde 1987, militante de ACT UP. Destacan, respecto al sida, *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad* (2005) y *AIDS Demo Graphics* (junto con Adam Rolston, publicado en 1990).

3.4. Paula Treichler

Paula Treichler es profesora de comunicaciones, crítica y teoría interpretativa, medicina y estudios de género y mujeres en la Universidad de Illinois. Es autora o coautora de libros como *How to Have Theory in an Epidemic: Cultural Chronicles of AIDS* (1999) y *A Feminist Dictionary* (1996).

Al diseccionar la política cultural que rodea a las representaciones del VIH y el SIDA, su trabajo ha alterado el campo de los estudios culturales al establecer la medicina como un foco legítimo para el análisis cultural.

"El SIDA es más que una enfermedad epidémica", escribe Treichler, "**es una epidemia de significación**"².

3.5. Alberto Cardín

Alberto Cardín (Villamayor, Asturias, 1948- Barcelona, 1992) fue uno de los intelectuales significativos de la Transición española. Se licenció en Oviedo en Historia del Arte y se doctoró en Barcelona.

Cardín siempre dejó claro que la identidad homosexual formaba una parte esencial en su vida y la cultura homosexual, un eje esencial de su pensamiento.

² TREICHLER, Paula. *How to Have Theory in an Epidemic: Cultural Chronicles of AIDS*, 1999.

A partir de su diagnóstico positivo en VIH en 1984, sus esfuerzos literarios se centraron en la problemática del sida como epidemia cultural y como enfermedad que padece el cuerpo; trató además la homofobia y la pasividad política que derivó de la enfermedad.

Las publicaciones que destacan sobre este tema son: ***SIDA: ¿Maldición bíblica o enfermedad letal?*** (1991), ***Lo próximo y lo ajeno*** (1990), ***SIDA: enfoques alternativos*** (1991).

3.6. Juan Vicente Aliaga

Juan Vicente Aliaga (Valencia, 1959) es crítico de arte, comisario y docente universitario. Su trabajo de investigación se enfoca en el género feminista y en los estudios *queer*, con especial atención a las representaciones culturales, artísticas y políticas de la diversidad sexual. Su enseñanza también se ha centrado en el papel fundamental que desempeñan las micropolíticas y la contribución de los estudios interculturales y poscoloniales.

En relación con el sida y a cómo afectó a la identidad gay destacan las publicaciones de *De amor y rabia. Acerca del arte y el sida* (1993) y *Bajo vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos* (1997), donde analiza la obra de Pepe Espaliú y de Jesús Martínez Oliva. Recientemente ha participado en la compilación de Rafael M. Mérida titulada *De vidas y virus. VIH/sida en las culturas hispánicas* (2019).

3.7. José Miguel G. Cortés

José Miguel García Cortés (Valencia, 1955) es profesor, comisario y crítico de arte español. Desde el 2014 es director gerente del IVAM.

Es autor de una decena de libros como *Metrópolis visionarias* (2014), *Otras ciudades posibles* (2012), *Gilbert & George. Escenarios Urbanos* (2007) o *Políticas del espacio. Arquitectura, Género y control Social* (2006). En 1993 escribió, junto con Juan Vicente Aliaga, el libro *De amor y rabia. Acerca del arte*

y *el sida*: libro de referencia para situarse en el contexto español de la crisis del sida.

3.8. Equipo re

Equipo re es una plataforma de investigación y acción transterritorial y colaborativa construida en torno al interés de sus participantes por la articulación del espacio del arte con la acción crítica. El equipo re está constituido por **Aimar Arriola, Nancy Garín y Linda Valdés**. Su trabajo reúne la acción en los entornos del archivo, la organización de encuentros y talleres, la exhibición, la construcción de cartografías y la producción de narrativas como método de investigación en particular en el contexto chileno y español.

El equipo ha ido elaborando el ***Anarchivo sida*** (2012-2016), proyecto de investigación cuyo objetivo es explorar las estrategias críticas y modelos operativos puestos en marcha a finales de la década de los 80 del siglo XX en torno a la emergencia de la llamada “crisis del sida”. El objetivo final de la investigación es la constitución de un “anarchivo” o contra-archivo del sida en base a tres ejes: las políticas del sida, el paradigma neoliberal y el proceso de globalización.

3.9. Élisabeth Lebovici

Lebovici (1953) es una historiadora del arte, crítica, periodista *free lance* francesa. Además fue miembro de GANG y participó en ACT UP.

El trabajo de Lebovici aborda el género y la sexualidad, así como las relaciones entre el feminismo, el activismo contra el SIDA, la política *queer* y el arte contemporáneo.

Su último proyecto, *Ce que le sida m'a fait*, fue publicado en noviembre de 2016 por las ediciones Maison Rouge / JRP Ringier. En 2020 la editorial Arcadia (con motivo del programa público del Macba) publica una colección de textos bajo el título *Sida*, el cual reúne fragmentos del anterior.

4. CONSTRUCCIÓN SOCIAL DEL VIH/SIDA

4.1. Retórica del sida

4.1.1. *Metaforización de la enfermedad*

Con la irrupción del sida se configura en el lenguaje la metáfora militar: muchos conceptos que se refieren a la infección remiten al vocabulario militar, como si se tratara de la *invasión* de un agente externo; o este último como el *enemigo a combatir...*

El sector médico se refiere a su desarrollo y a su evolución con la metáfora botánica o zoológica, por ser considerada una enfermedad del tiempo: se dice que la enfermedad está en proceso de *maduración* o que la enfermedad está totalmente *lanzada* o *madura*. Esta idea de proceso confiere a la enfermedad una evolución sistemática e irrefrenable. El concepto de evolución o desarrollo hace que el diagnóstico del paciente sea siempre mortal.

Los infectados por VIH padecían, por ello, una muerte social antes que física, pues sufrían todo tipo de estigmatizaciones y humillaciones. El estigma viene por una de las vías de transmisión del virus: la sexual. La vía sexual siempre ha contribuido a la moralización de las enfermedades; lo mismo ya pasó con la sífilis en el siglo XIX.

Pero la metáfora principal del sida fue la de “peste”. Peste implica colectividad, además de calamidad y mal.

Generalmente la peste se asocia a las epidemias. Hay muchos casos en la época medieval. El sida aparece como una enfermedad propia del individuo y de éste como parte de una colectividad.

A esta colectividad, durante los primeros años del sida, se la conocía como “grupos de riesgo”. Eso implica que la moralización de la enfermedad recae sobre unas identidades concretas, señalándolas como la causa de la infección y apartando a los otros individuos de la infección por el VIH. De nuevo el binomio *nosotros-ellos*. A los grupos de riesgo – conocidos también como el grupo de las cuatro H – pertenecían los homosexuales, los haitianos, los

heroinómanos y los hemofílicos. Y dentro de este grupo, los hemofílicos eran los únicos que no sufrieron la moralización de la infección; pues ésta no implicaba ni el uso de drogas ni la vía sexual.

Occidente ha crecido bajo el supuesto de que nació libre de enfermedades. La evidente presencia de la enfermedad, por ende, se justifica como la llegada de los “otros” (no occidentales) y de sus respectivas enfermedades. Los occidentales han dado la explicación de que el sida nació en el continente negro: es otra infección del llamado *Tercer Mundo*.

Y no solo se apelaba a los extranjeros como los portadores del sida, sino que muchos se referían a la enfermedad como la “peste gay”, la cual castigaba el comportamiento desviacionista y promiscuo.

El sida es sinónimo de contaminación y de mutación. Los virus del sida cambian constantemente. Expresiones como que el virus produce “nuevas copias de sí mismo” vienen de la jerga informática.

El miedo a los riesgos de la sexualidad recreativa y comercializada da pie a la innovación de técnicas para abastecer el deseo, como las máquinas o las líneas telefónicas calientes (promiscuidad anónima sin intercambio de fluidos).

El sida, sin embargo, es un “fenómeno natural” y, por ello, no tiene “significado moral”. Sería injusto, además de disparatado, establecer un juicio moral a una enfermedad infecciosa.

4.1.2. Símbolos para combatir la estigmatización

4.1.2.1. Lazo Rojo



^ Instalación realizada con lazos rojos, símbolo de solidaridad con la lucha contra el sida, Núria Sastre Llinàs, 2019.

Para su diseño, **Frank Moore** de **Visual AIDS – New York** se inspiró en el lazo amarillo de los veteranos norteamericanos de la guerra del Golfo. El color rojo simboliza “la **sangre** y la idea de la **pasión**, no sólo la rabia, sino también el amor”³, dijo Moore. El lazo rojo se remonta a una costumbre norteamericana de mostrar afecto, recordar y honrar a la persona desaparecida con una cinta atada a un árbol.

La primera persona que utilizó públicamente el lazo rojo fue el actor Jeremy Irons durante la ceremonia de entrega del *Premio Tony* de 1991 y a partir de entonces se ha convertido en un símbolo mundial.

El 1996 el Programa Mundial de Naciones Unidas sobre VIH/sida (**ONUSIDA**) lo incorporó de manera oficial a su logotipo.

4.1.2.2. AIDS Memorial Quilt



^ AIDS Memorial Quilt o The NAMES Project. Washington, 1987.

³ https://elpais.com/diario/2002/04/25/agenda/1019685602_850215.html

The NAMES Project (Washington, 1987) consiste en un proyecto que anima a la ciudadanía a participar en crear una memoria de las personas muertas de sida a partir de piezas de tela, agrupándolas para conformar así una colcha de grandes dimensiones que se extendería por los espacios públicos.

The Quilt (La Colcha) se diferencia de otros monumentos por su humanismo, vastedad y flexibilidad. De hecho, los edredones y las colchas han sido un símbolo del hogar americano durante mucho tiempo. Con la crisis del sida y, concretamente, a raíz de este proyecto ha adoptado un carácter político: La Colcha es símbolo del dolor individual y la ofensa colectiva, la “reconciliación” entre homosexuales y heterosexuales.

Desplegada, La Colcha convirtió la ciudad de Washington en una cama y en una tumba a la vez. [...] El Proyecto de los Nombres ha hecho sonar una nueva nota en la psique americana: una forma de incorporar a los gais en el tejido social ⁴.

4.1.2.3. **SILENCE = DEATH**



Cartel *Silence = Death*, 1987, Nueva York. Utilizado por el grupo activista ACT UP.

El cartel fue el resultado del trabajo de los seis miembros que componían el *Silence=Death Project*: Avram Finkelstein, Brian Howard, Oliver Johnston, Charles Kreloff, Chris Lione y Jorge Soccarás.

En 1987 se lleva a cabo una pegada masiva de carteles en la ciudad de Nueva York. Estos carteles fueron diseñados con una estética abstracta y austera, pues únicamente aparecía un triángulo rosa que acaparaba el centro de la

⁴ LLAMAS, Ricardo (comp.), *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*, Siglo Veintiuno de España Editores, s.a., 1995.

composición y debajo las letras blancas de *SILENCE=DEATH*, todo ello sobre un fondo negro que hacía resaltar ambos elementos.

El cartel se convirtió en la carta gráfica de ACT UP. La tipografía elegida, Gill Sans Bold Extra Condensed, tipografía que se asocia desde ese momento al sida.

Cabe recalcar que el **triángulo rosa** es un símbolo de represión que proviene del sistema de clasificación nazi de los campos de concentración; en este caso, el color rosa se relacionaba con la homosexualidad. De hecho, el propio **Larry Kramer**, fundador de *Gay Men's Health Crisis* y de *ACT UP*, establece paralelismos entre los judíos y los homosexuales a partir del análisis del holocausto que lleva a cabo Hannah Arendt, exponiendo que los gais y lesbianas sólo pueden evitar el genocidio si reivindican sus derechos políticos; ello se plasmó en *Reports from the Holocaust: The Making of an AIDS Activist* (1989).

En los setenta, la comunidad gay se apropia del triángulo y lo resignifica: ya no es un símbolo de opresión, sino de liberación. Los nazis ponían el triángulo hacia abajo; mientras que los activistas lo pusieron hacia arriba en señal de rebeldía.

En la lucha contra el sida, el triángulo fue el símbolo contra la pandemia y contra la homofobia generada a raíz de conceptos como *grupos de riesgo* y difundida por políticos ultraconservadores como Ronald Reagan o Margaret Thatcher.

5. CONTEXTO INTERNACIONAL

5.1. ACT UP (Gran Fury)

ACT UP es el acrónimo de la *AIDS Coalition to Unleash Power* (Coalición del sida para desatar el poder), un grupo de **acción directa** fundado en 1987 para denunciar la inactividad política con respecto a la epidemia del sida, con objeto de conseguir legislaciones favorables, promover la investigación científica y la

asistencia a los enfermos, hasta lograr todas las políticas necesarias para obtener un antirretroviral que permitiera a los enfermos seguir viviendo.

ACT UP se fundó en marzo de 1987 en el Centro para la comunicad lésbica, gay, bisexual y transgénero de Nueva York.

La vertiente artística de esta coalición fue Gran Fury, la cual diseñó y produjo todos los medios artísticos (carteles, pegatinas...) para ACT UP. El grupo permaneció en el anonimato a fin de que el colectivo funcionara como una unidad cohesiva sin que se mencionara una sola voz individual. La misión del grupo era poner fin a la crisis del SIDA haciendo referencia a los problemas que afectan a la sociedad en general, especialmente la homofobia y la falta de inversión pública en la epidemia del SIDA, invadiendo la esfera pública (platós de televisión, sedes de corporaciones farmacéuticas...) para llegar así a la máxima audiencia posible.

5.2. Nicholas Nixon

Nicholas Nixon (Detroit, Michigan, 1947) es un fotógrafo conocido por su trabajo en retratos y fotografía documental. Trabaja con cámaras de gran formato. Y muchas veces las impresiones son por contacto, por lo que la calidad de imagen de la copia final es muy alta, al no tener que pasar por un segundo objetivo durante la proyección.

Durante la segunda mitad de los ochenta llevó a cabo un proyecto en el que retrató a varias personas que padecían sida, con la intención de capturar a través de los lentes su intimidad y el transcurso de la enfermedad hasta que morían.

El resultado de esta serie se materializó bajo el nombre *People With AIDS* (con Bebe Nixon), exposición que se inauguró en el MOMA en 1991.



< Nicholas Nixon; *Donald Perham, Milford, New Hampshire*; May 1988.

> Nicholas Nixon; *Bob Sappenfield, Dorchester, Massachusetts*; May 1988.

5.3. Rosalind Solomon

Rosalind Fox Solomon (Highland Park, Illinois, 1930), es una artista estadounidense. El trabajo de Solomon se sitúa entre lo personal y lo universal.

