

# ANEXO TFG

---

## RECONSTRUYENDO SIDENTIDADES

ARCHIVO DE TESTIMONIOS QUE HAN TRABAJO EL ARTE SOBRE EL SIDA EN EL CONTEXTO ESPAÑOL (1881 – 2020).

TIPOLOGÍA TEÓRICA

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

# ÍNDICE

## 1. ARCHIVO DE ENTREVISTAS A ARTISTAS, COMISARIOS, CRÍTICOS DE ARTE E INVESTIGADORES.

- 1.1. *RUT MARTÍN HERNÁNDEZ*
- 1.2. *PEPE MIRALLES*
- 1.3. *JESÚS MARTÍNEZ OLIVA*
- 1.4. *JAVIER CODESAL*
- 1.5. *JESÚS ALCAIDE*
- 1.6. *JUAN VICENTE ALIAGA*
- 1.7. *EQUIPO RE*

# 1. ARCHIVO DE ENTREVISTAS A ARTISTAS, COMISARIOS, CRÍTICOS DE ARTE E INVESTIGADORES.

A continuación se presentan las transcripciones de las entrevistas que he llevado a cabo expresamente para este trabajo académico. A partir de estos encuentros se han desarrollado los apartados 7 y 8 de la memoria del TFG, *comentario y análisis de las entrevistas* y las *conclusiones*, respectivamente.

## 1.1. RUT MARTÍN HERNÁNDEZ

### 1.1.1. *Sobre la tesis doctoral El cuerpo enfermo: arte y VIH/Sida en España*

#### **¿Qué te llevó a tratar el tema del sida en tu tesis?**

Yo estaba indagando en asuntos que tenían que ver con prácticas artísticas y cómo esas prácticas podían llegar a tener un impacto en lo social. Esa fue una de las vías de acceso al tema fundamentales. Quería estudiar prácticas que ensayaran modos de hacer en la esfera pública y que visibilizaran la idea del arte como eje transversal de actuación y capaz de aunar distintas disciplinas, áreas y saberes.

Por otro lado me interesaba mucho el tema de la corporalidad, y la corporalidad no normativa necesariamente, y el tema de la enfermedad también supuso un punto de inflexión también como un nexo que permitió articularlo todo. El encuentro con el VIH/Sida fue un espacio a partir del cual dialogar entre las potencialidades del arte y lo social, y la vinculación de unas prácticas artísticas con otro tipo de corporalidades.

#### **¿Qué metodología adoptaste para llevarla a cabo?**

Yo implementé dos metodologías. Por un lado la metodología cualitativa propia de las ciencias sociales, del análisis documental, que es la que más se aprecia en la tesis. Y, de forma paralela, accedía a una metodología en las artes en la cual voy generando yo mis ejercicios visuales a modo de obras.

#### **¿Cuántos años te llevó la investigación?**

Yo hice la tesis en el marco de una beca, una beca pre-doctoral, que eran las becas de formación de profesorado universitario del MEC, y esa beca era de cuatro años. Y esa beca, una vez que se me terminó, pues al año siguiente.

**En cuanto a la estructura del cuerpo, ¿por qué decides otorgar más protagonismo a unos artistas que a otros? (Pepe Espaliú, Pepe Miralles, Jesús Martínez Oliva, Javier Codesal)**

Porque me di cuenta que había una serie de artistas cuyo tratamiento o acercamiento del tema había sido constante y habían articulado unos ejes discursivos bastante amplios y que el impacto que habían tenido también era significativo. Por ello decido abordarlos de manera particular.

Y también me encontré a muchos artistas que habían abordado el tema de manera puntual y que yo consideraba que eran de interés, y decidí completar un capítulo específico que titulé *Heterogéneas* que daba lugar a toda esta heterogeneidad de planteamientos en los cuales también se podía entrever como el VIH dialogaba con otras problemáticas.

**Siguiendo con la pregunta anterior, ¿llegaste a conocer a algún/a artista en el momento que estabas llevando a cabo la tesis? ¿Y más adelante?**

Pues en el momento de la tesis no. Posteriormente los he conocido, he entrado en contacto con ellos, he podido hablar de la tesis con ellos. La verdad es que personalmente me ha hecho mucha ilusión porque recibir su feedback después de haber estado analizando su obra, ha sido una experiencia estupenda. He entrado en contacto con Pepe Miralles, con Javier Codesal, por ejemplo.

**¿Encontraste muchos libros descatalogados respecto a este tema?**

Hay muchos libros descatalogados. Encontré sobre todo referencias bibliográfica súper pertinentes en el momento, como el libro *De amor y rabia* de Aliaga y Cortés, que fue clave en la tesis, como aproximaciones de Ricardo Llamas o Buxán Bran. Pero es verdad que ellos aludían a textos canónicos del tema que era difíciles encontrarlos, o catálogos de exposiciones que habían tenido una difusión minoritaria y que yo no encontraba edición de esos catálogos. La Biblioteca Nacional guarda al final una copia de todo lo que se publica con un ISBN. Es decir, en la Biblioteca Nacional puedes encontrar de todo.

Pero el problema real de la descatalogación de textos no es solo el acceso en investigaciones particulares que nos las podemos arreglar para acceder a la información, sino realmente tiene un impacto en las investigaciones que se hacen porque en estas lógicas de las publicaciones académicas en las que los índices de citación es lo importante. Es que cuando algo se queda descatalogado ni siquiera puede llegar a ser citado y, por lo tanto, no puede ser incluido en las bases de datos que dan soporte a esos textos y los legitiman y, que a su vez, siguen de base para posibles investigaciones. Entonces, al final sí que tienen unas repercusiones importantes.

**¿Qué aspectos, en líneas generales, diferencian el arte en torno al sida norteamericano del español? ¿Y a nivel teórico-literario?**

Hay diferencias porque el clima sociopolítico que estaba presente en España en el surgimiento de la epidemia y el que estaba presente en EEUU era muy diferente.

La situación sociopolítica en EEUU permitió, y también la propia cultura, que se plantearan estas luchas artísticas sobre el sida insertadas en movimientos que ya tenían mucha fuerza, que eran movimientos de carácter identitario, que además se traducían en unas acciones y unas transformaciones en la esfera pública que tuvieron muchísimo impacto.

En EEUU ese acercamiento a la enfermedad desde lo público, desde lo social, que estaban consolidados. Y en España fue a título mucho más individual porque es que no había un movimiento activista que diera soporte colectivo y una voz común a esas reclamas.

**¿Crees que fue una *lucha* mayoritariamente gai?**

Sí. La visibilidad se dio a través de esos planteamientos de género y estuvo claramente liderada por figuras masculinas.

**¿Qué papel - si es que ha llegado a tener alguno - ha tenido la mujer en toda esta crisis?**

Yo entiendo que ha tenido un papel totalmente secundario y que ha quedado totalmente invisibilizada por unos discursos u otros que eran asumidos desde otras posiciones. El planteamiento o la identificación del virus y del sida con los posicionamientos de género fue muy fuerte al inicio. Eso ha acompañado mucho el desarrollo de los discursos sobre la epidemia.

Y el papel de la mujer ha sido mínimo. De hecho, cuando yo estuve buscando el impacto, lo realmente significativo es que no solamente había sido mínimo en las prácticas artísticas sino que había sido mínimo en los estudios científicos que abordaban posibles tratamientos, posibles especificidades, las consecuencias físicas y sociales de la enfermedad en el cuerpo femenino, etc. Digamos que fue general.

**¿Pudo ser la HAART el punto de inflexión para que muchos artistas dejaran de trabajar este tema?**

Creo que hubo una pérdida de urgencia. En los noventa [...] esa urgencia hizo que realmente se movieran cosas a pesar de que el clima probablemente no fuera el propicio para que esas cosas tuvieran lugar. Pero el surgimiento de las terapias HAART hizo que disminuyera el impacto mediático de la enfermedad y con ello también, probablemente, no únicamente la producción sino que también la difusión de esas obras. [...] Aunque también permitió un acceso a unas reflexiones de la enfermedad en otros términos, es decir, permitió abrir la

enfermedad a un tipo de relación con el cuerpo en la que la muerte ya no definía ese status y que, de alguna forma, también planteaba las posibilidades de vivir con la enfermedad.

### **1.1.2. Actualmente**

#### **¿Sigues trabajando en el tema del VIH/Sida?**

Desde el punto de vista específico del VIH ahora mismo no. Pero, de alguna forma, todo lo que investigué y abordé en la tesis ha tenido una repercusión en los trabajos posteriores porque después mis líneas de investigación han estado centradas, por una parte, en esas corporalidades expandidas y, por otra parte, en temas de imagen en relación a procesos artísticos colaborativos de incidencia social. Entonces, el sida siempre sale de alguna forma pero no es el tema principal de las investigaciones.

Ahora, por ejemplo, estoy interesada en los procesos de aceptación de la obra. [...] Y muchas veces parto de obras que trabajé en la tesis.

#### **¿Crees que puede resultar efectivo seguir produciendo arte en torno al VIH/Sida?**

Creo que sí que tiene sentido seguir produciendo. Pienso que esas prácticas de los ochenta y los noventa demostraron y después la evolución de ese tipo de prácticas a través de prácticas de carácter colaborativo han visibilizado la importancia de los procesos artísticos insertados en el panorama social. Creo que el hecho de abordar el VIH es clave para seguir generando un espacio transversal de actuación en el que lograr evoluciones de las propias prácticas a la vez que se logran evoluciones e impactos en otros campos de conocimiento. Es pertinente porque existe un índice de infecciones que pone de manifiesto la necesidad de incorporar medidas de prevención.