En 1987 comenzó a hacer retratos de personas con SIDA. La serie se dio a conocer bajo el nombre *Portraits in the time of AIDS* (1987-88) y se exhibió primeramente en la *Grey Art Gallery* (New York University, 1988). Más adelante, ya entrado el siglo XXI, se expuso también en la Bruce Silverstein Gallery (2013) y en la *Paris Photo* (Grand Palais, Salon d'Honneur, 2015).

5.4. Robert Gober

Robert Gober (Wallingford, Connecticut, 1954) es un artista que se enmarca dentro del neoconceptualismo, corriente que reavivó el debate sobre la relación de la obra de arte con la sociedad de consumo y con otros aspectos de las sociedades capitalistas.

Aunque Gober plasma una subjetividad radical y bastante explícita, y se apoya más en el plano de las emociones que en el del concepto. Por otra parte, él es quien crea manualmente cada una de sus piezas.

Sus obras están plagadas de referencias autobiográficas que traslada a sus objetos mediante recursos como, por ejemplo, la fragmentación; una alusión a

las historias que le contaba su madre cuando él era pequeño, pues era enfermera y algunos casos clínicos acababan en amputación.

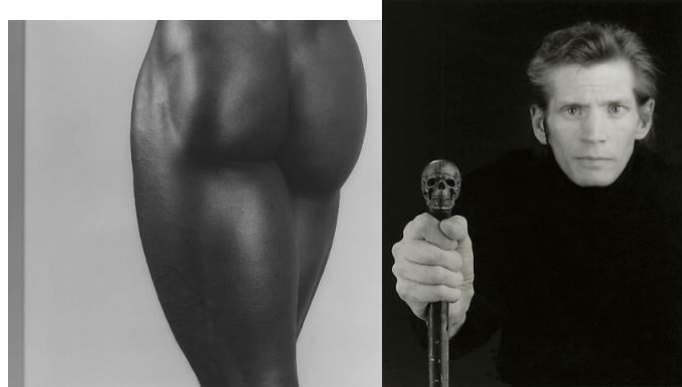
Sus objetos van adquiriendo progresivamente características humanas, como podemos apreciar en sus series de pilas (fregaderos – retratos) y sus velas antropomórficas (*Sin título*, 1990). Sus asociaciones formales y conceptuales que son influencia de los surrealistas y de Duchamp reflejan la posición política del propio artista en relación a la lucha contra el sida, a la represión sexual y a la actitud evasiva de los políticos frente a la pandemia. Su traumática visión del cuerpo traduce los efectos de la patología.

5.5. Robert Mapplethorpe

Robert Mapplethorpe (Floral Park, Queens, 1946 – Boston, 1989) fue un fotógrafo norteamericano, conocido por sus fotografías en blanco y negro de gran formato. Entre sus temas destacan las flores y los desnudos masculinos. El contenido sexual explícito de algunos de sus trabajos, calificados de pornográficos, suscitó mucha polémica durante su carrera.

Sus retratos de celebridades como Andy Warhol o Deborah Harry, el homoerotismo y los actos de BDSM (*bondage* y sadomasoquismo), y desnudos de reminiscencias clásicas.

En 1989, la exposición de fotografía en blanco y negro, *The Perfect Moment*, generó polémica por las imágenes sexualmente explícitas, principalmente dos fotografías con iluminación dramática, la primera de un hombre orinando en la boca de otro, y la segunda de un puño dentro del ano de otro hombre. La exhibición, seleccionada para su muestra en la Corcoran Gallery of Art en Washington, D.C, fue cancelada antes de su apertura.



< *Derrick Cross*, Robert Mapplethorpe, 1983.

> *Self Portrait*, Robert Mapplethorpe, 1988.

5.6. David Wojnarowicz

David Wojnarowicz (Red Bank, EEUU, 1954 – Nueva York, 1992), a diferencia de los artistas anteriores, presenta un perfil de artista marginal con una vida complicada que pasa por el abandono parental, la prostitución, las drogas y la homosexualidad. En lo tocante a la homosexualidad coincide con Mapplethorpe y Gober.

A finales de los ochenta se involucró de lleno en el activismo contra el sida de ACT UP tras la muerte de su íntimo amigo y amante Peter Hujar y tras su diagnóstico como seropositivo.

Su obra aúna lo político con lo estético, lo corporal con lo espiritual, lo personal con lo colectivo.

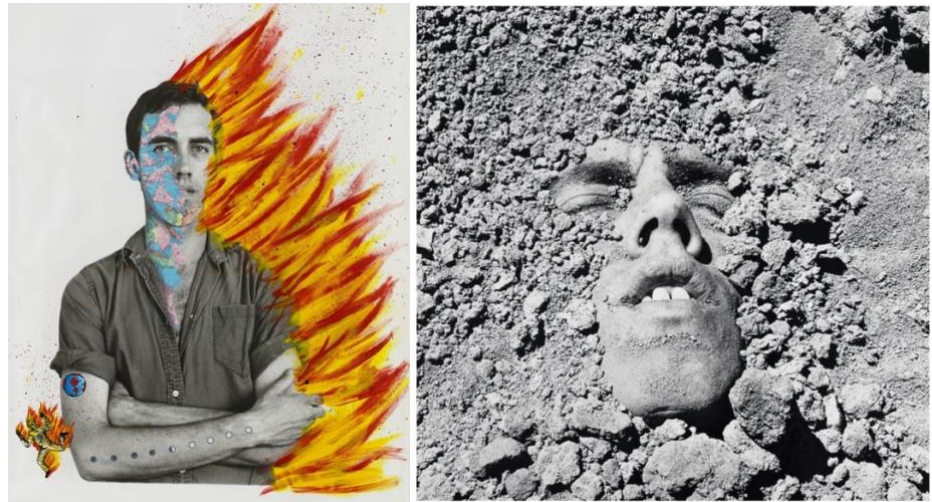
Hay dos elementos recurrentes muy simbólicos en su trayectoria: la vulnerabilidad del cuerpo y los mapas. Una obra que acerca ese cuerpo a la muerte es *Untitled, [Face in Dirt]* (*Sin título, [Rostro en la tierra]*, 1991), en que puede verse la cabeza del artista asomando desde la tierra, la cual hace intuir que su cuerpo se encuentra sumergido bajo la misma.

Los mapas son el resultado, según el propio Wojnarowicz, del progresivo distanciamiento entre la naturaleza y la cultura. Los mapas se relacionan con su noción de *mundo preinventado*; un mundo donde la intervención humana

no había modificado y acabado con el *orden natural*. En palabras del propio artista:

“Utilizo el mapa como metáfora. Cuando hago trizas un mapa borro de golpe todas las fronteras y creo una unión absoluta de gobiernos rivales. Es una metáfora que expresa la sensación de falta de fundamento y la anarquía: sin gobiernos no hay fronteras” ⁵.

El mapa aparece en multitud de *collages* como, por ejemplo, en su autorretrato *Self-Portrait of David Wojnarowicz* (1983–84).



< *Self-Portrait of David Wojnarowicz*, 1983–84. Acrylic and collaged paper on gelatin silver print, 60 × 40 in. (152.4 × 101.6 cm). Collection of Brooke Garber Neidich and Daniel Neidich, Photograph by Ron Amstutz.

> *Untitled [Face in Dirt]*, 1991. Impresión en gelatina de plata, 48.3 x 58.4 cm. Colección de Ted y Maryanne Ellison Simmons.

⁵ AULT, Julie; BRESLIN, David; CARR, Cynthia; KIEHL, David; D. WEINBERG, Adam; WOJNAROWICZ, David; 2019; *DAVID WOJNAROWICZ. La historia me quita el sueño*; catálogo exposición Museo Nacional Reina Sofía; Madrid; Ed. Reina Sofía; pág. 47. Accesible en: https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/catalogosPDF/david_wojnarowicz-imprensa.pdf

5.7. Félix González-Torres

Félix González-Torres (Guáimaro, 1957 – Miami, 1996) fue un artista cubano que destacó en el ámbito de la instalación y fue activista en la lucha contra el sida. En 1987 se incorporó al Group Material, colectivo comprometido en la lucha contra el sida.

Ross Laycock, su pareja por aquel entonces, inspiró muchas de sus instalaciones, como "*Sin título*" (*Perfect Lovers*) de 1990, dos relojes que inicialmente estaban configurados al mismo tiempo, estos relojes idénticos alimentados por batería eventualmente se desincronizan o pueden detenerse por completo.

La retórica de González-Torres toma los procesos por los que pasan sus obras (bombillas que se agotan, pilas de caramelos dispersándose, etc.) como metáfora del proceso de morir.

Su pieza *Sin título* (*Retrato de Ross en Los Ángeles*), de 1991, tiene una dimensión participativa. Los espectadores se llevaban los caramelos cuyo conjunto representaban el peso de un cuerpo masculino medio y por ende el de su pareja Ross. La pila iba desapareciendo pero el artista pidió que siempre se repusiera para simbolizar que la vida regresaba.



< *Untitled (Perfect Lovers)*, Felix González-Torres, 1990.

> *Untitled (Portrait of Ross in L. A.)*, Felix González-Torres, 1991.

5.8. Pedro Lemebel

Pedro Lemebel (Chile, 1952 - Chile, 2015) fue un escritor, novelista, cronista y artista plástico chileno. Chileno, homosexual, comunista y feminista, su obra tuvo un carácter crítico y desafiante en el contexto de la dictadura de Pinochet.

En 1987, junto con Francisco Casas, formó “**Las Yeguas del Apocalipsis**”, un grupo contracultural de acción directa que irrumpió en varios eventos para provocar la reacción del público en torno a las pautas sociales preestablecidas.

Algunas de las apariciones más destacadas de “Las Yeguas del Apocalipsis” fueron en la entrega del Premio Pablo Neruda en 1988 y en el Instituto Chileno Francés en 1989 con la performance “*Lo que el sida se llevó*”.

En 1996 sacó su segundo libro, *Loco afán: crónicas de sidario*, el cual ofrecía una panorámica de la realidad de los travestis y el sida.



< > *Lo que el SIDA se llevó* (1989). Las Yeguas del Apocalipsis (Pedro Lemebel y Francisco Casas). Fotografías de Mario Vivado.

6. CONTEXTO NACIONAL (ESPAÑOL)

6.1. Trayectorias artísticas individuales

6.1.1. PEPE ESPALIÚ

Pepe Espaliú nació en Córdoba en 1955. Estudió Bellas Artes y se dio a conocer por el uso de un lenguaje plástico metafórico y críptico que aludía a la homosexualidad y a prácticas sexuales que se salían de las normativas, como el sadomasoquismo. También abordó temas más genéricos como la identidad y el aislamiento del individuo.

En 1990 descubre que es seropositivo y la enfermedad marcará los últimos años de su vida: nuevos ciclos escultóricos y sobre todo el “Carrying Project” que centrará su último año de vida, primero con la performance en San Sebastián y luego en Madrid y que tendrá una enorme repercusión mediática.

Pepe Espaliú muere el 3 de noviembre de 1993 en Córdoba.

6.1.1.1. Entorno conceptual

6.1.1.1.1. Cuerpo

Considerar lo corporal como resultado de construcciones culturales e ideológicas conlleva a que cualquier problemática en torno a la identidad remita a la ideología que la ha posibilitado.

El cuerpo y la idea de sujeto son el fundamento del individuo; son un producto derivado de los sistemas de pensamiento imperantes.

Este concepto de sujeto se construye en el humanismo, se consolida en la Ilustración (sujeto racional) y se pone en entredicho a partir de finales del siglo XIX. En el siglo XX, el sujeto es retomado por algunas corrientes como la estructuralista. Todo ello coincide con una ruptura en la creencia de un progreso de la condición y naturaleza humana.

A la condición de Sujeto se le ha superpuesto y yuxtapuesto la construcción ideológica de Individuo, y su fundamento necesario, la identidad.⁶

En Espaliú el sujeto se presenta como una ausencia o un vestigio mediante figuras retóricas tales como la metáfora o la elipsis. Los objetos de sus piezas nos remiten a la pérdida de lo corporal – o pérdida de control sobre este último. A la proximidad de la muerte en última instancia.

Cuando aparece el cuerpo en su acción *Carrying*, sin embargo, éste se expande a un cuerpo social que demanda solidaridad para afrontar la enfermedad del sida y acabar con el estigma.

6.1.1.1.2. Fisuras en la identidad

La idea de cuerpo se pone en tela de juicio cuando le diagnostican la enfermedad. Ésta supone una fragmentación de la unidad corporal.

“La *identidad* es, por consiguiente, un logro siempre precario [...] La alienación permanente que subyace en la identificación”.⁷

Únicamente la identidad hace del “otro” un imprescindible, aunque sea simplemente para diferenciarse. Si no existiera esa diferenciación de ese “otro”, no habría cabida para la individualidad.

6.1.1.1.3. La presencia de la enfermedad

A partir de su diagnóstico clínico, Espaliú redirige su práctica como artista a visibilizar la condición de los que como él padecían sida. Tenemos, paralelamente, dos posiciones respecto al “otro”: por una parte, experimenta la homosexualidad como una situación de inadaptación con el exterior y una forma de exclusión y aislamiento. Por otra parte, la enfermedad física le hizo insertarse en lo real:

⁶ CORTÉS, José Miguel. *El cuerpo mutilado. (La angustia de la muerte en el arte)*, Col. Arte, estética y pensamiento, Edita: Direcció General de Museus i Belles Arts, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat Valenciana, Valencia, 1996, pág.9.

⁷ WEEKS, Jeffrey, *El malestar de la sexualidad. Significados, mitos y sexualidades modernas*, Talasa Ediciones S.L., Madrid, 1993, pág. 215.

El sida es ese pozo por donde hoy escalo ladrillo a ladrillo, tiznando mi cuerpo al tocar sus negras paredes, ahogándome en su aire denso y húmedo... Y sin embargo, es este sórdido túnel el que de forma súbita y violenta me ha hecho volver a la superficie. El sida me ha forzado de forma radical a un estar ahí.⁸

El proyecto con más renombre en relación a la enfermedad es el *Carrying*, una acción cuyo protagonista fue el propio Pepe Espaliú por su condición de seropositivo y cuya repercusión mediática la ha hecho trascender del mundo artístico.



< > Documentación fotográfica de la acción del *Carrying*, 1992.

La propia palabra *Carrying* fue seleccionada por la ambigüedad de significados que deriva de la confusión fonética. “To care” y “to carry”; “cuidar” y “llevar/transportar” es la retórica que impone la acción misma: pues el hecho de transportar al enfermo es una metáfora de dar cuidado y apoyo a una persona que progresivamente pierde su autonomía debido a su condición de salud.

La acción se llevó a cabo primeramente en San Sebastián el 26 de septiembre de 1992 y se repitió el 1 de diciembre (Día Mundial de la Lucha contra el Sida) de ese mismo año en Madrid.

⁸ ESPALIÚ, Pepe; *Retrato del artista desahuciado*, op. cit. pág. 15.