## **1.2. PEPE MIRALLES**

#### **¿En qué momento decides trabajar sobre el tema del sida y por qué?**

La primera obra que hice fue en el 91, pero casi nunca la muestro. Era un primer acercamiento a cuestiones relacionadas con el azar y la suerte. Azar y suerte en relación a infectarte o no, pensaba yo en ese momento. Y la primera vez que hice un trabajo que tuvo más visibilidad fue en el 92, ahí es cuando empecé a trabajar con este tema y me planteé que podría ser una línea de trabajo para mí. Yo tenía treinta y dos años. Ya trabajaba aquí (Universitat Politècnica de València) pero era un asociado.

Yo no empecé a trabajar con el tema desde una influencia artística. Yo empecé a trabajar el tema del VIH porque la vida me lo puso encima. Bueno, yo no soy seropositivo pero mi círculo de amistades, todo el mundo.

### **¿En qué año conformas el grupo 1 de diciembre?**

Empieza en 1991 y fue una actividad que hice al principio con alumnos de clase y luego también se hicieron una serie de intervenciones en edificios públicos. Más adelante ya empecé a colaborar con Juan Vicente Aliaga y con José Miguel G. Cortés para realizar fundamentalmente lo que fue la edición de un cartel que se hizo en el 92 y una publicación en Diario 16 que se hizo en el año 93, y también una exposición que hicimos en la Galería Visor. Y en el 93 también salió el libro *De amor y rabia*:

### **¿Crees que el sida fue una lucha mayoritariamente gay?**

Durante los años ochenta nosotros sabíamos que pasaba algo, pero no teníamos mucha información. Ya a finales de los ochenta ya tuvimos las cosas más claras. Y en aquel momento yo, y nosotros, sí lo entendíamos no tanto como una *lucha* sino que los hombres que hacían sexo con hombres eran los que estaban muriendo, fundamentalmente. Aunque también estaba pasando algo muy grave con las personas que utilizaban drogas por vía intravenosa, pero yo no las conocía: estaban en la cárcel o estaban en lugares a los que yo no tenía acceso.

Pero nosotros como comunidad (gay) en aquel momento sí pensábamos que éramos la vía. [...] Mi interés por el tema viene desde una realidad vital y a partir de esa realidad vital yo trabajo con arte e investigo con arte.

### **Juan Guillermo**

Se murió. Ese fue el aprendizaje. Ahí es donde entendí lo que era morir; entendí qué era la fragilidad; entendí cuál era el sistema médico. Entendí también cómo era la ayuda mutua porque nos ayudó mucho la gente del Comité Ciudadano Antisida, tuve vinculación posterior con ellos. Entendí lo que era el estigma, el rechazo familiar, el acercamiento tímido de las amistades. Muchas cosas.

### **Cuando hablas de la estancia de Juan Guillermo en el Hospital General de Valencia describes el personal sanitario como *improcedente*. ¿Crees que sigue habiendo actitudes estigmatizadoras u ofensivas por parte del sector médico hacia los seropositivos?**

Actualmente no creo. El estigma sigue intacto, desde el principio hasta ahora. Acabar con el estigma no es fácil. Ésta es una enfermedad [...] que ha evolucionado mucho a nivel científico pero muy poco a nivel social.

En el ámbito médico no creo que pase (estigmatización). En el ámbito social, sí.

**¿Qué importancia y qué finalidad ha tenido la *documentación* en tu producción artística? ¿Por qué los últimos trabajos se materializan como *archivos*? ¿Qué ventajas tiene este dispositivo sobre otros formatos como la pintura o la escultura?**

Quizá en la última etapa, que a lo mejor ha sido la más visible, es cuando he trabajado más con políticas de archivo.

*ELISA* es una parte de una investigación que se titula *Efecto de una fuerza aplicada bruscamente* que se está convirtiendo en un archivo. Y *ELISA*, al igual que otras acciones que hice en el IVAM, otras propuestas, eran activaciones de ese Archivo. Un Archivo que no teníamos en aquel momento y que construimos mediante ciertas activaciones que van generando material para poder estar ahí. La historia fue muy interesante porque una institución pública plantea tener un archivo sobre VIH/Sida para que forme parte del patrimonio cultural y artístico valenciano. Y era importante depositar, de alguna forma, todas esas experiencias y convertirlas en patrimonio.

**Siguiendo el planteamiento de *ELISA* y *Efecto de una fuerza aplicada bruscamente*, ¿crees que actualmente hay un interés por analizar lo que pasó en la pandemia?**

Yo creo que sí. Creo que hay gente como el Equipo re o programas de estudios en el Reina Sofía o en el Macba. También en Valencia. Otras personas como Jesús Alcaide, Juan Vicente Aliga o José Miguel G. Cortés, y otras personas que han estado ahí.

Pero en la actualidad yo sí creo que hay interés, pero dentro de esa revisión que estamos haciendo de los setenta, ochenta y noventa sí que hay un interés bastante evidente por recuperar todas aquellas experiencias, analizarlas y ver qué podemos traer a la actualidad.

[...] Hay gente que está haciendo cosas desde el teatro. Hay gente que está haciendo cosas con *performance*. Pero no hay muchas propuestas (artísticas) de gente que esté trabajando sobre este tema. No los ha habido nunca.

**¿Por qué motivos has seguido?**

Hay un contexto que me lleva a interesarme por esto. Y, ¿por qué siempre? Tengo proyectos que trabajos que tratan sobre otras cuestiones que son muy desconocidas o que no han tenido tanta visibilidad, como reflexiones sobre cuestiones gays.

Pero yo creo que este tema nunca se ha ido de mi lado, siempre ha estado ahí. Porque esta historia del VIH/Sida no ha terminado, ha habido cambios fundamentales sobre todo en la esperanza de vida o en la cronificación de la enfermedad en el 96. Pero luego ha habido otras luchas y otras demandas y sigue estando en mi entorno de una manera muy importante. [...] También

está la gente individual, lo que pasa es que no los vemos. No los vemos porque no lo dicen. No los vemos porque la lipodistrofia o los efectos secundarios de las primeras medicaciones no manifiestan nada en el cuerpo ni en el rostro.

No sé cómo decirlo... Pero estoy rodeado de personas seropositivas. Sigo estando rodeado de personas seropositivas. Y quizás eso es lo que hace que siga pensando en este tema a día de hoy. [...] Hay un aspecto que es muy difícil de contar porque a poco que me equivoque puedo contar demasiado... El estigma de las personas seropositivas y el silencio, su no visibilidad, me obligan a mí también a no visibilizar ciertas cuestiones. Entonces no puedo decirte más que sigo rodeado.

### **¿Crees que tu obra ha ido evolucionando?**

Evidentemente ha ido evolucionando, sobre todo en las temáticas. Y es posible que también en la materialización. Es muy posible que el hecho de que no tenga estudio y que trabaje con soportes como papel o pequeñas fotografías sí que puede ser que haya habido una *desestetización* [...].

### **¿Qué importancia le das al público en tus proyectos expositivos? ¿Qué papel tiene su participación?**

En muchos trabajos me he equivocado radicalmente a la hora de trabajar con el público porque pensamos muchas veces que el público va a reaccionar ante una propuesta. Y el público puede reaccionar, o no. Entonces, cada vez he trabajado más con públicos concertados o *cautivos*. Por ejemplo, en las piezas de *Proyecto Sida Social* si nos íbamos a un Centro Cultural no hacíamos una exposición al uso esperando a que alguien fuera a verla, sino que analizábamos o detectábamos todas las actividades que había en ese centro y nos introducíamos en ellas.

### **¿Cuál ha sido tu experiencia trabajando con asociaciones?**

Ahora no participo en ningún programa activo pero tengo muy buena relación con todos, especialmente con Calcsicova. Calcsicova es la coordinadora de todas las asociaciones y seguimos colaborando en cosas puntuales y estamos en contacto. Muchos se han convertido en amigos y amigas.

### **¿Has tenido muchxs galeristas interesadxs por tu obra? ¿Crees que el tema ha podido dificultar su comercialización?**

No las comercializo. Yo creo que nunca he vendido una obra. Algunas las he regalado (obras), o están en un pequeño almacén que tengo en Manacor (Mallorca), otras han desaparecido. Otras tenían carácter efímero, por ejemplo, todo el *Proyecto Sida Social* al final eran impresiones en papel, pues están digitalizadas; o algunas intervenciones consistían en una cinta y un papel, pues eso no se guarda. Sí que guardo algunas fotografías y parte de instalaciones. Hace un par de años se reconstruyó *La impotencia* en una

propuesta de Javier Codesal para la Sala de Exposiciones de la Diputación de Huesca.

**¿Has expuesto en el Centro de Arte de Pepe Espaliú?**

No. Nunca me invitaron (risas).

Jesús Alcaide hizo un proyecto con Javier Codesal, con Alex Francés y otra persona – que ahora no me acuerdo quién fue. Y sí que llegó a hablar conmigo para ver si iba a haber una próxima edición, pero no se produjo.

**En muchas entrevistas afirmas que los jóvenes no conceden la importancia que se debería dar al VIH. ¿A qué se debe este relajamiento en cuanto a la prevención?**

Mi experiencia con mi alumnado, que cada año puedo conocer a treinta o cuarenta, que tienen veintidós años y muchas veces hablamos del tema y pregunto en los colegios y la mayoría reconocen que no han tenido una educación sexual adecuada y que, cuando les han hablado de prevención, fundamentalmente ha ido enfocado a la prevención del embarazo. [...]

También hay estudios que muestran que suben las infecciones, sobre todo en HSH (hombres que hacen sexo con hombres).

**Cuando propones el tema a tus alumnos y muestras tu producción artística, ¿has inspirado o llegado a alguno?**

No. No sé por qué la gente no se interesa, no sé cuáles son las causas del no interés de una cuestión como el VIH y el sida en las prácticas artísticas o en el pensamiento de la gente más joven. Supongo que es algo que no ven como prioritario, que no forma parte de sus preocupaciones. Quizás les hemos dicho todo el tiempo que no van a poder trabajar nunca, y a lo mejor están más preocupados por eso.

**¿Crees que el tema del VIH/sida hoy en día solo se recupera con fines conmemorativos en fechas señaladas?**

Mediáticamente sí. Siempre alrededor del 1 de diciembre o cuando sale alguna noticia importante. Pero siempre el 1 de diciembre es cuando los medios le prestan más atención al tema. Siempre ha ocurrido así.

**¿Cómo describirías la gestión actual del VIH/Sida?**

Muy pocas campañas de prevención en la actualidad. A nivel político acabamos de pasar una etapa en la que ha gobernado el Partido Popular: no es un tema que al PP le haya interesado mucho, de hecho deshabilitó todos los planes nacionales o autonómicos sobre el sida que pudo. Y por parte de las Asociaciones, si bien hacen un trabajo que sigue siendo necesario, pienso que están en un momento en el que están dedicando más esfuerzos a una tarea de servicios que quizá a un posicionamiento activo hacia la prevención. No digo que no hagan campañas de prevención pero, posiblemente, no están haciendo

lo que se necesitaría que hicieran. Yo creo que fundamentalmente Lambda debería de plantearse cuál es su acción con el sida en estos momentos.

Hemos tenido un gran avance en la prevención a nivel político y es la aprobación de la PrEP. Esto ha sido un éxito del asociacionismo. Había otros países que ya la prescribían y España todavía no. [...] Un instrumento de prevención está al alcance de la gente que lo necesita.

Pero cuando hablaba de Lambda o hablaba de ciertas asociaciones creo que han olvidado su origen reivindicativo, no solo con el VIH sino también con otros aspectos.

### **1.3. JESÚS MARTÍNEZ OLIVA**

#### **¿Qué te motivó a tratar el sida en tu obra?**

A mí me tocó la época. [...] Y por las circunstancias: por Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés ya estaban trabajando, eran profesores míos. Yo hice cosas cercanas al Proyecto 1 de diciembre. Estuve revisando revistas en la biblioteca porque en ese momento tenía beca de colaboración en el departamento y me ocupaba de la biblioteca, y Juan Vicente me encargó que buscara la información que salía en las revistas de la época sobre el sida, arte-sida. También esa investigación que me encargó porque él estaba redactando *De amor y rabia*. Pues de alguna manera yo lo absorbí.

Fue ese el arranque de mi trayectoria artística. Por ese tema. Luego, también las circunstancias personales: tuve un amigo que cogió el virus. Era importante el tema, la gente sobre todo en los ochenta se moría. Entonces, era algo que condicionaba mucho tu comportamiento sexual. Yo trato en mi obra la idea de miedo porque de alguna manera hacía que no tuviéramos una sexualidad totalmente relajada, libre, porque tenías miedo a poder contaminarte.

#### **¿Cómo crees que el sida pudo contribuir a la construcción social del carácter sexual del homosexual?**

Como la enfermedad se construyó a nivel social como una enfermedad homosexual, aunque fuera una construcción homófoba, una construcción cultural de rechazo al colectivo homosexual, etc. De alguna manera tú vivías en ese contexto y, aunque supieras que no era cierta, te condicionaba. Y yo creo que fue el colectivo que más se preocupó. Ya luego se fue demostrando que, evidentemente, los heterosexuales se contaminaban igualmente, que los hombres que tenían relaciones sexuales con prostitutas luego contaminaban a

una estructura familiar convencional. Entonces todo eso fue relativizando el tema de la homosexualidad.

Pero en un principio fue el colectivo que más se concienció, más que nada porque tenía que deconstruir esa construcción homófoba de que la homosexualidad era un castigo divino por el comportamiento promiscuo, antinormativo de las prácticas sexuales.

**¿Llegaste a conocer a alguno de los artistas? ¿Conociste a Pepe Espaliú?**

No, Pepe Espaliú ya había muerto cuando yo expuse en Santiago (1994), que estaba también Fefa Vila, él ya había muerto. Él era muy amigo de Juan Vicente.

**El deseo y los fluidos son constantes en tu producción, ¿qué sentido les confieres en tiempos de sida?**

Yo empecé a trabajar en el tema de la comunicación, la incomunicación. Entonces realicé algunas piezas con cable como elemento metafórico del fluido energético, de la comunicación. Piezas que se llaman *Repliegue* (91), que hablan del aislamiento.

Y entonces surgió el sida, donde los fluidos corporales – la sangre, el semen, etc. – pues son fundamentales. Sentí de alguna manera que una cosa enlazaba con la otra.

El tema del cable también es algo propio del contexto: yo empecé trabajando en un momento donde la escultura era muy importante. Luego todo esto fue evolucionando, empezó a tener auge la instalación y la fotografía. [...] Pero luego, las prácticas de los noventa no están tan ligadas a lo propiamente escultórico.

**Hablas de fluidos como algo físico (metáfora del cable, semen), pero también como algo mental (química o impulso entre dos personas). ¿Piensas que la concepción de los fluidos cambió con el sida?**

El tema de los fluidos en el contexto del sida es la idea metafórica del miedo al contacto, al fluido, que es algo que comparten dos personas. La profilaxis – el uso del condón – es la noción de barrera que limita ese contacto.

**¿Has seguido trabajando sobre este tema?**

No. Bueno, siempre es un tema que, de alguna manera, siempre ha estado en todas las revisiones que se han hecho luego. De alguna manera siempre está

porque es un punto de partida: en las relaciones sexuales, en la construcción de la homosexualidad.

Pepe Miralles es el que ha trabajado de forma más continuada y más insistentemente con el tema.

### **¿Por qué lo dejaste de tratar?**

A finales de los noventa ya el tema se fue relajando. Y luego en los dos mil las nuevas generaciones ya supusieron un cambio radical, incluso rechazar el uso del preservativo porque con las terapias puedes continuar viviendo. Ese cambio (las terapias) hizo que en los noventa ese tema ya no fuera central.

### **¿Qué enfoque le das a la abyección en tus piezas?**

El tema de la abyección es un tema que he trabajado bastante. El tema de la abyección ligado al miedo a la analidad, donde todavía de alguna manera el sida se deja ver. La idea de que un cuerpo masculino sea penetrable lo hace algo abyecto, algo peligroso, porque la idea de la masculinidad es algo impenetrable, una especie de coraza. Quería subvertir eso. Y esas manchas (anos) en el cuerpo remite también a las marcas del Sarcoma de Kaposi.

Luego esa abyección fisiológica ligada al fluido, ligada al miedo a lo propiamente corporal, también la he utilizado como metáfora – que es una influencia de Judith Butler – de que, a nivel social, también se construyen grupos abyectos. Lo abyecto es todo lo que el cuerpo debe expulsar porque es contaminante, es peligroso y por eso tenemos un rechazo a los excrementos, a elementos que nos pueden contaminar. Entonces ella (Butler) plantea que la homosexualidad también se contruye a nivel social como un elemento abyecto, como algo que debe ser expulsado a nivel social, que tiene que quedar fuera porque contamina las estructuras normativas.

### **¿Qué simboliza la fragmentación en tu obra?**

La fragmentación es una metáfora de cómo nos relacionamos con el cuerpo en la contemporaneidad. El cuerpo como totalidad y perfección, por ejemplo, estaría en la Grecia Clásica. En el siglo XX no tiene sentido: el cuerpo es protésico, la publicidad lo fragmenta, la fotografía lo fragmenta, la medicina lo fragmenta. Vivimos en un mundo de fragmentación, de dislocación de esa totalidad y de coherencia de cuerpo único.

## 1.4. JAVIER CODESAL

### **¿En qué momento y circunstancias decides tratar el tema del sida?**

A finales de los ochenta el sida era una incógnita evidente. Incógnita, por lo mucho que se ignoraba sobre la enfermedad desde el punto de vista científico y por lo que se inventaba en la construcción social que se hizo entonces sobre ella. Y esa incógnita mostraba su evidencia por la presión que ejercía sobre el imaginario social y sobre las comunidades más implicadas entonces, en particular drogadictos y homosexuales.

Yo no suelo decidir de manera fría los temas que abordo; me implico en las cosas que me sobrevienen, que se imponen de alguna manera en mi experiencia, y a veces de manera casual. No había casualidad, sin embargo, en que un artista homosexual se ocupara de este asunto en aquel momento.

### **¿Qué recuerdas de los ochenta y noventa en relación a esta enfermedad?**

Creo que ya he dicho algo. En términos generales, el miedo y las fobias estaban extendidos y determinaban muchas cosas tanto en la cultura, o la gestión, como en el día a día. Al mismo tiempo, había gente del ámbito de la medicina y la atención social y desde asociaciones o la calle, lo mismo que desde la cultura y el arte, que éramos empáticos respecto a los problemas que el sida suscitaba.

De todas formas, esto vale cuando hablamos de España, donde al lado de la homofobia, por ejemplo, había una estructura sanitaria bastante buena. Pero las cosas no eran iguales en todas partes. Digo esto porque cuando estuve en Nueva York a finales de los ochenta para intentar montar la producción de un vídeo que iba a titularse *DÍAS de SIDA* y que finalmente no logré financiar, tardé en asimilar que los enfermos no fueran atendidos si carecían de dinero y que las organizaciones LGTB tuvieran que organizar comedores y otros servicios por la falta de asistencia institucional. Paradójicamente, allí la situación era peor para los enfermos. Y no digamos, cómo debería ser en países pobres.