En ella, Espaliú será transportado (carrying) por parejas de dos personas que cruzan sus brazos al modo *silla de la reina*.

El hecho de ir descalzo causó una multiplicidad de lecturas simbólicas que intentaban explicar este gesto. Una lectura muy generalizada fue la indefensión de los enfermos de SIDA. Pero si recurrimos al *Libro de Andrés. Un cuento del ayer*, los pies descalzos nos aluden al recuerdo de su madre. Finalmente, encontramos otra versión de Alfonso del Río Almagro que remite a la idea del ámbito privado.⁹

La levitación es un recurso que utilizó Espaliú también en otras obras, como en *El nido*, *Rumi* o *Paseo del amigo*¹⁰. Se interpreta como un guiño al baile de los derviches giróvagos, cuyo interés por esta danza se centraba en la persecución de la pérdida del control mental, la liberación material del cuerpo, a través de la cuál se abandona, de forma transitoria, la superficie del mundo.

El recorrido establecido en Madrid recogió asimismo un cuidado planteamiento: comenzó en las Cortes, símbolo del poder institucional, y terminó en el Reina Sofía, representante del poder cultural. A medio camino, se realizó una parada técnica ante el Ministerio de Sanidad, que pretendía poner un acento manifiesto en la toma de medidas pautadas desde este ministerio para la lucha contra el SIDA en nuestro país¹¹.

6.1.1.1.4. El cuerpo desposeído. Objetos sin función

En Espaliú el cuerpo se encuentra alienado de su identidad. Es un cuerpo que ha perdido su forma en aras a una descomposición progresiva e irrefrenable.

⁹ ALIAGA, Juan Vicente. 1994. "Háblame, cuerpo. Una aproximación a la obra de Pepe Espaliú" en el catálogo *Exposición Pepe Espaliú*, Pabellón Mudéjar, Sevilla, Junta de Andalucía.

¹⁰ RÍO ALMAGRO, Alfonso Del. *Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú*. Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2002.

¹¹ RÍO ALMAGRO, Alfonso Del. *Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú*. Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2002; pág.141.

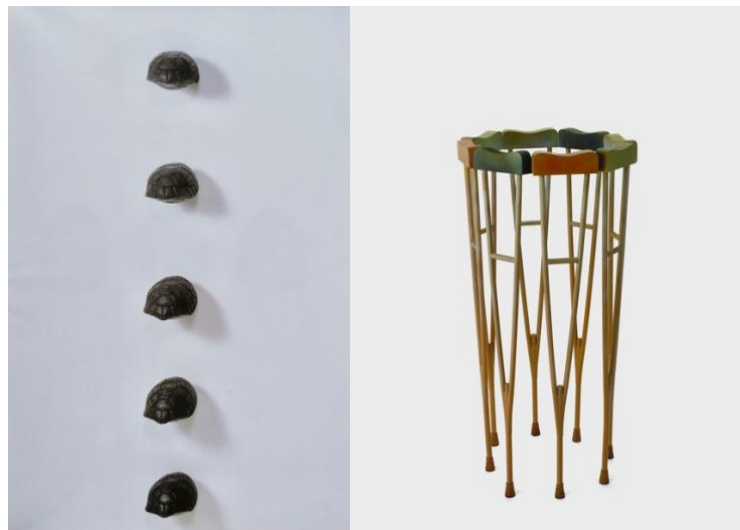
Se establece un paralelismo entre el cuerpo desprovisto de identidad y los objetos desposeídos de su función, como los caparazones de tortuga sin un cuerpo al que proteger o sus palanquines herméticos cuyo peso resulta insoportable. Estas paradojas que consigue alterando la función y la imagen de los propios objetos son las que confieren la poética idónea para transmitir su marginación.

Los palanquines, al fin y al cabo, son una metáfora del aislamiento de los enfermos de sida.



^ *Carrying VII*, 1992. Hierro, 136 x 45 x 181 cm.

Las imágenes que ha creado quedan despojadas de su referente; imágenes deshabitadas y ausentes, las cuales nos remiten a la negación de la función del signo: son imágenes sin identidad.



< Pepe Espaliú, *Sin título*, 1989. Yeso pintado, 10 x 5 x 7 cm (5 unidades).

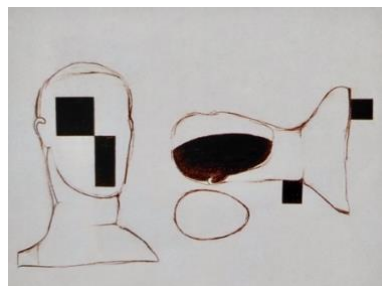
> Pepe Espaliú, *El Nido*, 1993.

6.1.1.1.5. Las máscaras y el disfraz

Las máscaras y el disfraz componen el uniforme: símbolo de poder; del padre; y de cuerpo, entendido como una segunda piel.

La identidad puede darse en forma de renuncia, de escisión o de mutabilidad (como disfraz que se adapta al cuerpo). En la acción del *Carrying* (1992), por ejemplo, la identidad se construye mediante el mecanismo de renuncia: pues en ella, el sujeto sentiría la pérdida de toda identidad; relegándola o compartiéndola con el otro; *ese vivir, desaparecer, en los otros*¹². El concepto de la identidad compartida reaparece también en su serie de jaulas del 93: en *Luisa* (1993) los alambres unifican las diversas jaulas.

En *El Nido* (1993), el individuo queda determinado por los residuos y los recuerdos de sus acciones. El ser *renuncia* a todas las pieles que lo configuran hasta encontrarse desnudo. En esta acción está presente la circularidad, elemento constante en la obra de Espaliú.



< *Detrás del rostro I*, 1988. Conté sobre papel, 70 x 96 cm.

> Documentación fotográfica de la acción *El Nido*, 1993. Realizada en Arnhem, Países Bajos.

¹² Ver Carlos Jiménez, "Le he perdido el miedo a la muerte, como a prácticamente todo lo que antes temía", *La Vanguardia*, 6 de diciembre de 1992.



^ Pepe Espaliú, *Luisa II*, 1993.

6.1.1.1.6. El resto

La huella es un recurso retórico (elipsis) que indica el resto o la pérdida de lo corporal. Esta huella puede materializarse de distintas maneras: mediante zonas oscurecidas en los rostros, sombras, huecos y concavidades, caparazones... Lo ausente deviene espacio de reflexión; lo alegórico, en este sentido, asegura la supervivencia.

El resto supone una presencia que, por mínima que sea, oculta detrás un ente; por lo tanto, se vincula con lo ausente y lo insinuado o reticente.

Las cicatrices son otra posibilidad de resto: el resto de una herida la cual – siguiendo a Jean Genet – es lo que queda detrás de todo hombre tras las apariencias. La cicatriz cuestiona la concepción de cuerpo sólido y delimitado, pues supone la ruptura de los límites entre el interior y el exterior.

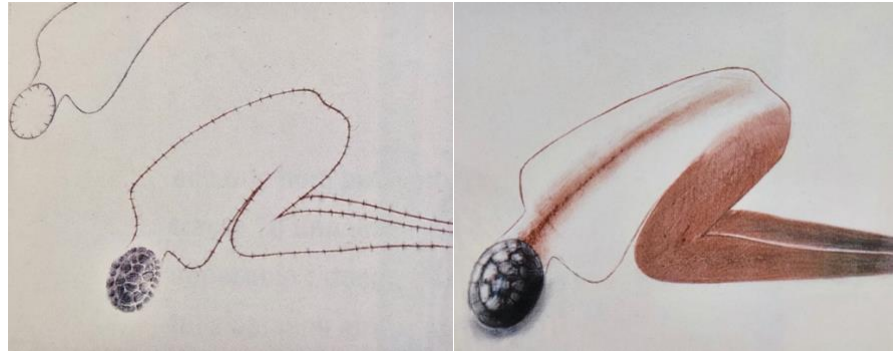
Las líneas contundentes, los puntos difuminados y las manchas son, al fin y al cabo, metáforas de las cicatrices, de las heridas y de las magulladuras.

6.1.1.1.7. El rostro

Los rostros configuran espacios de aislamiento y desposesión en la obra de Espaliú, pues, carente de todo rastro que lo individualice, muestra “lo que queda del hombre cuando han desaparecido las apariencias”¹³.

¹³ GENET, Jean. 1997. *El objeto invisible: escritos sobre arte, literatura y teatro*. Op. cit. pág. 33.

A este rostro anónimo se le superponen todo tipo de objetos, desde formas geométricas hasta máscaras y caparazones de tortuga como imposibilidad de identidad hueca.



< > Pepe Espaliú, *Sin título*, 1989.

El rostro se presenta como elemento independiente al cuerpo, como puede observarse en su serie escultórica *Santos* (1988). Parece como si la máscara fuera la única parte del ser que trascendiera a la muerte. El uniforme termina suplantando al cuerpo: muerto el organismo sólo su disfraz se mantiene presente. Las máscaras protegen al individuo del mundo exterior; la máscara, como identidad, le proporciona anonimato al individuo ante la imposibilidad de expresar el deseo o vivencia homosexual. Pero estas máscaras, a su vez, son espacios traumáticos, pues lo inmovilizan y lo encarcelan.



^ *Santos V*, 1988. Cuero cosido. 6'5 x 32 x 39'5 cm.

6.1.2. PEPE MIRALLES

Pepe Miralles (Xàbia, 1959) es un artista visual, investigador y profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València.

Ha trabajado a lo largo de su trayectoria la **perspectiva social del VIH/sida** y la **sexualidad en los espacios públicos**.

Ha sido el artista, sin lugar a dudas, que **más ha trabajado y ahondado** en España en esta problemática. Ha sabido adaptar sus propuestas artísticas a los cambios evolutivos de la enfermedad y a las necesidades sociales de cada década.

El VIH/Sida surge como una necesidad de tener un *corpus* que sustenta su trabajo. Y, en palabras del propio Miralles:

No tuve que irme muy lejos, fue la vida quien me lo trajo, cerca y alrededor, constantemente, a partir de los años ochenta y cinco en adelante. [...] Pertenezco a una generación diezmada por el sida. Pertenezco a una generación que ha sido usuaria de drogas por vía intravenosa y que ha follado sin usar preservativo porque no tenía ni idea de lo que estaba pasando. Gran parte de mi círculo de amigos murió y muchos amigos míos son portadores del VIH; *viven* con el VIH en estos momentos. Y, de alguna manera, si a mí me había tocado el papel de sobrevivir, debía de contar lo que había visto y lo que estaba viendo. [...] Esa fue la causa por la que me he dedicado tanto tiempo a trabajar este tema¹⁴.

Su metodología comprende los llamados *proyectos*, que se componen de varias propuestas que se relacionan entre sí, formando un *corpus* dialéctico con elementos comunes.

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=7VXoaOCY4Uk&t=9s>

6.1.2.1. *Pensar el Sida* (1992)



^ *Pensar el Sida*. 1992. Caja de cartón y fotografías. Trabajo expuesto en uno de los escaparates del Gran Café de Abastos, Valencia.

Una caja de cartón impide ver los ojos de cuatro retratos del rostro de un hombre cuyo modelo es el propio artista. El peso de la caja cerrada contenedora de malos presagios y la negación a afrontar una nueva situación, enunciaba que el sida no sólo era una enfermedad, sino un acontecimiento que iba a cambiar rotundamente la forma de entender el mundo de una generación diezmada por esta enfermedad.

6.1.2.2. *Proyecto Silencio General. Tres intervenciones sobre un mismo tema* (1993)



^ *Proyecto Silencio General. Tres intervenciones sobre un mismo tema*. 1993. Fotocopias sobre papel de diferentes tamaños.

La intervención es un contrapunto al silencio mantenido por algunos políticos en relación con las problemáticas del sida.

Entre las diversas partes que componen el proyecto, cabe destacar la pegada de carteles en el centro histórico de la ciudad de Valencia (relación individual-

colectiva); y la colocación de un texto en la zona de la boca de la imagen de José María Aznar, sobre un cartel de una valla publicitaria.

6.1.2.3. ***Etnografía de una enfermedad social (1993-1994)***

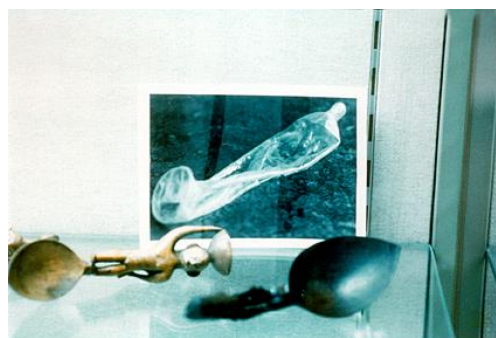
Este proyecto hace hincapié en el aspecto social de la enfermedad, como ya nos adelanta el título del mismo.

Las intervenciones que se llevan a cabo tienen lugar en Museos de Antropología y Etnografía de la geografía española, lugares simbólicos de la cultura que albergan sucesos importantes que acaecen en diferentes momentos. El hecho de introducir la problemática del sida en esta tipología de instituciones recalca el prejuicio que existía de que el sida es una enfermedad que viene de fuera; de *otros* países y de otras culturas.



^ *Etnografía de una enfermedad social*. 1993. Museo Antropológico de Madrid.

Estos bustos hieráticos a los que se les ha colocado unas fotocopias en el rostro, impidiendo llegar a percibir su fisonomía están deshumanizados; despojados de identidad: son rostros negados. Fotografías en blanco y negro de la parte anterior de otros sujetos, de nuevo con la identidad negada. Y es que cuando se trata de *sidosos*, pocas veces se refieren a ellos como sujetos; simplemente se los trata como cadáveres en potencia; un número más de las estadísticas.



^ *Etnografía de una enfermedad social*, Pepe Miralles, 1993.

Son muy importantes los objetos en la producción de Miralles. Los objetos han pertenecido a los sujetos enfermos, han compartido un espacio y un tiempo en el pasado que les han otorgado un aura. En la instalación que realiza en las vitrinas del Museo Arqueológico de Madrid observamos un profiláctico, que por su presentación se intuye que ha sido usado previamente; este condón dialoga con los objetos históricos del propio museo, cuyas analogías formales hace que funcionen conceptualmente. El mensaje es claro: de nuevo la idea xenófoba de que el sida es una enfermedad de los *otros*, una enfermedad que ha venido de fuera.

6.1.2.4. **Proyecto Dinero = Poder = Muerte (1993)**

Intervención que denuncia las consecuencias de las especulaciones financieras en la salud de las personas afectadas por el VIH/sida tras la noticia de que el AZT era inefectivo ante la propagación del virus y, por ende, el control de la enfermedad.



< > *Proyecto Dinero = Poder = Muerte*, Pepe Miralles, 1993. Acrílico, fotografías y mesa de metal. Antiga Llonja de Contratación de Benissa (Alicante).

En el mes de mayo de 1993 se comunica la noticia que el AZT no retrasa la aparición del virus en las personas seropositivas. Inmediatamente la compañía farmacéutica que lo fabrica pierde, en un sólo día, aproximadamente 50.700 millones de pesetas por la bajada del valor de las acciones en la bolsa.

6.1.2.5. *¡Que les den por culo!* (1994)



< > *¡Que les den por el culo!* (1994). Proyección de diapositivas, mesas de madera, grafito sobre pared y fotografías. Instalación para la exposición *Para tratar de comprender donde estamos o qué pasa*, Espai d'Art A. Lambert, Jávea (Alicante), 1994.

Esta instalación se organizó en dos partes dispuestas una enfrente de la otra. En una de ellas se podía ver la proyección de un gesto, que en el lenguaje coloquial todos conocemos como corte de manga, ocupando una gran superficie de la pared expositiva. Este gesto realmente significa “que te den por el culo”. Y es también un insulto homofóbico realizado de manera gestual.

En la otra parte se colocaron dos mesas de madera sobre las que se podían ver dos fotografías: una de ellas de un cuerpo acostado, yacente e injuriado y otra de un gesto que tiene las mismas connotaciones que el proyectado.

Acompañando a la instalación, un texto dibujado con grafito sobre la pared, que hacía referencia a un estudio publicado por el Centro sobre la Realidad Social:

“El 23% de los españoles creen que la forma mejor de tratar a los enfermos de sida es recluirllos en centros especializados”.

6.1.2.6. *Juan Guillermo*

Juan Guillermo fue una amistad de Pepe Miralles que murió de sida en 1995. En torno a su figura, el artista elabora una serie de imágenes, vídeos e instalaciones que permiten configurar un archivo de la ausencia, documentando los procesos de muerte, desaparición y duelo. *Desalojo*, *Despedida circular*, *Desalojo restos* y *La última mirada* todas ellas de 1995 son parte de esta serie que se gesta en el momento de vaciar el piso que alquilaba Juan Guillermo.

A pesar de su apariencia poética, esta serie tenía un carácter de denuncia del trato vejatorio que recibían los enfermos de sida por parte de la clase médica.



^ *Desalojo* (1995). Fotografía de 52 x 67 cm.

6.1.2.7. ***Preguntando a los políticos españoles qué opinan sobre el SIDA en el contexto de una campaña electoral (1996)***

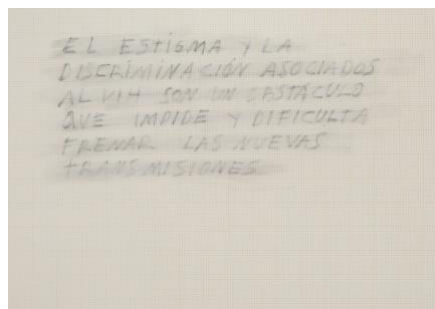
Esta acción consistía en un envío de faxes a las sedes de los principales partidos políticos. El objetivo era cuestionar el silencio de los políticos en relación al tema del sida durante el período pre-electoral. El mensaje de los faxes era el siguiente:

¿Por qué durante esta campaña electoral no habláis del SIDA?

¿Acaso es porque no creéis que sea un problema de salud pública?

(Vuestro silencio mata)

6.1.2.8. ***Proyecto Sida Social (2006-2016)***



^ *El poder de las palabras. Dibujando las narrativas del sida*, Pepe Miralles. Intervención en las estanterías. Biblioteca Pública Municipal de Mislata.

Este proyecto se genera y se estructura a partir de una idea de exposición “expandida”. Una exposición expandida es aquel acontecimiento comunicativo en el que nada es definitivo ni está anclado a un lugar limitado. Las obras que se presentan en la sala de exposiciones o en cualquier otro lugar no han sufrido una orden de parada. Se muestran en el momento en que están, enunciando que su proceso sigue en marcha. Todos estos proyectos pueden ser revisitados. Por otra parte, el espacio, galería o centro cultural, no serán los únicos lugares que ocupe este acontecimiento comunicativo y cultural. La calle, la plaza, la publicidad callejera, Internet, los autobuses, otros centros de arte, las universidades, los bares, las sedes de las asociaciones ciudadanas, etc., formarán parte de esta expansión. Pero no como otros lugares en los que también se expone la obra, sino entendiendo toda esta serie de espacios como una red adecuada para la presentación de propuestas artísticas que inciden en lo social.

Por lo tanto, la sala de exposiciones, galería o centro cultural se convertirá en un *functional-site*, un espacio que enuncia una función. Estos espacios funcionales nos obligan a generar un trabajo en forma de red.

6.1.2.9. ***Efecto de una fuerza aplicada bruscamente (2018-2019)***

Efecto de una fuerza aplicada bruscamente, es un proyecto artístico y de investigación que le encarga el IVAM (Institut Valencià d’Art Modern) a Pepe Miralles y que tiene como objetivo constituir una genealogía en la que se incluyan los relatos orales, las vivencias privadas y la memoria histórica de los impactos que el VIH/SIDA han causado en los cuerpos y los espacios psicosociales de las comunidades de hombres que tienen relaciones sexuales con hombres.

6.1.3. **JAVIER CODESAL**

Javier Codesal (Sabiñánigo, Huesca, 1958) es un artista español pionero en videoarte. Cultiva el campo visual y el campo literario.

Mediante el uso de la voz, del sonido, construye retratos que superan lo antropológico para crear una cartografía de identidades no normativas.

Su obra se caracteriza, además, por la pluralidad de medios que utiliza (radio, televisión, cine, vídeo, instalaciones, fotografía, etc.).

6.1.3.1. *Días de sida* (1989 – 1996)



^ *DÍAS de SIDA*, Javier Codesal, 1989. Fue impresa en 2015 al tamaño de la placa digital original (17,20 x 17,25 cm.)

DÍAS de SIDA fue un proyecto desarrollado entre 1989 y 1996, compuesto por un grupo de obras distintas que recibían el mismo título por estar todas vinculadas a la irrupción y repercusiones del sida en España. Varios trabajos abordados no llegaron a completarse por problemas de producción.

Este proyecto aborda las obras que se vinculan con la enfermedad del sida. En esta fotografía, en particular, las flores plasmadas en la piel son alusiones al sarcoma de Kaposi.

6.1.3.2. *Tras la piel* (1995)

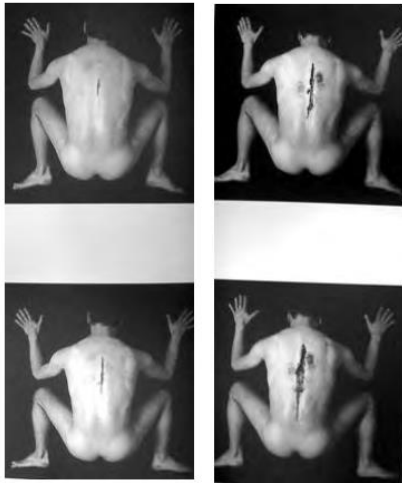


Videoinstalación: proyección de vídeo sobre pantalla con imagen impresa (300 x 225 cm.). Duración: 36'26", repetido en sinfín. 1995.



Las enfermedades más temidas no son solo las letales sino también las deshumanizadoras, como sucedió con la rabia que estalló en Francia en el siglo XIX: se expresaba la fantasía de que la infección transformaba a las personas en animales enloquecidos y daba rienda suelta a incontrolables impulsos sexuales y blasfemarios.

Muchas veces los juicios estéticos son los que dan pie a juicios morales sobre la enfermedad, pues el aspecto físico puede llevar al sujeto a *parecer* sano o enfermo. Esta apariencia se refleja sobre todo en el rostro, mutando a la animalidad (como la “cara de león” en la lepra) o mostrando signos de putrefacción (como en la sífilis).



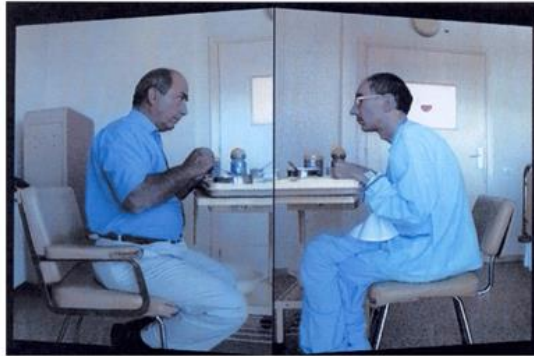
JAVIER CODESAL, "TRAS LA PIEL", 1995

La enfermedad lleva al paciente a sufrir un cambio progresivo, una degradación o una descomposición. La des-figuración da paso a la organicidad. La descomposición en algo orgánico aplicado a lo humano hace que su aspecto se vuelve siniestro, repulsivo y abyecto.

La herida de la espalda, además, rompe el límite entre interior y exterior, entre lo personal y lo político.

6.1.3.3. *Fábula a destiempo* (1996)





^ *Fábula a destiempo*, Javier Codesal, 1996. Videoinstalación. 2 canales de vídeo. Duración: 12' 32", 2 proyecciones contiguas sobre pared (medidas variables); vídeos asincrónicos repetidos en sinfín.

Un acompañante intenta dar de comer a un enfermo, pero su mano nunca llega al espacio del enfermo, que come solo, pues los espacios y tiempos de ambos se corresponden con grabaciones independientes. La escena fue rodada en el hospital Carlos III de Madrid, centro de referencia para el sida en aquel momento¹⁵.

Esta videoinstalación trata el tema del aislamiento y la incomunicación que sentían muchos enfermos de sida.

6.1.3.4. ***Feliz humo*** (1996)

El título corresponde a un libro escrito en 1996, editado por el Centro Puertas de Castilla del Ayuntamiento de Murcia en 2004, más adelante fue publicado por la editorial Periférica en 2009.

El libro trata de la enfermedad y muerte de un amigo, y de la necesidad de reconocer y asimilar esta muerte y otras muchas causadas por el sida.

Contiene un único y extenso poema dividido en tres tiempos distintos: el del hospital, el de la conversión en humo –la cremación– y el de la ausencia¹⁶.

¹⁵ <http://www.javiercodesal.es/trabajos/fabula-a-destiempo/>

¹⁶ <http://www.javiercodesal.es/trabajos/feliz-humo-2/>

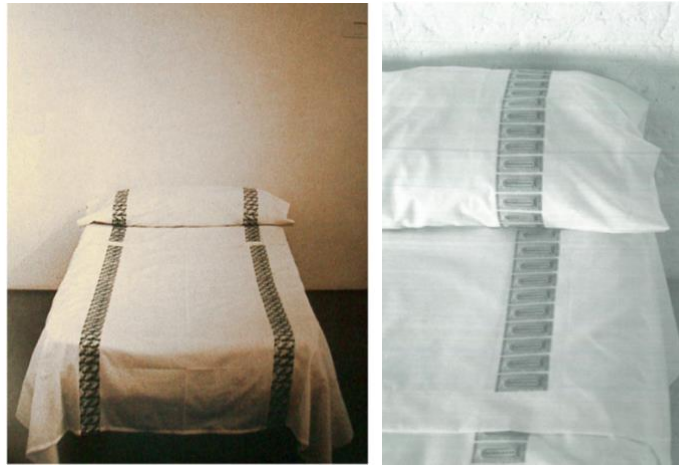
6.1.4. JESÚS MARTÍNEZ OLIVA

Jesús Martínez Oliva (Murcia, 1969) ha indagado a lo largo de su trayectoria artística sobre conceptos relacionados a la construcción de la masculinidad. La identidad sexual y el concepto de cuerpo se convierten así en ejes principales de un discurso influido por las teorías de Michel Foucault, Judith Butler y Leo Bersani, entre otros. Cuestiones asociadas a lo *queer* y a la teoría de género que toman forma a través de la representación de cuerpos masculinos y espacios vinculados al sexo.

Su obra, entonces, parte del cuestionamiento del constructo social heteropatriarcal de *masculinidad*. Como reacción a esta virilidad heteronormativa, se apropia del concepto para hablarnos de *masculinidad gay*, fijando la mirada en el hombre abyecto, es decir, fuera de lo normativo y, por tanto, disidente.

Inherente a estos planteamientos aparece el VIH/ SIDA, que ha condicionado la sexualidad contemporánea y la construcción de la identidad homosexual.

Las consecuencias directas de la aparición de la enfermedad fueron la mecanización de las relaciones sexuales y el uso del preservativo, elementos que plasmó e incorporó a sus propuestas, como podemos ver en la siguiente obra, *Sin título* de 1992:



< > *Sin título* (1992), Jesús Martínez Oliva.

La cama es un elemento paradójico durante la crisis del sida, pues es el lugar donde se mantienen relaciones sexuales y donde el paciente seropositivo enferma y muere. Es un lugar donde convergen placer y dolor.

Otra obra que nos recuerda formalmente a un profiláctico es *Seres ínfimos* (1992-93), cuatro esculturas de tamaño humano que se erigen desde el suelo como tótems. Esta obra pretende abordar una reflexión sobre la misoginia y la homofobia, las cuales tienen puntos en común:

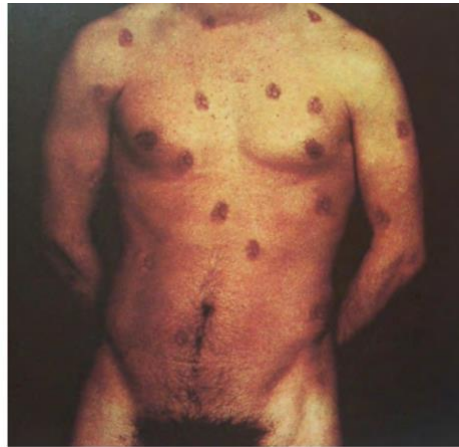
“Lo femenino carece de forma, de morfología, de contorno; es lo que contribuye a dibujar los límites de las cosas pero está, en sí mismo, indiferenciado, sin límites”¹⁷.



^ *Seres ínfimos* (1992-93), Jesús Martínez Oliva. Poliéster y fibra.

¹⁷ BUTLER, Judith; *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*; Nueva York: Routledge; 1993; p. 29-49.

Observemos la siguiente obra de Oliva, en la que se presenta un torso masculino desnudo que ocupa prácticamente todo el espacio de la composición, en el cual pueden apreciarse multitud de anos; elemento recurrente también en su obra, que refuerzan la idea de cuerpo penetrable:



^ *Sin título* (1997), Jesús Martínez Oliva.

6.2. Activismos, grupos y colectivos

6.2.1. *Las Pekinesas*

Las Pekinesas estaba formado por tres performers (Miguel Benlloch, Tomás Navarro y Rafael Villegas) y actuaban en el local alternativo Planta Baja, en Granada. En *Sida Da* (1985), el juego gramatical con la palabra “sida” da como resultado una alternativa paródica que se distanciaba de los discursos que configuraban la clase médica y la política.