### **¿Tuviste amistades que la padecieron?**

Sí.

### **¿Qué posición crees que tomaron los artistas españoles en la cuestión del sida?**

No puedo contestar de manera absoluta. Hubo artistas y colectivos que decidieron incorporar el sida en sus trabajos, eso es historia, pero ello no quiere decir que otros no fueran sensibles al tema a pesar de no reflejarlo en sus obras, ni que todo lo producido en torno al sida pueda medirse de igual modo.

**¿Por qué dejaste de trabajar el tema en tu producción artística?**

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*.

**¿Pudo la HAART haber sido un punto de inflexión en el transcurso de la epidemia y en el abandono del tema a nivel artístico?**

Hubo un punto de inflexión muy claro para la expectativa que tenían los portadores de VIH a partir de que se implantaron los tratamientos combinados, al menos en nuestro contexto.

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 del cuerpo y por rechazar la negación de la muerte tan propia del festival capitalista. Es verdad que la muerte como espectáculo funciona entre nosotros, pero no así como realidad “viva” de las personas. El sida reintrodujo esa cuestión en la cultura contemporánea y yo he seguido trabajando sobre la representación de la enfermedad o la muerte en otras obras a lo largo de todos estos años. Citaría: *La habitación de Rada* (1995-97), *El bosque respira* (2003), *Baile al fin* (2006), *Joropo* (2010), *Los pies que faltan* (2012) o *Retrato de Francisco del Río* (2014), entre otros.

**¿Qué acogida tuvieron tus obras en ese momento?**

¿Bajo qué medida o punto de vista? Hubo interés por parte de algunos críticos, especialmente José Miguel Cortés y Juan Vicente Aliaga, que intentaron presentar la situación que se estaba produciendo en el arte español respecto al sida. Hubo buena acogida por parte de algunos programadores, pero todo dentro de la limitada acogida que el arte actual suele tener en España, salvo que se trate de grandes eventos o cosas muy llamativas. Mi trabajo siempre ha chocado un poco con los estándares que se van sucediendo y con el mercado, de manera que la recepción inmediata nunca ha sido lo importante. Hay que tener cuenta, además, que la emergencia del sida coincidió con la Movida que en ese momento estaba muy apoyada comercial e institucionalmente. Trabajos como los míos y los de otros artistas enlazan más con otras genealogías del arte de los sesenta y los setenta que con el hedonismo amnésico de la movida ochentera.

**¿Qué conclusiones sacas, a día de hoy, de lo que fue el sida y de cómo se gestionó?**

La conclusión más triste es que, pese a ciertos avances nítidos en el campo de los derechos formales, especialmente para las personas LGTBIQ, y pese al avance público de los feminismos, culturalmente seguimos en un contexto (para que vibre más, me voy a permitir llamarlo ambiente) fuertemente retrógrado y fóbico. Lo que hace pensar que, de darse nuevamente una situación como aquella, las respuestas negativas seguirían siendo parecidas. 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. Es algo decepcionante tener la impresión de que el trabajo cultural no ha logrado producir una sociedad suficientemente despierta. La imagen sería esta: no logramos tejer algo nuevo; simplemente nos aplicamos a retejer lo que continuamente se deshace (véase en España la emergencia de Vox o la radicalización del PP).

Aunque hoy algunos hacen una analogía entre la pandemia del sida y la pandemia del coronavirus, es necesario remarcar que no tienen nada que ver porque ni la respuesta social ni la médica ni la institucional ni la mediática es igual.

**En una de las fotografías aparecen referencias al Sarcoma de Kaposi. ¿Puede interpretarse como una crítica a otros modos de presentar a los enfermos de sida? (Como las de Nicholas Nixon o Rosalind Solomon).**

No hubo, por supuesto, intento de polemizar sobre otras formas de representación; porque mi trabajo no se construye por ahí. Lo que sí hubo fue un intento de encontrar una manera correcta. Lo que llamamos punto de vista es algo que yo llevo hasta un extremo físico; durante muchos años he sostenido la cámara de vídeo con la mano, lo que a veces suponía un gran esfuerzo, para hacer corporal la idea, la toma de postura; lo que se traduce también en términos de imagen. 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, natural.

**¿Por qué introduces iconografía religiosa en algunas de tus composiciones fotográficas?**

Esto es algo que aparece y desaparece en mi trabajo. Cuando lo uso es porque las representaciones religiosas han funcionado y siguen funcionando (no hay que perderle ojo al fundamentalismo evangelista) no solo como contenedores

de sentido, el que sea, sino especialmente como patrones sensibles que moldean muchas situaciones ajenas a lo propiamente religioso. Y hay que apropiarse de esas generatrices, sea en su forma completa o en su disgregación. Yo siempre utilizo las formas religiosas, sean imágenes o textos, desde su dimensión cultural y, me atrevería a decir, su vinculación con el inconsciente. Cuando te apropias de una imagen puedes darle el sentido que quieras, y algo se fractura, aunque sea mínimamente, en el campo social de las imágenes. Dicho de otro modo, las imágenes siempre son domadas, normalmente por una maquinaria de representación poderosa; pero no resulta tan difícil desarticular ese anclaje e intentar que se muevan a un valor distinto.

### ***Fábula a destiempo***

**Hubo mucha polémica en relación con las fotografías que se tomaban a los internados en hospitales por causas relacionadas con el sida. Muchas de ellas criticaban la agresión de la privacidad y de la intimidad de los pacientes. ¿Sentiste en algún momento esa sensación en tu proyecto? ¿Por qué decidiste introducir a tu hermano en la pieza? ¿Cómo era el trato hacia los pacientes por parte del sector médico? ¿Notaste algún comportamiento reprochable? ¿Piensas que había un interés generalizado por retratar a las personas con sida?**

Busqué, como hago siempre, una persona que estuviera dispuesta a trabajar conmigo en este proyecto. Por eso entré en contacto con el hospital. La doctora que me ayudó en ese caso estaba convencida de que mi propuesta no iba a interesarle a ninguno de los enfermos ingresados. Pero hubo uno que quiso conocerme. La relación comenzó en ese momento y continúa veintitantos años después con su familia. Puedes imaginar que aquel chico y yo mantuvimos una conversación seria que a los dos nos sirvió para llevar adelante el proyecto; para ambos era importante hacerlo, por razones distintas, y a ninguno nos resultaba fácil. Pero puedo decir que durante el tiempo que nos tratamos, hasta que él falleció, la relación fue intensa y benéfica, y no solo para nosotros dos. Yo suelo trabajar acompañado por Julia Sieiro y, aunque no debo hablar por los demás, sé que para ella también resultó importante. Le pedí a mi hermano mayor que nos ayudara y esto solo tiene interés desde un punto de vista subjetivo. Había que grabar la parte en que el cuidador intenta dar de comer al enfermo; en ese momento, yo me puse en la posición del enfermo, que no se ve. Era especialmente extraño recibir la comida de manos de mi hermano, en aquella habitación, junto a las camas de los enfermos, pero así se cerraba un círculo que me permitía ponerme en el lugar de mi amigo. Como digo, es algo que funciona solo hacia dentro del trabajo, porque lo que se ve es lo que se ve, lo que cualquiera puede descifrar sin conocer estas cosas y, sobre todo, sin tenerme presente a mí.

## **1.5. JESÚS ALCAIDE**

### **1.5.1. Sobre Pepe Espaliú**

#### **¿En qué momento te interesaste por la obra de Pepe Espaliú?**

En 1992 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.

#### **¿Por qué decides trabajar sobre su obra?**

Supongo que no existe una única respuesta a esta pregunta. En primer lugar cuando pude leer su “Retrato de un artista desahuciado” cuando apenas tenía 15 años me ví reflejado en esa otra manera de estar en el mundo que habíamos construido nosotros, los homosexuales. Ese reflejarme en su obra me llevo a explorar otros aspectos que están presentes y a día de hoy se siguen amplificando en mí como su idea sobre las nociones de identidad y ocultación, la circularidad del deseo y finalmente una visión distinta del activismo vinculado a la práctica artística con la que me identifiqué plenamente.

#### **¿Qué relación tienes con el Centro de Arte Pepe Espaliú?**

Con el Centro de arte Espaliú me he vinculado a partir de mis comisariados independientes, fundamentalmente con el ciclo Los nombres del Padre, una serie de diálogos que propicié en el 2013 y 2014 entre la obra de Pepe Espaliú y los trabajos de Txomin Badiola, Javier Codesal y Álex Francés. De la misma manera con los estudios que he realizado de su biblioteca para un artículo en la publicación *Desiderata* y los otros comisariados que he realizado sobre la obra de Espaliú en otras instituciones privadas y públicas. También rescatamos algunos documentos inéditos para la publicación razonada de los textos de Espaliú que realizamos con la editorial La Bella Varsovia, “Pepe Espaliú. La imposible verdad. Textos 1987-1993”.

#### **¿Cuántas exposiciones has montado sobre él?**

De forma monográfica, dos, una “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 “Los nombres de el padre” que ya te he comentado, y a posteriori otras exposiciones como “Juan Muñoz/Pepe Espaliú. Correspondencias” en la Sala Verónicas (Murcia) en el 2019.

**Actualmente, ¿hay mucha gente interesada por su obra?**

Creo que sí, y cada vez hay un público más joven que se acerca a su obra con nuevas preguntas sobre su trabajo.