“La acción de Las Pekinesas sustrae el sida del lenguaje científico-bélico-mediático global del que surge y lo introduce en el vocabulario del chiste y el disparate”¹⁸.

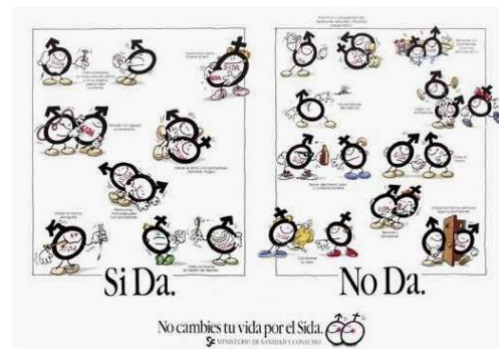
6.2.2. *La Radical Gai*

La Radical Gai nace en 1991 en Madrid en el barrio de Lavapiés.

¹⁸ Equipo re (Aimar Arriola, Nancy Garín y Linda Valdés), *Anarchivo sida*. Cita sacada del libro *De vidas y virus. VIH/Sida en las culturas hispánicas*, Rafael M. Mérida Jiménez (ed.), 2019, Barcelona, España. Pág. 135.

La influencia de ACT UP puede apreciarse en sus manifestaciones públicas de acción directa, con el uso de carteles y camisetas serigrafiadas con mensajes contundentes.

“El Ministerio de Sanidad tiene las manos manchadas de sangre” gritaban el primero de diciembre de 1996 a las puertas del Ministerio de Sanidad ante la inoperatividad del gobierno socialista, cuya primera campaña de prevención la realizó a finales de la década de los ochenta. LRG cuestionaba no sólo la falta de campañas sino también su contenido, como es el siguiente caso:



^ Campaña del Ministerio de Sanidad para la prevención del VIH/SIDA (1988).

Ante este tipo de representaciones infantiles y heteronormativas, el colectivo activista utilizó mensajes directos de carácter combativo e imágenes explícitas que tuvieran mayor impacto social y aunaran la diversidad sexual que no contemplaba las campañas de prevención estatales.



< Cartel *Limpia las chutas con lejía. Protégete del sida*, La Radical Gai.



< Cartel *¡Tú eliges!*, La Radical Gai.



< Cartel *Así es el machismo al desnudo*, La Radical Gai



< Cartel *Usar condones siempre es un acto subversivo*,

La Radical Gai.

Entre los integrantes de LRG estaban Eduardo Nabal, Javier Sáez, Paco Vidarte y Ricardo Llamas (que produjeron trabajos teóricos fundamentales para la construcción de la teoría *queer*), Sejo Carrascosa, José Decadi, Andres Serna, David Amor, José García y Juan Argelina.

Produjeron cantidad de materiales teóricos y propagandísticos como fanzines, carteles, o la revista *De un Plumazo*.

El colectivo activista madrileño La Radical Gai se disuelve en 1997, tras seis años de militancia.

6.2.3. LSD

LSD nace en el barrio de Lavapiés de Madrid en 1993 como un colectivo lesbiano de práctica teórica y de acción. Oscilando entre las políticas de identidad y *queer*, surge de una crítica que quiere superar las formas de hacer política característica de la izquierda extraparlamentaria y el movimiento feminista clásico. En última instancia, el **cuerpo** y la **biopolítica** son los cimientos de LSD.

El colectivo lleva a cabo campañas de concienciación (sexual) y crea alianzas con otros colectivos activistas, como es el caso de La Radical Gai. Pero su principal objetivo es la intervención en **procesos de subjetivación** localizadas, comunitarias y situadas.

LSD tenía muchos nombres: “lesbianas sin duda”, “lesbianas se difunden”, “lesbianas sexo diferente”, “lesbianas sin destino”, “lesbianas sospechosas de delirio”, “lesbianas sin dios”, “lesbianas son divinas”, etc. Había, por una parte, un **discurso identitario y de la afirmación**, y por otra un discurso *queer* de **desplazamiento de las propias identidades y de las propias estrategias políticas**.



<> LSD, fanzine *NON GRATA*, 1997.

El **sexo** es el eje vertebral de su discurso provocador, pues era (y lo sigue siendo) un acto subversivo declararse *sexualmente activas*, en los tiempos que corrían. Sus prácticas sexuales estaban marcadas por la pandemia del sida y su reivindicación del cuerpo erótico lesbiano debía arremeter contra los discursos más normativos.

“En aquella época, de repente, en La Radical Gai muchos descubrieron su seropositividad; y también lo era el noventa por ciento de nuestros amigos y de mucha gente que conocíamos alrededor” confesaba Fefa Vila, componente de LSD, en una entrevista que le realizaron Gracia Trujillo y Marcelo Expósito en 2004¹⁹.

Recurrían a publicaciones periódicas como revistas y fanzines, entre los que destacan la revista **Bolozine** (1993) y el fanzine **Non Grata**.

Influidas por la fotografía de Del Lagrace Volcano como paradigma de cambio estético, se llevan a cabo exposiciones como **Es-cultura lesbiana** (1994), cuyo fin era visibilizar unos cuerpos que pudieran nombrar realidades; o como **Menstruosidades**. *Menstruosidades*, por su parte, trataba del tabú de la regla como abyección del cuerpo femenino, como el desorden hormonal que produce la menstruación y cómo éste se puede proyectar hacia un cuerpo que se convierte en *monstruo*. Al fin y al cabo, era una crítica a la clase médica a través de unos cuerpos desordenados, en clave foucaultiana.



^ *Es-Cultura Lesbiana* (1993), LSD.

¹⁹ Entrevista realizada para 20 Minutos. Accesible en <https://blogs.20minutos.es/1-de-cada-10/2019/06/21/quien-teme-a-lo-queer-hablamos-con-fefea-vila/>

6.2.4. *The Carrying Society*

The Carrying Society se creó a raíz del taller que impartió **Pepe Espaliú** en **Arteleku** el año 1992, *La voluntad residual. Parábolas del desenlace*. Los componentes principales fueron Jorge González, Josu Sarasúa, Xanti Eraso y el propio Espaliú.

El proyecto con más renombre es el *Carrying*, aunque además de esta acción tan compleja, se llevaron a cabo otros proyectos, como *Este río, es este río, y este río* o *Lo que queda de la idea de Dios*.

En 1993 llevaron a cabo *Rompecabezas* en Cuenca. De escala sobredimensionada y formado por 400 piezas cuyas partes componían un conjunto de manos unidas que dejaban un punto central vacío.

En 1994, a pesar de la muerte de Espaliú, el grupo sigue en activo y participa en la exposición *SIDA. Pronunciamento e acción* de la Universidad de Santiago de Compostela, cuya propuesta fue *Barreras derribadas*, de Jorge González. Se trataba de una instalación que consistía en hileras de sacos de arena que protegían de manera metafórica un gran huevo blanco dispuesto al otro lado de dichas hileras.

En 1995 se realizó el proyecto *Como una antorcha*, una instalación sonora que emitía durante unas treinta horas el testimonio oral de personas seropositivas cuya vivencia personal conformaba, en su conjunto, una red de pluralidades cuyo tema común era su estado serológico. *Como una antorcha* se configuró a través de la figura del "otro": un "otro" que, desde el anonimato, cuenta sus vivencias y episodios más íntimos. Una autoría que se diluía en una colectividad que seguía estigmatizada y debatiéndose entre la vida y la muerte en la España de mediados de los noventa.

Además se grabaron testimonios de personas no enfermas para demostrar que se trataba más bien de una *enfermedad social*, en palabras de Pepe Miralles, o de una *enfermedad moral*, como se refiere J.V. Aliaga al hablar sida²⁰.

6.3. Exposiciones relevantes

6.3.1. Sida. Pronunciamento e Acción (Palacio de Fonseca, Santiago de Compostela, 1994)

Juan de Nieves comisarió esta exposición en 1994, la cual pretendía dar respuesta a la urgencia de tratar el tema del sida, que estaba sujeto a la estigmatización y discriminación de los enfermos; y a la falta de solidaridad hacia ellos.

La exposición tuvo lugar en el Pazo de Fonseca y se organizó desde la Universidad de Santiago de Compostela.

En la muestra participaron Jesús Martínez Oliva, The Carrying Society, Pepe Espaliú, Alejandra Orejas, que murió de sida meses antes de la inauguración, y Javier Codesal. Todas las obras utilizan un tono reivindicativo y crítico con la retórica oficial, que pretenden transformar, en palabras del propio comisario, “la apatía en toma de conciencia, la opinión en pronunciamento”²¹. Aunque también hay trabajos de corte metafórico como la instalación de Martínez Oliva, cuya instalación laberíntica con somieres aluden a la cama que en este caso se vuelve un espacio de insatisfacción y prisión.

6.3.2. L’Art Làte(x), La Sala de la Nau, València, 2006

Esta exposición tuvo lugar en la ciudad de Valencia, concretamente en La Sala de la Nau, de la Univesitat de València. Estuvo en dicha sala los meses que comprenden de abril a junio de 2006.

²⁰ Ver ANEXO. Entrevista realizada para este TFG *Reconstruyendo sidentidades*, 2020.

²¹ NIEVES, Juan De; *SIDA: pronunciamento e acción*; Pazo de Fonseca: del 8 al 28 de julio de 1994; Santiago de Compostela: Universidad; Vicerrectorado de Política Cultural; 1994.

Sus comisarias fueron Judith Navarro García y Sofía Barrón Abad, quienes agruparon artistas españoles e internacionales que trabajaron este tema. Artistas como Pepe Espaliú, Javier Codesal, Paco de la Torre o Pepe Miralles formaron parte de la exposición, dando una visión de la evolución de la enfermedad en las distintas décadas.

Esta exposición, respecto a la de Santiago, aporta una visión de la evolución del contexto sociocultural que ha vivido el sida a través del arte desde los noventa. Ya no se trata de una urgencia, sino de crear memoria y visibilizar el VIH en lo contemporáneo.

7. COMENTARIO Y ANÁLISIS DE LAS ENTREVISTAS

7.1. Rut Martín Hernández

Rut está licenciada en Bellas Artes y actualmente es docente de la Universidad Complutense de Madrid. Para ello realizó su tesis sobre el impacto que tuvo el VIH/Sida en España de una manera muy meticulosa.

Lo que le llevó a realizar su tesis doctoral sobre este tema fue su interés por los asuntos de las prácticas artísticas y cómo éstas podían llegar a tener un impacto en lo social. En palabras de la propia autora:

“Unos modos de hacer en la esfera pública que visibilizaran el arte como eje transversal de actuación y fuera capaz de aunar distintas disciplinas, áreas y saberes”²².

²² Ver ANEXO. Entrevista realizada para este trabajo académico.

El encuentro del VIH/Sida se asociaba, de una forma estigmatizadora, con las corporalidades y sexualidades no normativas.

En cuanto a la bibliografía utilizada para llevarla a cabo, reconoce que la falta de difusión cultural de España dificultó el acceso a dichas fuentes referenciales. Pero también reconoce la labor de conservación de la Biblioteca Nacional, donde se pueden encontrar todas las publicaciones que tienen ISBN aunque estuvieran descatalogadas.

Reconoce también que una de las diferencias entre España y EEUU respecto al tema del sida reside en la difusión: pues mientras que en EEUU la difusión de textos de algunos críticos (como Douglas Crimp) y la promoción de artistas que trabajaban con el tema favoreció la producción e institucionalización cultural del sida; en España no tuvo lugar esa difusión que permitiera dar a conocer toda la producción cultural y artística, que la hubo.

En cuanto a la estructura interna del propio trabajo, la clasificación que hace de los artistas se basa en dos bloques: uno que trata cuatro artistas (Espaliú, Codesal, Miralles y Oliva) de forma individual y otra que titula “Heterogéneas”, cuyo planteamiento sobre el sida dialoga con otras problemáticas.

Había una serie de artistas cuyo planteamiento o acercamiento al tema había sido constante. Había habido una constancia dentro de sus trayectorias que habían articulado unos ejes discursivos bastante amplios. Y el impacto que habían tenido también era significativo. [...] El apartado de *Heterogéneas* daba lugar a toda la diversidad de planteamientos en los cuales también se podía ver y entrever cómo el VIH dialogaba con otras problemáticas²³.

Cuando le pregunto por el papel de la mujer dentro de la problemática del sida, reconoce que este papel fue totalmente secundario y quedó invisibilizado, no sólo a nivel artístico o teórico, sino también en los estudios científicos dirigidos a los efectos físicos del virus en el cuerpo o en temas de

²³ Ver ANEXO. Entrevista realizada en marzo de 2020 para este trabajo académico.

prevención del virus. Los planteamientos artísticos se enfocaron principalmente en el género y la mayoría de los autores eran hombres.

Respecto a la cronificación de la enfermedad, admite que las terapias HAART hicieron que se dejara de lado no sólo la mediatización del tema sino que también se abandonó la consecuente difusión de la producción artística. Pero, a su vez, “también supuso una reflexión sobre la enfermedad en otros términos, pues permitió abrir la enfermedad a un tipo de relación con el cuerpo en el que la muerte ya no definía ese *status*; y que, de alguna forma, también planteaba las posibilidades de vivir con la enfermedad”²⁴.

7.2. Pepe Miralles

Miralles se refiere al sida como una *enfermedad social* y, como tal, su lenguaje plástico va dirigido a visualizar, sobre todo, el impacto social del VIH/Sida en los hombres que practican sexo con hombres (HSH).

En 1991 inicia el **Proyecto 1 de diciembre**, actividad que organiza desde el ámbito docente universitario en la Universitat Politècnica de València y en la cual participan los alumnos y alumnas.

Un año más tarde, en el 92, empieza a colaborar de una manera más activa con Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés – ambos docentes de la Universitat por aquél entonces – en la elaboración de diseños para carteles y en la cesión de imágenes de obras suyas para la posterior publicación de *De amor y rabia. Acerca del arte y el sida* en 1993.

Por esos años murió un amigo suyo muy cercano, Juan Guillermo. En relación a su pérdida confiesa:

“Entendí lo que era la muerte, entendí la fragilidad de la vida”²⁵.

²⁴ Ver ANEXO. Entrevista realizada en marzo de 2020 para este trabajo académico.

²⁵ Ver ANEXO. Entrevista realizada en febrero de 2020 para este trabajo académico.

Su manera de exponer la obra se basa en la participación de los espectadores. Pretende reflexionar sobre los aspectos que llevan al estigma social y a la invisibilización que sufren los seropositivos. Pero también reconoce:

“En muchos trabajos me he equivocado radicalmente a la hora de trabajar con el público”²⁶.