**¿Qué crees que aportas en el análisis de Espaliú que te diferencie de los demás estudios?**

Pues a los que descubrimos su obra cuando apenas teníamos 15 años, eso que algunos denominan generación post-sida, algo que me horroriza, pues el sida estaba y está (AIDS IS AROUND, AIDS IS STILL AROUND), nos acercamos a su obra sin la cercanía o el conocimiento personal que se había hecho por parte de otros teóricos del momento como Juan Vicente Aliaga, Manel Clot, José Luis Brea o Stuart Morgan. Pero 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 como ocurrió en Tres temps, y el performativizar la historia que se había construido sobre el paradigma Espaliú, pues sigue habiendo muchos Espaliú y no uno sólo, algo así como fragmentos de un cuerpo que seguimos reconstruyendo.

**¿Cómo afectó el sida a su producción? ¿Hubo un evolución en su discurso?**

Esta es una cuestión complicada, pues efectivamente sin el sida no habría existido el Carrying o El Nido, pues están vinculadas a la noción de la enfermedad, el estigma y el fin de los días. Pero esa idea de la fragilidad del cuerpo ya estaba presente en muchos de sus trabajos de mediados de los ochenta. No sé si fue evolución, pues no creo en esa idea de la trayectoria del artista como una línea de progreso, sino más bien en una relectura circular, un cambio, una transformación en la forma de acercarse a las mismas problemáticas y obsesiones.

**¿Cuál es la importancia, actualmente, de visibilizar la obra de Pepe Espaliú?**

La misma que en su momento, visibilizar una serie de cuestiones que siguen pareciendo tabú como su visión sobre el placer y el deseo homosexual o la cuestión del estigma sobre la enfermedad del sida, así como algo que sigue convirtiendo la obra de Espaliú en un revulsivo contra la avalancha visual que nos domina e infantiliza, el ocultamiento y hermetismo de su propuesta, una continua huida del sentido.

**¿A quiénes pertenecen las obras de Espaliú hoy en día?**

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.

**¿Qué vínculo tienes con García Galería? Dicha galería, de hecho, ha conseguido vender dos piezas de Espaliú este año en ARCO, ¿qué supone esta venta para el legado artístico del artista?**

Mi relación con García Galería fue una relación que se inicia cuando les propongo la exposición “Pepe Espaliú. En estos veinticinco años” que en el 2018 presentaba una revisión del legado de Espaliú para sacar a la luz piezas que aún seguían a la venta. De ahí que algunos coleccionistas e instituciones hayan visto que Pepe Cobo tenía aún atesorado un gran número de trabajos.

La inclusión de los dos trabajos de Espaliú en el proyecto comisariado “It’s just a matter of time” en ARCO 2020, ha supuesto volver a revitalizar su trabajo al vincularlo al trabajo de Felix Gonzalez-Torres y de los otros artistas presentes en el proyecto, desde Liam Gillick a Glenn Ligon, pasando por Jack Pierson o Dan Voh. Y si a esa cuestión, le sumamos la venta a la Colección Cristina Masaveu Peterson, pues supone una mayor presencia de su trabajo en colecciones nacionales.

**1.5.2. En torno al sida en general**

**¿Qué líneas de investigación artísticas has tratado hasta ahora?**

Mis investigaciones en torno al sida se han propiciado a través del trabajo de Espaliú y de la lectura y acercamiento a otros artistas como Feliz Gonzalez-Torres, David Wojnarovicz, Miguel Benlloch, The Carrying society y en estos momentos junto al Protocolo de intoxicación queer, un grupo de trabajo de la Universidad de Málaga, estamos desarrollando diferentes investigaciones en esta línea, como la conferencia “Crónicas del sidario. La transmisión de una escritura encuerpada” que pude impartir para iniciar este proyecto.

**¿Has contactado alguna vez con el Equipo re?**

Sí, en varios momentos hemos coincidido en seminarios y encuentros Linda, Nancy y Aimar. Y yo les he invitado a diferentes proyectos que he organizado como “Pepe Espaliú. Aquí y ahora”(2018) donde Aimar estuvo presentando la publicación “Lo tocante” con Aimar Pérez Galí y a “I walk in this garden” (2020) donde Linda Valdés fue una de las lectoras que performativizó “Naturaleza moderna” de Derek Jarman.

**A nivel artístico, ¿cómo afectó el sida a la representación?**

Pues fundamentalmente fue una vuelta a lo real y sobre todo a seguir pensando en que toda obra de arte es un acto político.

**¿Crees que la *cronificación* de la enfermedad fue un punto de inflexión en la producción artística?**

Creo que sí, 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 sentido.

**¿Por qué en España no se articularon grupos activistas de la talla de ACT UP?**

A partir del taller de La voluntad residual en Arteleku que Espaliú realizó en Arteleku y la visita de John Greenberg para dar una charla, se constituyó el germen de un grupo de ACT UP en Barcelona, pero no he seguido esta cuestión muy de cerca, aunque si está presente en algunos textos de Juan Vicente Aliaga y en algunas conversaciones con el Equipo Re, por lo que te remito a ellos para que te den más información sobre estas cuestiones.

**En algunas exposiciones recientes sobre el tema han aflorado críticas en relación a la falta de visibilidad de artistas negros. En 2015, por ejemplo, *Art AIDS America*, hizo un análisis sobre la época de la pandemia en Nueva York y Los Ángeles. Como protesta a dicha exposición, un colectivo organizó un *die-in* en las salas de la muestra para protestar contra la ausencia de artistas negros. ¿Cómo interpretas este tipo de críticas a las revisiones que se llevan a cabo sobre el sida?**

Ha ocurrido en las últimas exposiciones sobre Wojnarowicz en la que algunos grupos criticaron cierta “edulcorización” de su trabajo, y estoy totalmente de acuerdo en que desde ciertas instituciones este “retorno al sida” se está haciendo con demasiada profilaxis. Creo que hay que entrar a pelo en este tema. La corrección política no es el camino. Wojnarowicz by Loewe es convertir la rabia en objeto de consumo. El capitalismo cultural sigue invisibilizando aquello que no es mercancía. Hay que volver a conjugar el SI DA DA como decían Miguel Benlloch y Las pekinesas.

**¿Qué intereses hay, hoy en día, en retomar la epidemia? ¿A dónde se pretende llegar con estos nuevos estudios y ensayos, como; por ejemplo; el de Élisabeth Lebovici?**

Pues el de convertirlo en otro hot-topic del capitalismo cultural. A pesar de ello, las problemáticas del sida abren una epidemia de significación tan compleja que lo que ponen sobre la mesa es el debate sobre el capitalismo y las políticas neoliberales. Es el cuerpo enfermo de nuestra sociedad, no sólo la

de aquellos que viven con el virus. Como en un texto de THE CARRYING SOCIETY, TODOS SOMOS SEROPOSITIVOS.

**¿Cuál sería la mejor posición política respecto al tema del sida en la actualidad?**

Políticas de educación, investigación y desestigmatización transversales.

**¿Por qué piensas que no se habla del VIH/Sida a día de hoy?**

A nivel político es cierto que hay menos campañas, al igual que en los medios de comunicación, pero el sida sigue estando presente en muchos ámbitos, tanto personales como profesionales, por lo tanto creo que a nivel general sigue incomodando porque pone el dedo en la llaga en la construcción de las diferencias que ha generado el capitalismo desde los años 80 a nuestros días.

**¿Puede el sida volver al arte?**

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. 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 alianzas.

**1.5.3. Sobre *It's just a Matter of Time* (ARCO2020)**

**¿Qué opinas respecto a este homenaje?**

Todo acto de homenaje es un acto de traición, escribía Merlau-Ponty. Pero creo que para muchos de aquellos que empezamos a trabajar en el mundo del arte en los años noventa la figura de Felix Gonzalez-Torres se había convertido en un mito a la hora de cuestionar las nociones de activismo desde lo personal y también al poner en cuestión la idea de la distribución de la obra de arte. Casi te puedo recitar de memoria la famosa carta de Felix a su novio Ross, por lo tanto soy poco objetivo con la obra de Felix y cualquier manera de visibilizar su trabajo y los ecos que su obra tiene en otros me parece bien, ya sea *It's just a matter of time* o la que próximamente le decidará el MACBA.

**¿Con qué finalidad se lleva a cabo?**

La finalidad es ver hasta que 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.

**¿Cómo se ha presentado la figura del artista Félix González-Torres en la feria?**

A través de sus ecos en otros artistas como te he comentado y con la presencia de uno de sus billboards, en este caso uno con la frase “Es sólo cuestión de tiempo” presente en algunas localizaciones de la ciudad de Madrid.

**¿Por qué ha surgido tanta polémica?**

Pues creo que porque habría sido una oportunidad de conocer a otro FGT, como señalaba Iván de la Nuez en uno de sus artículos, un FGT que no sólo puso su punto de atención en la cuestión del sida y el tiempo, sino como pudimos ver en sus trabajos con GROUP MATERIAL en otros aspectos que abrían nuevos discursos hacia la construcción de la sociedad capitalista o a su propia identidad como migrante en EEUU. Al igual que ocurre con la obra de Espaliú, el carácter poliédrico de su discurso es tan amplio que quizás se esperaba más de lo que ha sido, pero creo que ha abierto interesantes lecturas para otros públicos menos cercanos a la obra de FGT.

**¿Crees que ha podido ser una oportunidad para dar a conocer la obra de Espaliú?**

Espero que sí, pues creo que ha servido para insertar a Espaliú en esa genealogía artística y activista internacional en torno al sida y al mismo tiempo para propiciar nuevas relaciones con artistas actuales, cuestión que me parece fundamental, pues en toda recuperación artística debería estar presente este anclaje con el aquí y ahora, como decía Espaliú en el video del Carrying. Ahora habrá que seguir conjugando sus preguntas y desplegando sus continuos interrogantes.