Con ello alude al mecanismo de coacción que tiene el público generalmente a la hora de participar en las obras artísticas. Asimismo, admite que es mucho más eficaz introducir las imágenes provenientes del mundo del arte en talleres o prácticas habituales, en los cuales el público ya va predispuesto a participar.

Cuando le pregunto el motivo o motivos por los que sigue tratando este tema en la actualidad contesta:

Yo creo que este tema nunca se ha ido de mi lado, siempre ha estado ahí porque esta historia nunca ha terminado. [...] Pero sigue estando en mi entorno de una manera muy importante. [...] No sé cómo decirlo, pero [breve pausa] estoy rodeado de personas seropositivas. Y quizá eso es lo que hace que siga pensando en este tema.

El estigma de las personas seropositivas, el silencio, su no visibilidad; me obligan a mí también a no visibilizar ciertas cuestiones. No puedo decir más²⁷.

Tras estas duras afirmaciones pasamos a hablar del tema de la difusión y comercialización de su obra. “Creo que nunca he vendido una obra”, me confiesa. A continuación me explica que no tiene un estudio al uso para crear obra y que muchos de sus proyectos tienen carácter efímero por ser intervenciones en el espacio público o que se conservan sobre materiales perecederos como folios de papel.

Las obras se conciben más bien como proyectos que se “activan” y se reconstruyen. Como es el caso de ELISA, un archivo sobre el VIH/Sida que

²⁶ Ver ANEXO. Entrevista realizada en febrero de 2020 para este trabajo académico.

²⁷ Ver ANEXO. Entrevista realizada en febrero de 2020 para este trabajo académico.

forma parte del proyecto de investigación *Efecto de una fuerza aplicada bruscamente* que le encargó el IVAM en el 2018²⁸. Este archivo se iba generando y ampliando a través de activaciones del mismo y de entrevistas a HSH (Hombres que practican Sexo con Hombres) – los cuales se mantienen en el anonimato. Esta investigación ha pasado a formar parte del Patrimonio Cultural del IVAM.

7.3. Jesús Martínez Oliva

El tema del sida fue el punto de partida de su trayectoria artística. Interesado por el tema de la masculinidad gay, afirma:

“La enfermedad se construyó a nivel social como una enfermedad homosexual”²⁹.

Esta masculinidad gay se relaciona con otro concepto que influye notoriamente en su trabajo: el de abyección. Influido por los planteamientos teóricos que Judith Butler lleva a cabo en torno al género y su performatividad, los cuales plantean la idea de género como un constructo social, lleva a cabo unos planteamientos escultóricos que aluden a la idea de abyección. Esta idea la ha aplicado tanto a los fluidos corporales como a unos determinados grupos sociales (homosexuales, mujeres, etc.). Respecto a la llegada del sida, el propio Oliva admite:

“Era algo que condicionaba mucho tus comportamientos sexuales. De hecho, una de las cosas que trato en mi obra es la idea de miedo”³⁰.

La idea de fluido también va ligada a la idea de profilaxis; al supuesto de utilizar siempre condón. Y el condón se interpreta como una barrera que impide ese contacto físico.

²⁸ <https://www.ivam.es/es/actividades/pepe-miralles-efecto-de-una-fuerza-aplicada-bruscamente/>

²⁹ Ver ANEXO. Entrevista realizada en enero de 2020 para este trabajo académico.

³⁰ Ver ANEXO. Entrevista realizada en enero de 2020 para este trabajo académico.

El fluido, plásticamente, se representa a través de la metáfora del cable. El cable como elemento metafórico del fluido energético; y, a su vez, de la comunicación y de la incomunicación. Y este cable se pliega en sí mismo como metáfora del aislamiento, como en su pieza *Repliegue* (1991).

Otro elemento que se relaciona con la abyección es el ano:

“La idea de que un cuerpo masculino sea penetrable lo hace algo peligroso, abyecto, porque la idea de la masculinidad es una idea de algo impenetrable, una especie de coraza. Quería subvertir eso”³¹.

Los anos también remiten a las consecuencias físicas visibles que el sida dejaba, como el Sarcoma de Kaposi.

7.4. Javier Codesal

Codesal admite que la pandemia tuvo una doble vertiente:

“La pandemia del sida fue una cosa desde el punto de vista estrictamente sanitario y otra desde la fantasía social, pero esto último actuó sobre lo primero de manera negativa”³².

El artista, al preguntarle sobre los motivos que le llevaron a trabajar sobre este tema, coincide, además, con Miralles y con Oliva en que su implicación artística venía dada por su condición y por su propia experiencia vital; además de ser un tema del que se carecía de información por aquel entonces:

A finales de los ochenta el sida era una incógnita evidente. [...] Pero me gustaría decir que, en lo tocante a mí, el interés por el sida tenía una vertiente personal y biográfica, incluso generacional, pero además se enmarcaba en un interés que siempre he mantenido por tratar la fragilidad

³¹ Ver ANEXO. Entrevista realizada en enero de 2020 para este trabajo académico.

³² Ver ANEXO. Entrevista realizada en 2020 para este trabajo académico.

del cuerpo y por rechazar la negación de la muerte tan propia del festival capitalista³³.

En relación con la iconografía de su trabajo, las referencias al Sarcoma de Kaposi son evidentes en obras como *Días de SIDA*, en el que unas flores bordadas ocupan la espalda de un modelo fotografiado. Establecer poéticas de una enfermedad terminal era una forma de resignificar dicha condición y dar a entender que la enfermedad tenía otro punto de vista; uno menos sensacionalista del que se mostraba en los medios de comunicación del momento y más alejado de esa visión abyecta del sujeto:

El sarcoma de Kaposi se presentaba como una marca insoportable del sida, era lo ominoso, por eso lo giré hasta llevarlo al terreno del adorno y del bordado. Se trataba de una perversión de lo perverso. Porque ese sarcoma como tal es neutro, algo puramente fisiológico, pero su lectura terrorífica era perversa en relación con su modo de ser, digamos, natural³⁴.

Uno de los motivos – el principal – que le hicieron abandonar el tema en su obra fue precisamente la muerte de un amigo muy cercano:

Lo que hice en primer lugar fue abandonar el proyecto *DÍAS de SIDA*, que comencé en 1989 y terminé en 1996. Este proyecto incluía dentro de sí piezas y proyectos particulares, pero a todos los titulaba del mismo modo. La razón para terminar *DÍAS de SIDA* fue estrictamente personal. Solo unas horas después de inaugurarse la exposición *Pensar la sida*, en 1996, falleció mi amigo Pepe Domínguez, cuyo rostro aparece en la serie de fotos que presenté en aquella ocasión. Pero seguí trabajando en otras piezas sobre el mismo tema, como la instalación de vídeo *Fábula a destiempo* o el libro *Feliz humo*³⁵.

³³ Ver ANEXO. Entrevista realizada en 2020 para este trabajo académico.

³⁴ Ver ANEXO. Entrevista realizada en 2020 para este trabajo académico.

³⁵ Ver ANEXO. Entrevista realizada en 2020 para este trabajo académico.

7.5. Jesús Alcaide

Crítico de arte y comisario independiente. Desarrolla sus investigaciones y trabajos curatoriales en diferentes territorios de las prácticas artísticas contemporáneas.

Desde hace varios años viene realizando diversas **investigaciones en torno a la obra de Pepe Espaliú**. Por ello contacté con él: principalmente para comprender mejor la importancia de la difusión de la obra del artista cordobés en la actualidad. La entrevista que llevé a cabo se estructura en base a cuatro bloques:

7.5.1. Sobre Pepe Espaliú

El primer acercamiento a la obra de Pepe Espaliú ocurre en 1992, cuando “pude ver en la televisión y las portadas de los diarios nacionales la imagen de Pepe Espaliú siendo transportado en la acción denominada *Carrying*. Esa imagen se me quedó grabada, al igual que la palabra sida vinculada a ella. Después en 1995 comencé a estudiar Historia del Arte en la Universidad de Córdoba y el interés por su trabajo se fue amplificando y desarrollando hasta la actualidad”.

Hasta ahora, ha organizado distintas exposiciones sobre Pepe Espaliú. De forma monográfica concibió las siguientes muestras: *Pepe Espaliú. Tres temps. Barcelona-Hospitalet. 1975-1988-1993* (Tecla Sala, 2018) y *Pepe Espaliú. En estos veinticinco años* (García Galería, 2018). Anteriormente el ciclo y a posteriori otras exposiciones como *Juan Muñoz/Pepe Espaliú. Correspondencias* en la Sala Verónicas (Murcia) en el 2019.

Lo que diferencia el trabajo de Alcaide con el de otros comisarios es la vinculación con el presente y el esfuerzo continuo por visibilizar la problemática del sida en la actualidad; como él mismo cita, aludiendo a *El Nido* de Espaliú: “AIDS IS AROUND, AIDS IS STILL AROUND”³⁶.

³⁶ Ver ANEXOS. Entrevista realizada en febrero de 2020 para este trabajo académico.

[...] He de decir que no concibo mi trabajo sobre él como un trabajo frío, o de lejanía, sino todo lo contrario, pues cada vez siento su trabajo más cerca de mí. Creo que si algo he aportado a su trabajo es el vincularlo a otros artistas del presente [...]³⁷.

La obra de Espaliú, a diferencia de la de otros artistas que han trabajado este tema, sí que se ha introducido en el mercado del arte. Como comenta Alcaide:

El legado de Espaliú pertenece a su familia y a Pepe Cobo, el que fue su galerista desde los años ochenta. En este momento hay una relación entre Pepe Cobo y García Galería para poder seguir vendiendo en el mercado las obras de Espaliú que aún no han salido a la venta. Y luego, tienes que tener en cuenta la presencia de Espaliú en las colecciones de arte del MNCARS, MACBA, ARTIUM, CAAC, TATE GALLERY, así como de otras colecciones privadas.

7.5.2. Sobre el sida en general

Cuando le pregunto por la relación entre cronificación y el cese de producción artística en relación al sida – cosa que he preguntado a todos los que he entrevistado – me sorprendió el enfoque crítico sobre dicha cuestión:

[...] Hay una cuestión muy conflictiva en este momento, pues muchos activistas y pensadores critican el exceso de melancolía que se ha tejido en torno al sida, vinculándolo sólo a ciertas prácticas de los años 80 y 90 como se han visto en proyectos como YOUR NOSTALGIA IS KILLING ME, o como puedes consultar en algunos textos de activistas como Theodore Kerr, y en textos de escritor+s como Danez Smith y su libro de poemas “Don’t call us dead”. De esta manera la indetectabilidad produjo cierta invisibilización de cual es la realidad de l+s enferm+s de sida en el momento actual, aunque creo que en los últimos cinco años se están produciendo cambios en este sentido³⁸.

³⁷ Ver ANEXOS. Entrevista realizada en febrero de 2020 para este trabajo académico.

³⁸ Ver ANEXO. Entrevista realizada en febrero de 2020 para este trabajo académico.

Pero ante la pregunta “¿puede el sida volver al arte?”, él lo tiene claro:

Está, no volverá. Otra cuestión es ver la manera en la que está, pues el arte puede desactivar ciertas luchas y en ese caso, prefiero que no esté bajo la cúpula del cubo blanco [símbolo del capitalismo del arte]. El sida tiene que poner en cuestión las propias políticas de la institución arte. Si no, se convierte en una pieza más del tablero del capitalismo. Hay que hacer un Jaque a la institución y el sida como síntoma debe ser una de estas alianzas³⁹.

7.5.3. Homenaje a Félix González-Torres en ARCO 2020

It's just a Matter of Time es la propuesta especial en ARCOmadrid 2020. Una sección comisariada por Alejandro Cesarco y Mason Leaver-Yap, con Manuel Segade en el programa público, integrada por 16 artistas de 13 galerías. Este programa presentó y estudió prácticas artísticas a partir de la obra de Felix Gonzalez-Torres.

“Es solo cuestión de tiempo” (*It's Just a Matter of Time*) traza la influencia de Felix Gonzalez-Torres en algunas prácticas artísticas contemporáneas⁴⁰.

Al preguntarle sobre dicha propuesta, Alcaide respondió:

La finalidad es ver hasta qué punto el legado de FGT estaba vigente en el contexto artístico actual a partir de los trabajos de otros artistas como Liam Gillick, Glenn Ligon, Jack Pierson, Henrik Olesen, Hudinilson Jr, Maria Eickorn o el propio Pepe Espaliú, entre otros.

A pesar de que la muestra tuviera un carácter parcial en lo que se refiere al significado y contexto de las obras que se expusieron, Jesús Alcaide reconoce que fue una ocasión para dar a conocer a nivel nacional e internacional la obra de Pepe Espaliú – que ya estaba consolidado su trabajo en el mercado – y aumentar sus ventas en el mercado del arte.

³⁹ Ver ANEXO. Entrevista realizada en febrero de 2020 para este trabajo académico.

⁴⁰ https://static.arteinformato.com/resources/app/docs/evento/10/171610/2_programa_39.pdf

7.6. Juan Vicente Aliaga

Él explica en la entrevista, primera y brevemente, el contexto que caracterizó a España y que la diferenció de otros países, como EEUU o Inglaterra – donde había vivido varios años.

En el plano macropolítico se encontraban las políticas ultraconservadoras de países como EEUU y el Reino Unido. Ronald Reagan y Margaret Thatcher abogaban por políticas públicas neoliberales de desprotección de lo público, lo que agravó la situación sanitaria con la llegada del VIH.

España, sin embargo, tenía la urgencia de consolidar la democracia durante los primeros años de la pandemia. Es muy importante atender a este dato diferenciador, pues era reflejo de la falta de colectivos identitarios: durante la dictadura, Franco decretó una ley claramente homófoba, la Ley de Peligrosidad Social, que arremetía contra la diversidad sexual castigando las prácticas y formas de amar no normativas. En EEUU la situación fue muy diferente: los primeros movimientos identitarios que velaban por la libertad sexual se crearon a finales de los sesenta a raíz de los disturbios de Stonewall (1969). Esto permitió que, con la llegada del sida, se crearan plataformas activistas como ACT UP pues ya existía una base organizativa previa que en España era más incipiente.

En palabras de Aliaga:

Hay que separar lo que es un virus; que no tiene conciencia moral; de lo que las personas hemos hecho de los virus. De esta manera yo creo que podemos hablar del sida como **“enfermedad moral”**, no solamente como un conjunto de patologías sino como una creación por parte de los medios de comunicación para culpar a unos sectores muy determinados y con la consecuencia de que otros sectores quedaban desatendidos. Porque es cierto que la población heterosexual pensaba que no podía contraer el VIH y sabemos hoy en día que eso no es cierto: que había personas

heterosexuales que lo contraían en función de las prácticas que llevaban a cabo – si eran desprotegidas⁴¹.