**1.6. JUAN VICENTE ALIAGA****1.6.1. ACERCA DEL SIDA EN GENERAL Y DEL ARTE EN RELACIÓN A ÉSTE****¿Qué circunstancias sociales e históricas tuvieron lugar en los ochenta que afectaran directa o indirectamente a la enfermedad del sida?**

En el plano macropolítico se podría decir que algunas partes del mundo, concretamente el Gobierno de Estados Unidos y también, en el contexto europeo, el Gobierno británico, habían emprendido unas políticas neoliberales de desprotección de lo público, por ejemplo, de la sanidad pública. De hecho, en el contexto norteamericano tenía muy escasa fuerza, pero que se acentuó y se privatizaron muchos más recursos de los que había en ese momento. En el caso británico, se veía de una etapa de los setenta en donde sí había habido un cierto reforzamiento de lo público, digamos el gobierno de Margaret Thatcher trató fundamentalmente de socavar aquellos representantes de los

trabajadores; hizo todo lo posible por poner trabas a la labor de los sindicatos, con lo cual eso debilitó a la clase trabajadora y también llevó a cabo políticas claramente neoliberales: muy egoístas, de enfrentamiento con la Unión Europea.

En el caso español, España venía de una sección económica bastante mala que, poco a poco fue encarrilándose a lo largo de los ochenta. España tenía unas prioridades enormes que era conseguir llegar a una democracia que había estado ausente desde la Segunda República.

[...] En lo que se refiere a cuestiones que tienen que ver con la sexualidad, ya que uno de los objetivos de los sectores más conservadores – tanto EEUU, como Inglaterra y en España también – la Iglesia Católica particularmente fue atacar a los homosexuales y responsabilizarles de la epidemia del Sida. Hay que pensar que en muchos países, en los años anteriores, en los años sesenta, se estaba empezando una cierta permisividad y una cierta liberación sexual que habría sido imposible antes de los años sesenta, y eso se vio claramente con las revueltas de Stonewall que permitieron que un conjunto de personas salieran a la calle, reivindicaran sus derechos, criticar al Estado por las leyes homófobas. Por tanto se permitió una cierta expansión de las libertades sexuales a pesar de que las leyes seguían existiendo y seguían siendo represoras. En el caso español salíamos del franquismo donde prácticamente todo estaba prohibido y cuando aparece el Sida en el 82; bueno, los primeros síntomas de personas afectadas por el sida son incluso de finales de los setenta, pero sabemos que hasta el año 82 no se utiliza el término *AIDS* en inglés. Entonces, digamos que había prioridades muy diferentes a lo que podía significar encauzar una crisis sanitaria que se decía que solo afectaba a sectores muy minoritario y la mayoría de la población no estaba preocupada. Concienciar a la población gay, en España concretamente, de tomar medidas profilácticas no era fácil en ese momento, por un lado, porque no existía una cultura de la autoestima gay porque los movimientos acababan de ser legalizados: el Front d'Alliberament Gai de Catalunya fue legalizado en el año 80. Entonces todo esto había estado oculto, prohibido. No había una cultura gay fomentada por los colectivos [...] que pudieran enfrentarse a esta pandemia que algunos pensaban que era otro intento del sistema de reprimir a la gente. Y entonces creo que encontré a los colectivos en ese momento en España bastante desactivados, en comparación con otros países como, por ejemplo, EEUU donde las protestas en contra de las medidas que tomaba el Gobierno Reagan sobre el Sida empezaron antes porque los colectivos ya eran mucho más fuertes; pensemos que surgieron a finales de los años sesenta.

[...] El contexto es complejo, pero a lo que se refiere a la protección de lo público, el mundo había optado por políticas neoliberales, es decir, políticas

que favorecen lo privado. [...] Era una etapa muy contraria a favorecer la Sanidad Pública. Si a todo eso se le unen los discursos puritanos [...]

**Cuando te refieres a la prensa y la televisión sensacionalista que circulaba durante los primeros años de pandemia, ¿a qué periódicos y canales televisivos te refieres? (*De amor y rabia*, pág. 128)**

En la prensa escrita, incluso periódicos reputados como serios. [...] Prensa que se suponía que no buscaba alimentar los bajos instintos y que se documentaba y que contrastaba la información, me estoy refiriendo a un periódico como el New York Times: el NYT también propaló, divulgó información que no era rigurosa con respecto a quiénes podían contraer la enfermedad y hablar, por ejemplo, de *grupos de riesgo* en lugar de hablar de *prácticas de riesgo*.

En el caso español, un médico tan reputado como Bonaventura Clotet – hay que decirlo porque yo participé en un debate con él – durante mucho tiempo seguía utilizando la expresión *grupos de riesgo*. Los homosexuales no tenían más riesgo que los heterosexuales, dependía de qué tipo de *prácticas* pudieran hacer. No había ninguna identidad homosexual que favoreciera que las personas llamadas homosexuales pudieran contraer el sida y no los heterosexuales. [...] Ese tipo de expresiones condenatorias las ha utilizado la ciencia, el caso de Bonaventura Clotet es uno de ellos, y lo utilizaron los medios de comunicación, la política, los sectores más conservadores. Con el tiempo es cierto que fueron cambiando, fueron mutando la forma de dirigirse a la población, pero se mantuvo también [...] un discurso del odio, del escándalo, un discurso que propiciaba más que nada el miedo en la población. Hoy que estamos hablando de Coronavirus, aunque sean unas epidemias muy diferentes, vemos que también muchos medios utilizan las mentiras, utilizan los bulos, utilizan la desinformación para crear el pánico. Porque un ciudadano o una ciudadana amedrentado, temeroso, es más fácilmente controlable y se deja llevar por la falta de razón y por la falta de criterios pensados y meditados.

[...] Hay que separar lo que es un virus, que no tiene conciencia moral, de lo que es lo que las personas hemos hecho de los virus. Es en ese sentido que se puede 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, al mismo tiempo, desproteger a otros sectores. Porque es cierto que la población heterosexual pensaba que no iba a poder contraer el VIH. 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 desprotegidas. Por ejemplo, el sector de la prostitución se vio muy afectado justamente por no utilizar el preservativo en las prácticas entre las prostitutas y los *puteros*.

Yo creo que los medios de comunicación, la CNN por ejemplo, recuerdo que fue propicie a divulgar información poco contrastada. Periódicos como el New York Post, que era un medio sensacionalista – y que lo sigue siendo – en el caso norteamericano buscaban el alarmismo en lugar de dar información lo más rigurosa posible, pues buscaban más que nada ahuyentar, se alimentaban del morbo: en algunos casos se supo de periodistas que se habían infiltrado en las plantas de algunos hospitales para sacar fotos de los enfermos que estaban en estado terminal para alarmar mucho más a la población, para mostrarlos como seres de vidas desordenadas, de vidas promiscuas que habían merecido la enfermedad que estaban padeciendo.

### **¿Cómo cambió la representación tras la irrupción del sida en el arte contemporáneo?**

[...] Estos colectivos empezaron a surgir, en el caso norteamericano, como ACT UP, por ejemplo, que tiene una dimensión más política, más de salir a la calle, más de criticar lo que no estaba haciendo el gobierno norteamericano. Y, paralelamente, hay personas que están en ACT UP pero que vienen del mundo del arte o vienen del mundo del diseño y generan imágenes que pueden servir a la población para tratar de defenderse ante la enfermedad, de tomar medidas profilácticas mediante el preservativo y también de luchar contra esa carga de odio procedente de las instituciones y del mundo de la prensa mayoritaria, etc. [...] Cada país tiene una cultura distinta. No es comparable lo que pasa en el contexto norteamericano con el contexto francés, con el contexto español... Porque venimos de situaciones distintas.

Por ejemplo, en el contexto norteamericano [...] empiezan a surgir protestas e incluso implican el mundo del arte y consiguen convencer a los museos para que se declare el *Día sin sida* (1 de diciembre): entonces los museos cierran que, simbólicamente es importante porque se está diciendo que la cultura se detiene para hablar de que también en el ámbito cultural había personas que tenían el sida y que morían a causa de ello.

En el contexto español también hay algún artista que trabaja en una línea semejante al grupo Gran Fury [...] como podría ser Pepe Miralles. Luego también hay otros artistas que utilizan un lenguaje más metafórico, como es el caso de Pepe Espaliú, aunque con una dimensión política clara porque su trabajo se desparrama por la vía pública y son muy conocidas las acciones suyas de San Sebastián y de Madrid en el año 92 llamadas *Carrying*. Luego también, junto con el *Carrying* surge un colectivo, el *Carrying Society*. También hay otras personas que también trabajan a título individual como Águeda Bañón. [...]

Pero yo creo que los momentos de mayor visibilidad de un arte que trata de hablarle al mundo para que no se aisle a los enfermos, para que no se les haga el vacío. Las personas enfermas no son solo personas enfermas: son personas ante todo. Una persona tiene sida, pero además de tener sida, es muchísimas

otras cosas en la vida. Entonces reforzar la idea de solidaridad yo creo que eso es sobre todo en los primeros años de los noventa cuando el contexto español tiene más eco.