Un reflejo de la homofobia fue el acrónimo – que surgió en el ámbito médico – de GRIDS (Gay-related Immune deficiency). “La homofobia – apunta Aliaga – atraviesa todos los sectores de la sociedad y también a los científicos, eso no hay que olvidarlo”. Los medios de comunicación sensacionalistas ayudaron también a construir una imagen estereotipada de la enfermedad que derivaba del concepto de “grupos” de riesgo.

En lo que atañe al arte de los ochenta, “una gran parte del arte español vivía más centrado en cuestiones relacionadas con el mercado. El arte que se solía ver en la Feria Arco (inaugurada en el 82) [...] como una forma de decir que España se incorporaba a Europa; es una forma de unir lazos con el contexto europeo. [...] Era un tipo de obra despolitizada.

[...] Yo creo que en los ochenta; que podrían haber sido los años que se hubiera fortalecido una identidad gay, lésbica o trans coincidieron con el arranque del sida; entonces el sida hizo que la gente que estaba empezando a asumir su sexualidad y a visibilizarse volvieran otra vez al armario porque eran de nuevo señalados como peligrosos. [...] **Los ochenta fue una etapa de vuelta al armario.**

Una década después, en 1993 para ser exactos, José Miguel G. Cortés y Juan Vicente Aliaga publican *De amor y rabia. Acerca del arte y el sida* en el seno de la Universitat Politècnica de València, cuya razón de ser fue la urgencia:

Hacía falta una plataforma de reflexión en torno a ese tipo de realidades. Y por eso articulamos este libro. [...] Era importante que habláramos de que la representación, el ámbito de las imágenes no es inocente: está cargado de ideología y de contenidos políticos. Y queríamos que esto tuviera una plasmación.

⁴¹ Ver ANEXO. Entrevista realizada en abril de 2020 para este trabajo académico.

En la segunda mitad de los noventa, las terapias combinadas permitieron cronificar la enfermedad. Y esto, reconoce, fue un motivo fundamental que hizo que cesara la producción artística.

Finalmente, al preguntarle por la edición de ARCO de este año, Aliaga es claro: este interés es de mercado; el sida ha entrado en el mercado del arte porque vende; no hay un interés fuera del dinero. Este homenaje es un mecanismo neoliberal. NO HAY UN COMPROMISO POLÍTICO O SOCIAL, SINO UN COMPROMISO ECONÓMICO TRAS EL HOMENAJE DE ARCO 2020 A FÉLIX GONZÁLEX-TORRES. Aparte de que presentar a González-Torres como una influencia en la obra de los demás artistas no se sostiene.

8. CONCLUSIONES

La historia del sida estará llena de silencios, los silencios de todas las personas que murieron entre el miedo y el estigma. El silencio de las vidas truncadas de aquellos cuerpos que no comprendían cómo el placer tenía un precio tan caro. ¿Desde dónde articular las palabras? ¿Serán estas el eco de aquellos silencios que significaban la muerte? Hablar del sida es encarnar la vergüenza de sentirse superviviente.

Porque no podemos olvidar que hablar del sida es hablar de su historia, de la lucha contra la pandemia, de la injusticia encarnada en los cuerpos más vulnerables, es hablar de género, de clases sociales, de racismo, de homofobia y de transfobia⁴².

Esta cita de Sejo Carrascosa me parece que plantea muchos de los problemas que subyacen a la idea de sida. El VIH/Sida ha abierto en la sociedad un conjunto de factores que van más allá de las características biológicas del virus. El sida se plantea como una enfermedad *social* (Pepe Miralles) o *moral* (Juan V. Aliaga) que afecta en última instancia a la propia identidad e integridad del

⁴² VILA NÚÑEZ, Fefa; SÁEZ DEL ÁLAMO, Javier. 2019. *El libro del buen amor. Sexualidades raras y políticas extrañas*. Edición digital. Madrid. Ed. Ayuntamiento de Madrid. Pág. 59 y 61.

individuo que no se circunscribe dentro del marco de la “normalidad” o “normatividad” heteropatriarcal.

“El PWA (People With AIDS) es un ser humano cuya salud se ha deteriorado no sólo por el virus, sino también por la pasividad gubernamental, la falta de acceso a atención médica y a la negligencia institucionalizada bajo la forma de heterosexismo, racismo y sexismo”⁴³.

El sida ha servido para demostrar, en definitiva, que por mucho que los avances científicos puedan explicar y acabar con la enfermedad, la sociedad no es capaz de terminar con sus prejuicios homofóbicos, sexistas y racistas.

Esta construcción social del sida fundamentada en prejuicios se basa, siguiendo a Sontag, en la metaforización de la enfermedad. Varios factores son los que contribuyen a estas interpretaciones. En primer lugar, se ha asociado el sida con el acto sexual y, como tal, con su catalogación como “enfermedad venérea” – cosa que se ha refutado al tratarse de un virus cuya infección puede darse mediante varias vías de transmisión que exceden a la sexual, como puede ser la vía vertical, materno-filial. La sexualidad, no lo olvidemos, es un instrumento de poder según Foucault. Este poder ha condenado las prácticas no normativas o, lo que es lo mismo, no heterosexuales (y no monógamas).

Otro de los factores que propiciaron su metaforización fue el carácter mortal y la degradación progresiva del cuerpo del sujeto que la padecía, provocando marcas corporales que, en estadios avanzados de la enfermedad, difícilmente se podían disimular: el enfermo ya mutaba hacia la descomposición y se convertía, consecuentemente, en un sujeto abyecto.

Otro de los aspectos que no se puede obviar a la hora de abordar el contexto del VIH/Sida es la situación política de España en los ochenta. El país hacía poco tiempo que tenía un régimen democrático y aún quedaban vestigios de los discursos represivos de la dictadura. Ante esta nueva enfermedad, la

⁴³ Cita extraída de una propuesta de ACT UP para la exposición fotográfica que inauguró el MoMA de Nicholas Nixon, titulada *Pictures of People*, de 1998.

sociedad española exteriorizó el problema como si de una enfermedad invasora se tratara, como si fuera una enfermedad de los “otros”, lo cual impedía interiorizar el problema como propio y paliar así las consecuencias de dicha enfermedad desde un principio.

A partir de 1996, cuando salen los primeros antirretrovirales eficaces que mejoran la calidad de vida e impiden que los seropositivos fallezcan, la enfermedad se cronifica. Ya las urgencias pasan a ser otras. Se insiste en la importancia de la prevención y de promover las prácticas sexuales seguras mediante el uso de dispositivos barrera como el preservativo o el cuadrado de látex.

En el siglo XXI se han llevado a cabo investigaciones y trabajos académicos respecto al tema, además de montajes de exposiciones que han rescatado gran parte de la producción artística que trabajó el sida en los ochenta y los noventa en España. Estas iniciativas surgen de la necesidad de elaborar un archivo sobre el sida y el arte en nuestro país, que aún no se ha conformado en su integridad, como bien lo han remarcado todos los entrevistados. La práctica de archivo en el arte contemporáneo puede ayudar a crear un cuerpo para la memoria histórica.

Las entrevistas que he llevado a cabo durante este curso me han servido para comprender las problemáticas y las lagunas que permanecen aún hoy. El laborioso y constante trabajo de investigación artística y los proyectos expositivos, fruto de dicha investigación, son parcelas que conforman diversos archivos sobre el arte y el sida. Pero no nos engañemos, el sida no forma parte del pasado, ni su producción artística ha cesado. Simplemente ha adoptado otra forma, una más cercana al archivo y a la memoria.

Aunque las comparaciones sean odiosas, es inevitable que comparemos la crisis del sida con la actual pandemia del coronavirus. En ambos casos se habla de “grupos” de riesgo, pero la diferencia reside en la fundamentación de esta categoría: mientras que en 1983 el sida se veía vinculado a las *cuatro H* (homosexuales, haitianos, hemofílicos y heroinómanos), en la del coronavirus,

en cambio, los grupos de riesgo están comprendidos por las personas que superan una franja de edad – que, por cuestiones biológicas tienen más dificultades de superar la enfermedad – y por personas con patologías previas.

Otro aspecto que diferencia al sida del Covid es la forma de progresión: mientras que el VIH es crónico, el coronavirus es curable. Si fuera crónico implicaría medicarse de por vida para controlar la carga vírica en el cuerpo. De ahí que muchas reflexiones actuales del VIH/Sida vayan enfocadas hacia la farmacologización de la vida.

Pero una diferencia fundamental entre ambas pandemias, al menos en lo que concierne al estado español, estriba en la implicación política: mientras que la crisis sanitaria del sida se caracterizaba por la pasividad gubernamental, en la de la COVID-19, el gobierno español actual decretó un *estado de alarma* el pasado mes de marzo de este mismo año 2020, reflejo de su implicación y de la priorización de la salud frente al crecimiento económico neoliberal.

En ambos casos la novedad derivó en incertidumbre, desinformación y miedo. Pero es una reacción humana totalmente normal: los virus se van a seguir viendo como una amenaza, como un enemigo, como un “otro” a combatir. Las nuevas luchas, siguiendo la metáfora militar, son y serán víricas. Y es que los efectos que causan en una sociedad en pérdidas humanas son comparables a otros fenómenos no naturales como las guerras.

En definitiva, el arte en torno al sida fue un arte de urgencia que denunciaba el trato que recibían los enfermos, condenados a muerte y estigmatizados de por vida. Fue un arte personal y político a la vez que pretendía, además, una reacción política para que se tomaran las medidas sanitarias necesarias para encontrar una terapia efectiva.

No es un arte solamente inspirado por las consecuencias del sida, sino más bien un arte enfocado en legitimar la diversidad, tanto la sexual, la racial o la de género.

9. FUENTES REFERENCIALES

9.1. Bibliografía

ALCAIDE, Jesús. 2014. *Los nombres del padre II*. Centro de Arte Pepe Espaliú, Ayuntamiento de Córdoba, Córdoba.

ALIAGA, Juan Vicente. 1997. *BAJO VIENTRE. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*. Generalitat Valenciana. Ed. Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. ISBN 84-482-1609-1.

ALIAGA, Juan Vicente; G. CORTÉS, José Miguel. 1993. *De amor y rabia. Acerca del arte y el sida*. Edición universitaria. Valencia. Ed. Universidad Politécnica de Valencia. ISBN 84-7721-222-8.

ALIAGA, Juan Vicente. 1994. "Háblame, cuerpo. Una aproximación a la obra de Pepe Espaliú" en el catálogo *Exposición Pepe Espaliú*, Pabellón Mudéjar, Sevilla, Junta de Andalucía. ISBN 84-87826-49-0.

ALIAGA, Juan Vicente. 2007. *ORDEN FÁLICO. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XXI*. Madrid. Ed. Akal. ISBN 978-84-460-2279-4.

AULT, Julie; BRESLIN, David; CARR, Cynthia; KIEHL, David; D. WEINBERG, Adam; WOJNAROWICZ, David; 2019; *DAVID WOJNAROWICZ. La historia me quita el sueño*; catálogo exposición Museo Nacional Reina Sofía; Madrid; Ed. Reina Sofía. ISBN 978-84-8026-595-9. Accesible en: https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/catalogosPDF/david_wojnarowicz-imprenta.pdf

BUTLER, Judith. 1993. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. Nueva York: ed. Routledge. ISBN-13 978-0415610155.

CORTÉS, José Miguel. 1996. *El cuerpo mutilado. (La angustia de la muerte en el arte)*, Col. Arte, estética y pensamiento, Edita: Direcció General de Museus i Belles Arts, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat Valenciana, Valencia.

CRIMP, Douglas; ROLSTON, Adam. 1990. *AIDS demo graphics*. Seattle. Ed. BAY PRESS. ISBN 0-941920-16-X.

CRIMP, Douglas. 2005. *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid: Akal.

DEL RÍO ALMAGRO, Alfonso. *Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú*. Edición Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí. Córdoba. ISBN 84-8154-474-4.

ESPALIÚ, Pepe. 2018. *La imposible verdad: textos 1987 – 1993*. Edición de Jesús Alcaide. Ed. La Bella Varsovia. ISBN 978-84-948007-6-4.

GENET, Jean. 1997. *El objeto invisible: escritos sobre arte, literatura y teatro*. Barcelona. Ed. Thassalia. ISBN 9788482370637.

J.A. BLANCO, J. CASTRODEZA, J.M^a EIROS, R. ORTIZ DE LEJARAZU, A. RODRÍGUEZ. 1995. *La IMAGEN del sida en la prensa española*. Edición universitaria. Valladolid. Ed. Secretariado de publicaciones Universidad de Valladolid. ISBN 84-7762-551-4.

LLAMAS, Ricardo (comp.). 1995. *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de la pandemia*. Primera edición. Madrid. Ed. Siglo veintiuno de España editores, sa. ISBN 84-323-0891-9.

MARTÍN HERNÁNDEZ, Rut. 2010. *El cuerpo enfermo. Arte y VIH/Sida en España*. Memoria para optar al grado de doctor. Madrid. Ed. Universidad Complutense de Madrid. ISBN 978-84-693-9492-2.

MÉRIDA JIMÉNEZ; Rafael (ed.). 2019. *De vidas y virus. VIH/sida en las culturas hispánicas*. Primera edición. Barcelona. Ed. ICARIA sa. ISBN 978-84-9888-912-3.

SONTAG, Susan. 1977 y 1988. *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Edición DEBOLSILLO. Barcelona. Ed. Penguin Random House Grupo Editorial. ISBN 978-84-8346-780-0.

TREICHLER, Paula. 1999. *How to Have Theory in an Epidemic: Cultural Chronicles of AIDS*. Ed. Duke University Press. ISBN 978-0-8223-2318-1.

VILA NÚÑEZ, Fefa; SÁEZ DEL ÁLAMO, Javier. 2019. *El libro del buen amor*.

Sexualidades raras y políticas extrañas. Edición digital. Madrid. Ed.

Ayuntamiento de Madrid. ISBN para publicación digital: 978-84-7812-816-7.

https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/LIBRO_DEL_BUEN_AMOR.pdf

WEEKS, Jeffrey. 1993. *El malestar de la sexualidad. Significados, mitos y*

sexualidades modernas, Talasa Ediciones S.L., Madrid. ISBN 84-88119-11-9.