**¿Qué posición crees que tomaron los artistas españoles en cuestión?**

[...] Los años ochenta es un contexto que gran parte del arte español, no todo, vivía más centrado en cuestiones relacionadas con el mercado. Es decir que el arte que se solía ver en la feria ARCO, que empieza en el año 82 [...] era una forma de decir que España se incorporaba a Europa. Los años ochenta son los años en que este país se incorpora a Europa. Es una forma de unir lazos con el contexto europeo, desde un punto de vista económico, cultural, de recursos, etc. [...] Esto hizo que un conjunto de artistas hicieran un tipo de obra que es la que triunfaba en los mercados europeos de los años ochenta que se llamó Transvanguardia en Italia; Neoexpresionismo en Alemania; Figuración Libre en Francia. Aquí sería el caso de Miquel Barceló o José María Sicilia. Era un tipo de obra bastante despolitizada, tanto la que realizaban artistas hombres como artistas mujeres: como podría ser Susana Solano, Soledad Sevilla... Donde algunas obras tal vez tengan algún componente de género pero otras son muy difíciles de captar ese tipo de visión más política.

Había sí otros colectivos que empezaron a surgir como *Agustín Parejo School* en Málaga [...].

Pero, en general, la gran mayoría de artistas en España no tenía una conciencia de la importancia del sida y de las consecuencias que eso podía tener en los cambios en la representación porque era una exigencia de politización más clara. El sida era una cosa totalmente política, no la enfermedad en sí sino lo que se hacía de la enfermedad, las medidas que se tomaban, qué sectores quedaban excluidos, cuáles no, etc. Yo creo que se podría decir que se reaccionó tarde en ese sentido y que muchos artistas no se sentían realmente concernidos. [...]

Se podría concluir que quienes reaccionaron son los que estaban más directamente implicados en la enfermedad: o porque estaban enfermos o porque tenían amigos o amigas que estaban enfermos.

**¿Qué actitud, mayoritariamente, tomó el colectivo homosexual en España en relación al sida?**

[...] Veníamos del franquismo, entonces los primeros grupos con conciencia política de grupos gays luchan contra el franquismo: la prioridad es abolir la Ley de Peligrosidad y de rehabilitación social por la cual las prácticas entre personas del mismo sexo eran merecedoras de pena de cárcel. [...] Yo creo que

en los años ochenta, que podrían haber sido los años en que se hubiera fortalecido una identidad gay o lésbica, y también a lo que se refiere a la población trans, coincidieron con el arranque del sida. Entonces el sida hizo que gente que estaba empezando a asumir su sexualidad y a visibilizarse volvieran al armario porque eran de nuevo señalados como peligrosas. [...] Muchas personas no querían decir que tenían VIH porque era una forma de dar a entender que también eran homosexuales. Porque se creía que únicamente las personas homosexuales podían haber contraído la enfermedad. Por eso mucha gente se volvió al armario, cuando todavía los colectivos aún eran muy débiles.

[...] En España, uno iba a un bar gay de ese momento o a una sauna y había información. Era como si hablar de aquello que tuviera que ver con sida pudiera meter más el miedo a la gente. Era como omitir una realidad que existía. La realidad existía, no podías omitirla. Había que combatirla no con miedo, sino con medidas profilácticas, con conciencia, con crítica al sistema establecido.

[...] Aquí en los años ochenta las personas homosexuales y lesbianas teníamos muy pocos referentes.

### **¿Qué papel ha tenido la mujer heterosexual (si es que ha tenido alguno) en esta crisis del sida?**

Bueno, durante mucho tiempo se dijo que era una enfermedad que solo afectaba a los hombres. Todos los casos que salían eran hombres. Se ocultó la información que afectaba a las mujeres. Algunas de las mujeres afectadas en un primer momento eran mujeres que, por su status social, la sociedad no valoraba. O sea, una trabajadora del sexo, ¿qué importancia puede tener? Si ya está marginada, pues su voz no cuenta: era una *subalterna*, por seguir la terminología de Gayatri Spivak.

Conocemos un famosísimo cartel de Gran Fury, de principio de los noventa, donde se dice: “Las mujeres no contraen el sida pero mueren a causa del sida”. Es decir, era una forma de decir continuamente se nos está mintiendo sobre la realidad que afecta a las mujeres, pero sabemos que hay mujeres que mueren a causa del sida. Entonces, ¿dónde están esos datos? Queremos conocerlos y queremos poner el foco también en que hay mujeres que contraen el sida y lo desarrollan”. Mujeres heterosexuales, también mujeres lesbianas que habían tenido prácticas de riesgo. El hecho de utilizar jeringuillas no desechables también, en el caso de la población que utilizaba las drogas. O también había prácticas de riesgo porque la vida sexual de las personas puede ser, y de hecho es amplia: hay hombres y mujeres que tienen prácticas bisexuales. Y la práctica bisexual en sí no es contaminante, ni la práctica heterosexual ni la práctica homosexual, sino lo que se hace. Pero sabemos que había un conjunto de mujeres que habían sido omitidas. Y hoy en día, por ejemplo, hay que recordar

el enorme papel, importantísimo, que tuvieron muchas mujeres lesbianas, muchos colectivos, en EEUU que trabajaron codo a codo con sus compañeros para atender, para ayudar, para concienciar sobre la enfermedad, cuando en principio se decía que no corrían el menor riesgo. Aquí recuerdo el papel que hizo el grupo LSD en Madrid sacando unos pasquines, unos carteles, donde hablaban de los cuadrantes de látex que se podían utilizar en la zona vaginal cuando había prácticas donde podía haber mezcla de fluidos. Hay que pensar que no se tenía toda la información sobre cómo contraer el VIH. [...] Sabemos que hay parejas que supuestamente son monógamas pero que en realidad no son monógamas. Es decir que la historia del adulterio – ahora no se llama adulterio, pero durante muchos años hemos hablado del adulterio, es decir, personas que tenían relaciones fuera del matrimonio – [...] tenían relaciones fuera del matrimonio, lo que pasa es que no lo admitían. Entonces, si esas personas no se protegían, es decir, protegerse en el matrimonio utilizando el preservativo daba a entender que esa persona había podido tener relaciones con otras personas fuera. [...] Eso creó conflictos y problemas en el ámbito de muchas parejas que habían mantenido relaciones fuera de la pareja y no lo habían hablado o lo habían ocultado por la sexofobia y por la cultura exclusivamente matrimonialista de pareja cerrada en la que vivimos.

**¿Fue la *cronificación* de la enfermedad un punto de inflexión en el cese generalizado de la producción artística respecto al sida?**

Yo creo que sí, sin duda. Yo creo que esto es una realidad muy humana, es decir, que no deja de tener una parte de egoísmo: las personas reaccionamos cuando nos vemos más afectados, sobre todo en primera persona. [...] Pero, a medida que la ciencia fue avanzando y aún sin vacuna, como es el caso actual: seguimos careciendo de una vacuna. Pero existe una cierta medicación que hace que la enfermedad se cronifique, que no significa que las personas no tengan síntomas, no tengan consecuencias y que esto no afecta a sus vidas cotidianas. [...] El hecho de que mucha menos gente muera ahora debido a la enfermedad, pensemos que ha habido millones de muertos con respecto al sida, que es una cifra espectacular. Ahora que estamos hablando del coronavirus todavía no tenemos unas cifras semejantes. Ojalá no se alcancen.

Y que gran parte de los muertos estaban, sobre todo, en países pobres. [...]

Entonces eso yo creo que desactivó ---- cuando ya la enfermedad se hacía manejable, los medios de comunicación dejaron de hablar y pasaron a otro tipo de temas. Lo cual no impidió que la *serofobia* – el miedo o el odio a una persona por el hecho de tener el VIH – desapareciera.

También es cierto que muchas personas que participaron en los primeros colectivos activistas, y también de artistas, algunos de ellos murieron. Eso tuvo

un coste en vidas muy importante. Ya no estaban ahí esas personas que se enfrentaron a la enfermedad y al odio social en una situación muy en desventaja.

Yo creo que la urgencia es un evento clave porque, primero, la frase inicial “SILENCIO=MUERTE”, es decir, si los gobernantes no le dan importancia cuando tendrían que velar por la salud pública; nosotros tendremos que dársela porque conocemos a nuestro alrededor personas que están afectadas por el VIH y que están muriendo. Por tanto, la urgencia era enorme. Esta urgencia, a medida que aparecen un conjunto de terapias que suavizan la enfermedad, pues lo va desactivando.

### 1.6.2. ACTIVISMOS

**¿Crees que el activismo político se relaciona con el propagandismo? “Para Gran Fury - como mencionas en la mesa redonda de *De amor y rabia* - el activismo está unido al propagandismo”... (pág. 121)**

El activismo político es importante que, para que sea efectivo, [...] trate de alcanzar mayores grupos poblacionales.

Por lo tanto, la palabra *propaganda*, en el caso de los colectivos del sida está totalmente justificada. Porque no se trataba de adoctrinar a nadie y decirle lo que tenía que pensar, sino de llamar la atención sobre una serie de realidades que la mayoría de los gobiernos ignoraban, y que tardaron mucho tiempo en reaccionar.

### 1.6.3. DE AMOR Y RABIA. ACERCA DEL ARTE Y EL SIDA (1993)

**¿Cómo surgió la iniciativa de escribir *De amor y rabia. Acerca del sida y del arte*?**

Tanto José Miguel G. Cortés como yo estábamos implicados en la concienciación sobre el sida. [...] El hecho de que conocíamos otros lugares en donde el arte se había implicado mucho en esta cuestión. Aquí en España veíamos que la respuesta hasta ese momento en el campo artístico era escasa. En el campo desde donde nos movíamos: desde la universidad, pero también desde la crítica de arte y el comisariado de exposiciones, pensábamos que era un hueco que había que llenar. Que EEUU fundamentalmente sí se había dado una respuesta y pensábamos que aquí en España también era importante. Entonces hacía falta una plataforma de reflexión en torno a este tipo de realidades. Y por eso articulamos ese libro.