9.2. Recursos electrónicos en red

<https://arteyenfermedades.blogs.upv.es/alli-adentro/>

<http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A323>

<http://artxibo.arteleku.net/es>

<https://sientateyobserva.wordpress.com/2010/12/01/nan-goldin-habla-sobre-cookie-mueller-2/>

<https://sientateyobserva.wordpress.com/2010/12/01/nan-goldin-habla-sobre-cookie-mueller/>

https://elpais.com/cultura/2020/02/24/babelia/1582564844_427444.html?fbclid=IwAR2QgsIKg8j12x_4ikuxHuCjxC7dglHqmDuYLVHG3W6ArlhOUptYKcEQ0U0

https://elpais.com/cultura/2020/02/21/babelia/1582304626_911697.html?fbclid=IwAR0Txb5hImH4hd38Rv4BlmzVUZmSvT-gtauGqKsoURd1Hrb3LPgxkqXLjug

<https://www.granfury.org>

<https://www.khanacademy.org/humanities/us-history/modern-us/1980s-america/a/emergence-of-the-aids-crisis>

https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/LIBRO_DEL_BUEN_AMOR.pdf

Enlaces generales fundamentales

<http://www.sidastudi.org>

<https://visualaids.org/events>

Referentes teóricos

<http://www.susansontag.com/SusanSontag/books.shtml>

<https://smoda.elpais.com/feminismo/biografia-susan-sontag-robo-obra-philip-rieff/>

https://es.wikipedia.org/wiki/Susan_Sontag

<http://frenchculture.org/books-and-ideas/authors-on-tour/6735-elisabeth-lebovici>

https://es.wikipedia.org/wiki/Michel_Foucault

<https://centremichelfoucault.com>

<https://www.artforum.com/news/douglas-crimp-1944-2019-80228>

https://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/thld_a_00409

<https://www.akal.com/autor/douglas-crimp/>

<https://vimeo.com/26791084>

<https://www.uc3m.es/ss/Satellite/UC3MInstitucional/es/TextoMixta/1371224249042/>

<https://www.museoreinasofia.es/biblioteca-centro-documentacion/archivo-jose-luis-brea>

<https://es.video.search.yahoo.com/yhs/search?fr=yhs-Lkry-SF01&hsimp=yhs-SF01&hspart=Lkry&p=jose+luis+brea+vimeo#id=7&vid=ddf4911413337268be00d7d92695e3dd&action=view>

https://www.akal.com/libro/estudios-visuales_33697/

https://elpais.com/cultura/2016/12/01/actualidad/1480614905_727721.html?ssm=FB_CC&fbclid=IwAR0IMv0jRoRXnxdQe64GMWibWBxl-X-Vmw4y8P0Qc4QXgp7aEz8RsqUOzhc

https://elpais.com/cultura/2016/04/26/babelia/1461688122_635167.html?fbclid=IwAR3HcWhcbs3SvTHmWmLcKxU42iUiTGSQ5GCWZBemEQEgGhI45ADI7QUCbAg

https://elpais.com/diario/1992/01/27/cultura/696466801_850215.html

https://elpais.com/cultura/2016/05/02/babelia/1462196638_942659.html?rel=mas

<https://smoda.elpais.com/feminismo/biografia-susan-sontag-robo-obra-philip-rieff/>

<http://www.susansontag.com/SusanSontag/index.shtml>

<http://frenchculture.org/books-and-ideas/authors-on-tour/6735-elisabeth-lebovici>

<https://www.youtube.com/watch?v=N2EK4NUr9zo&t=66s>

https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/banner/descargas/36-37_carta_5.pdf

<https://es.video.search.yahoo.com/yhs/search?fr=yhs-Lkry-SF01&hsimp=yhs-SF01&hspart=Lkry&p=la+radical+gai#id=2&vid=683f3f7f5200cb227b2b2d2663197431&action=click> / <https://www.youtube.com/watch?v=z-JrvnRwL44>

<http://www.sidastudi.org/es/noticias/actualidad/noticia/131112-llacos-vermells->

<http://artxibo.arteleku.net>

<http://2013.arteleku.net/es.html>

Referentes artísticos a nivel internacional

<https://actupny.org>

<https://www.moma.org/artists/4315>

https://www.moma.org/documents/moma_press-release_327512.pdf

<https://www.rosalindfoxsolomon.com/aids>

<https://culturainquieta.com/es/foto/item/1873-rosalind-solomon.html>

https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/1992002-fol_es-001-robert-gober.pdf

<https://culturacolectiva.com/arte/robert-gober-esculturas-de-la-sexualidad-fragmentada>

<http://www.mapplethorpe.org/biography/>

https://en.wikipedia.org/wiki/HIV/AIDS_activism

<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/david-wojnarowicz>

https://www.eldiario.es/cultura/arte/artista-homosexual-seropositivo_0_904310190.html

<https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/david-wojnarowicz>

<http://whitney.org/Exhibitions/DavidWojnarowicz>

<https://www.youtube.com/watch?v=4iiLMJru7SY>

<https://www.youtube.com/watch?v=whyXxfmCbTA>

<https://www.moma.org/collection/works/81074>

<https://www.artsy.net/artist/lo-que-el-sida-se-llevo-yeguas-del-apocalipsis-slash-francisco-casas-y-pedro-lemebel>

<http://www.d21.cl/wp-content/uploads/2013/06/Catalogo-Mario-Vivado.pdf>

<https://culturacolectiva.com/arte/la-censura-en-el-arte>

https://elpais.com/cultura/2014/03/23/actualidad/1395592104_887216.html

https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/catalogosPDF/david_wojnarowicz-imprenta.pdf

Referentes artísticos a nivel nacional

<http://www.pepamiralles.com>

<https://www.youtube.com/watch?v=7VXoaOCY4Uk>

<https://www.ivam.es/es/actividades/pepe-miralles-efecto-de-una-fuerza-aplicada-bruscamente/>

https://www.youtube.com/watch?v=9_Jd3fEGuuA

<https://www.youtube.com/watch?v=0i1XxV82asM>

<http://www.cendeac.net/es/editorial/autores/144>

<http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A800>

<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/pepe-espaliu-0>

https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/2003001-fol_es-001-pepe-espaliu.pdf

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/espaliu-untitled-t07916>

https://www.youtube.com/watch?v=_OdLlocDNfc

<http://revistafurias.com/la-radical-gai-sobrevivientes-que-vuelven-de-la-guerra/>

<https://www.youtube.com/watch?v=pqieD5sRnJU>

https://www.youtube.com/watch?v=14w_W9QyghQ

<https://www.rtve.es/alicante/videos/metropolis/metropolis-javier-codesal/5159937/>

<https://www.hoyesarte.com/evento/2017/05/vacio-perfecto-la-biblioteca-emocional-del-musac/>

Introducción

<https://www.museosdetenerife.org/assets/downloads/publication-f11acf7d04.pdf>

https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Cronolog%C3%ADa_de_las_pandemias

<http://perfilformosa.com/salud/la-historia-del-vih-en-una-linea-de-tiempo-18-hitos-que-marcaron-la-evolucion-de-la-enfermedad/>

Artículos de prensa en línea

<https://cordopolis.es/2020/04/18/la-luz-de-espaliu-para-alumbrar-los-tiempos-del-virus/?fbclid=IwAR3oEbE21b68bVVlkrM1NONdCONIPerchU9TNmXS7elUUccimOELAiJbU>

<https://blogs.20minutos.es/1-de-cada-10/2019/06/21/quien-teme-a-lo-queer-hablamos-con-fefea-vila/>

9.3. Artículos de prensa

JIMÉNEZ, Carlos “Le he perdido el miedo a la muerte, como a prácticamente todo lo que antes temía”, *La Vanguardia*, 6 de diciembre de 1992.

MILLAS, Juan José; “Lo Real”; *El País*, 31 de enero de 1995.

10. ÍNDICE DE FIGURAS POR ORDEN DE APARICIÓN

10.1. Símbolos para combatir la estigmatización.

10.1.1. Lazo rojo.

Fig. 1 > Instalación realizada con lazos rojos, símbolo de solidaridad con la lucha contra el sida, Núria Sastre Llinàs, 2019.

10.1.2. AIDS Memorial Quilt

Fig. 2 > AIDS Memorial Quilt o The NAMES Project. Washington, 1987.

10.1.3. SILENCE = DEATH

Fig. 3 > Cartel *Silence = Death*, 1987, Nueva York. Utilizado por el grupo activista ACT UP.

10.2. Nicholas Nixon

Fig. 4 > Nicholas Nixon; *Donald Perham, Milford, New Hampshire*; May 1988.

Fig. 5 > Nicholas Nixon; *Bob Sappenfield, Dorchester, Massachusetts*; May 1988.

10.3. Robert Mapplethorpe

Fig. 6 > *Derrick Cross*, Robert Mapplethorpe, 1983.

Fig. 7 > *Self Portrait*, Robert Mapplethorpe, 1988.

10.4. David Wojnarowicz

Fig. 8 > *Self-Portrait of David Wojnarowicz*, 1983–84. Acrylic and collaged paper on gelatin silver print, 60 × 40 in. (152.4 × 101.6 cm). Collection of Brooke Garber Neidich and Daniel Neidich, Photograph by Ron Amstutz

Fig. 9 > *Untitled [Face in Dirt]*, 1991. Impresión en gelatina de plata, 48.3 x 58.4 cm. Colección de Ted y Maryanne Ellison Simmons.

10.5. Félix González-Torres

Fig. 10 > *Untitled (Perfect Lovers)*, Felix González-Torres, 1990.

Fig. 11 > *Untitled (Portrait of Ross in L. A.)*, Felix González-Torres, 1991.

10.6. Pedro Lemebel

Fig. 12 > *Lo que el SIDA se llevó. Las Yeguas del Apocalipsis* (Pedro Lemebel y Francisco Casas). 1989. Fotografía de Mario Vivado.

Fig. 13 > *Lo que el SIDA se llevó. Las Yeguas del Apocalipsis* (Pedro Lemebel y Francisco Casas). 1989. Fotografía de Mario Vivado.

10.7. Pepe Espaliú

Fig. 14 > Documentación fotográfica de la acción del *Carrying*, Pepe Espaliú, 1992.

Fig. 15 > Documentación fotográfica de la acción del *Carrying*, Pepe Espaliú, 1992.

Fig. 16 > *Carrying VII*, Pepe Espaliú, 1992. Hierro, 136 x 45 x 181 cm.

Fig. 17 > *Sin título*, Pepe Espaliú, 1989. Yeso pintado, 10 x 5 x 7 cm (5 unidades).

Fig. 18 > *El Nido*, Pepe Espaliú, 1993.

Fig. 19 > *Detrás del rostro I*, Pepe Espaliú, 1988. Conté sobre papel, 70 x 96 cm.

Fig. 20 > Documentación fotográfica de la acción *El Nido*, Pepe Espaliú, 1993. Realizada en Arnhem, Países Bajos.

Fig. 21 > *Luisa II*, Pepe Espaliú, 1993.

Fig. 22 > *Sin título*, Pepe Espaliú, 1989.

Fig. 23 > *Sin título*, Pepe Espaliú, 1989.

Fig. 24 > *Santos V*, 1988. Cuero cosido. 6'5 x 32 x 39'5 cm.

10.8. Pepe Miralles

Fig. 25 > *Pensar el Sida*, Pepe Miralles, 1992. Caja de cartón y fotografías. Trabajo expuesto en uno de los escaparates del Gran Café de Abastos, Valencia.

Fig. 26 > *Proyecto Silencio General. Tres intervenciones sobre un mismo tema.* 1993. Fotocopias sobre papel de diferentes tamaños.

Fig. 27 > *Etnografía de una enfermedad social*, Pepe Miralles, 1993. Museo Antropológico de Madrid.

Fig. 28 > *Etnografía de una enfermedad social*, Pepe Miralles, 1993.

Fig. 29 > *Proyecto Dinero = Poder = Muerte*, Pepe Miralles, 1993. Acrílico, fotografías y mesa de metal. Antiga Llonja de Contratación de Benissa (Alicante).

Fig. 30 > *Proyecto Dinero = Poder = Muerte*, Pepe Miralles, 1993. Acrílico, fotografías y mesa de metal. Antiga Llonja de Contratación de Benissa (Alicante).

Fig. 31 > *¡Que les den por el culo!*, Pepe Miralles, 1994. Proyección de diapositivas, mesas de madera, grafito sobre pared y fotografías. Instalación para la exposición *Para tratar de comprender donde estamos o qué pasa*, Espai d'Art A. Lambert, Jávea (Alicante), 1994.

Fig. 32 > *¡Que les den por el culo!*, Pepe Miralles, 1994. Proyección de diapositivas, mesas de madera, grafito sobre pared y fotografías. Instalación para la exposición *Para tratar de comprender donde estamos o qué pasa*, Espai d'Art A. Lambert, Jávea (Alicante), 1994.

Fig. 33 > *Desalojo*, Pepe Miralles, 1995. Fotografía de 52 x 67 cm.

Fig. 34 > *El poder de las palabras. Dibujando las narrativas del sida*, Pepe Miralles. Intervención en las estanterías. Biblioteca Pública Municipal de Mislata.

10.9. Javier Codesal

Fig. 34 > *DÍAS de SIDA*, Javier Codesal, 1989. Fue impresa en 2015 al tamaño de la placa digital original (17,20 x 17,25 cm.)

Fig. 35 > Videoinstalación: proyección de vídeo sobre pantalla con imagen impresa (300 x 225 cm.). Duración: 36'26", repetido en sífn. 1995.

Fig. 36 > *Tras la piel*, Javier Codesal, 1995.

Fig. 37 > *Tras la piel*, Javier Codesal, 1995.

Fig. 38 > *Fábula a destiempo*, Javier Codesal, 1996. Videoinstalación. 2 canales de vídeo. Duración: 12' 32", 2 proyecciones contiguas sobre pared (medidas variables); vídeos asincrónicos repetidos en sinfín.

Fig. 39 > *Fábula a destiempo*, Javier Codesal, 1996. Videoinstalación. 2 canales de vídeo. Duración: 12' 32", 2 proyecciones contiguas sobre pared (medidas variables); vídeos asincrónicos repetidos en sinfín.

10.10. Jesús Martínez Oliva

Fig. 40 > *Sin título*, Jesús Martínez Oliva, 1992.

Fig. 41 > *Sin título*, Jesús Martínez Oliva, 1992.

Fig. 42 > *Seres ínfimos*, Jesús Martínez Oliva, 1992-1993. Poliéster y fibra.

Fig. 43 > *Sin título*, Jesús Martínez Oliva 1997.

10.11. La Radical Gai

Fig. 44 > Campaña del Ministerio de Sanidad para la prevención del VIH/SIDA (1988).

Fig. 45 > Cartel *Limpia las chutas con lejía. Protégete del sida*, La Radical Gai.

Fig. 46 > Cartel *¡Tú eliges!*, La Radical Gai.

Fig. 47 > Cartel *Así es el machismo al desnudo*, La Radical Gai.

Fig. 48 > Cartel *Usar condones siempre es un acto subversivo*, La Radical Gai.

10.12. LSD

Fig. 49 > Fanzine *NON GRATA*, LSD, 1997.

Fig. 50 > Fanzine *NON GRATA*, LSD, 1997.

Fig. 51 > *Es-Cultura Lesbiana* (1993), LSD.