[...] Era importante que habláramos de que el ámbito de la representación, el ámbito de las imágenes no es inocente: está cargado de ideología y de contenidos políticos.

#### **¿Qué recibimiento tuvo dicha publicación?**

En el caso español, los libros que provienen del ámbito universitario les cuesta mucho más circular. [...] Las editoriales universitarias en España no tienen todavía, y ni siquiera en la actualidad, la fuerza y el eco que tienen las grandes universidades británicas y norteamericanas.

Pero aún así tuvo recibimiento. Salieron artículos en revistas como *Acción Paralela*, revista que editaba José Luis Brea. [...]

Su eco se enmarcó sobre todo en ámbitos más minoritarios.

#### **1.6.4. EN TORNO A PEPE ESPALIÚ**

##### **¿Cómo conociste a Espaliú?**

Nosotros nos conocimos porque ambos escribíamos para una revista llamada **Figura**. La revista *Figura* es una publicación que surge en Sevilla en los años ochenta y que recoge la actividad artística española e internacional mediante un conjunto de corresponsales y de artistas que venían de la escena andaluza.

Bueno, Espaliú era cordobés y en los años ochenta vivía en París y yo era corresponsal aquí, en Valencia, pero [...] he tenido muchas relaciones con el contexto francés. [...] Fue en el 85 cuando nos conocimos, y a raíz de todo aquello surgió una amistad. [...] Mantuvimos mucha amistad hasta su muerte el año 93.

##### **¿Qué rasgos destacarías de su obra?**

Las primeras obras que conocí tuyas eran unas obras bastante crípticas, herméticas; muchas de las cuales hablaban de la identidad, de la identidad como sujeto, con una base psicoanalítica bastante fuerte. A él le entusiasmaba el psicoanálisis. Había podido seguir algunos de los seminarios de Lacan en París, y hablaba mucho de fracturas psíquicas. Y eso lo **mezclaba** también con la invisibilidad de la condición sexual, de la homosexual concretamente. [...]

Jean Genet fue un escritor que influyó mucho a Pepe Espaliú, y que era una figura pública conocida y que hablaba claramente de su homosexualidad. [...] Con el tiempo esta ocultación empezó a quebrarse y empezó a ir apareciendo mediante alusiones al cuerpo masculino, por ejemplo; al deseo entre hombres; a prácticas sexuales tabuadas; alusiones a ciertos placeres de carácter

sadomasoquista. Pero yo creo que fue sobre todo – y él lo dice en un texto que escribió en el año 92, *Retrato del artista desahuciado* – el sida el que le hizo salir de esa topera donde antes vivía, de esa ocultación y claramente mostrarse con mayor claridad ante el mundo. Entonces en ese texto habla de él mismo en tanto que persona que ha enfermado y también como persona homosexual. Y también ataca a la cultura homófoba en la que está viviendo.

Evidentemente el sujeto está constituido por muchos elementos, por traumas psíquicos que uno va acarreado a lo largo de la vida. En ese sentido yo creo que el psicoanálisis tuvo un papel destacado en su trayecto, ya que el psicoanálisis te permite enfrentarte a tus propios miedos, a tus propios traumas, que pueden ser por razones familiares – por ejemplo, la muerte de su madre cuando él era muy joven tuvo una importancia enorme: la presencia de la muerte cuando todavía no estás maduro para poderla aceptar y entenderla. [...] Yo creo que es una obra muy compleja y está llena de alusiones culturales. [...] El uso de la metáfora, el uso de un lenguaje no tan explícito. Él no creía en un arte que fuera propagandístico, que fuera literal, sino que las cosas complejas se tenían que abordar de manera compleja

#### **¿Cuál es la importancia, actualmente, de visibilizar la obra de Pepe Espaliú?**

Desde su muerte, en las diferentes relecturas que ha habido de la obra de Espaliú [...], se ha tratado de darle importancia a las diferentes etapas de su trayectoria. Pero, a pesar de esto, [...] creo que se le sigue recordando por ese gran altagonazo que dio en su dimensión pública en las calles de Madrid y de San Sebastián.

Pero no hay que olvidar que él habló de la vulnerabilidad del sujeto, de que somos seres vulnerables, frágiles. [...] Sabemos que somos personas que también dependemos de los demás. Entonces, la capacidad de empatizar con los demás, de estar en contacto con los demás, junto a los demás es muy importante. Yo creo que todo eso está en la obra de Espaliú. Además de hablar de diversidad sexual.

#### **1.6.5. ACTUALMENTE**

##### **¿Qué intereses hay, hoy en día, en retomar el tema? ¿A dónde se pretende llegar con estos nuevos ensayos, como, por ejemplo, el de Élisabeth Lebovici?**

Parte del ser humano tiene la capacidad de olvidar muy pronto. Y creo que el trabajo de los y las intelectuales es estudiar el pasado y aprender del pasado, y revitalizarlo.

El caso, por ejemplo, del trabajo de Lebovici es fundamental porque ella habla de la escena francesa y norteamericana; es una forma de hablar de su propia

biografía porque ella se inscribe en aquello que escribe, pero también es una manera de que analicemos cómo hemos reaccionado en torno a la pandemia, desde el punto de vista político, social y artístico. Su trabajo [...] es extraer conclusiones de ese pasado que nos puedan apelar al día de hoy.

**A día de hoy, después de varias décadas de los episodios más trágicos de la pandemia, ¿piensas que el sida fue un fenómeno que afectó negativamente al sector artístico y cultural o, por el contrario, propició un escenario del que el arte supo nutrirse?**

[...] Yo creo que poner el foco en lo social, en la *escultura social* – Pepe Espaliú hablaba de *escultura social* – es clave. Y gran parte del arte, no todo, que triunfó en los ochenta en los mercados, en los museos, en las revistas, el arte aupado por los comisarios era un arte bastante formalista, bastante desideologizado, bastante egoísta en ese sentido. Entonces, yo creo que eso sigue siendo una gran lección que tenemos que aprender del sida y de quienes hicieron un trabajo a partir de la realidad del sida.

#### **1.6.6. SOBRE EL HOMENAJE A FÉLIX GONZÁLEZ-TORRES, IT'S JUST A MATTER OF TIME (ARCO MADRID 2020)**

**¿Qué opinas respecto a este proyecto? ¿Crees que ARCO adopta un compromiso más social o político acogiendo este tipo de obras?**

Yo creo que es una operación de simple maquillaje. El mercado es capaz de absorber muchos trabajos si de ellos puede obtener una rentabilidad económica. La finalidad del mercado es vender obras y vivir de esas ventas. Habría mucho que hablar del mercado, sobre las condiciones draconianas que algunos galeristas imponen a los artistas. [...] Los mercados viven para especular sobre el arte – con esto no quiero decir que todos los coleccionistas y los galeristas sean iguales, pero la tendencia del mercado es esta.

El papel de FGT habría recibido un tratamiento mucho más digno y riguroso si se hubiera hecho una exposición como la que se llevó a cabo, por ejemplo, en el Centro de Arte Galego de Arte Contemporánea hace muchos años en Santiago de Compostela. Creo que hubiéramos aprendido mucho más de la importancia de la obra de González-Torres para el arte coetáneo a él y para el arte posterior que de esas cuatro paredes que le dedicó ARCO. Por otro lado, si pretendían decir que los artistas invitados habían sido influidos por González-Torres, sinceramente, yo lo pongo en duda: no creo que la obra de Pepe Espaliú esté directamente relacionada con FGT. No creo tampoco que artistas como Henric Colessen, su obra sea una consecuencia de la de González-Torres. Sin quitarle mérito a González-Torres. Me parece un artista complejo y que ha creado unas obras espléndidas. Pero ese papel que se le quiere otorgar de

motor de la producción posterior o coetánea a él yo, sinceramente, lo pongo en duda.

[...] Creo que eso se podría haber hecho en otro lugar, en otro espacio, de una forma mucho más rigurosa, con una publicación de un texto. Más que en una feria que dura cuatro días.

## 1.7. Equipo re

Entrevista a Equipo re por Francisco Lemus en abril de 2019 para la revista de *Estudios y Políticas de Género*.

**Francisco Lemus: ¿Cómo surgió la idea de armar una plataforma de investigación y acción en torno a las respuestas estético-políticas al VIH/sida?**

**Equipo re:** Nosotras nos conocimos hace diez años en torno al Programa de Estudios Independientes PEI del MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona). Como trabajo final indagamos en las políticas del cuerpo y las luchas postfeministas en el franquismo tardío y la transición democrática en diferentes contextos del Estado español. Algunas llevamos adelante un trabajo al cual denominamos *Otras formas de lo Político en Andalucía de los años 80-90* y, en medio de dicha investigación, la pregunta sobre qué había pasado en torno a la pandemia del sida y los movimientos de disidencia sexual surgió y vimos que era un relato que no estaba zanjado, una narración que no estaba contada, o si lo estaba era muy parcial. Que había una especie de “deuda” con todo lo que había ocurrido no solo en Andalucía, sino en el conjunto del Estado español.

Al poco tiempo de terminar el PEI, en 2010, continuamos trabajando sobre estas políticas del cuerpo, pero ahora en el contexto chileno. Dos cosas nos motivaron a explorar ese escenario: por un lado, un tema casi biográfico de varias del Equipo re (en ese entonces éramos 6 y 3 éramos chilenas). Pero también porque encontrábamos que, guardando la diferencia temporal, había muchas similitudes en lo que había ocurrido en el Estado español y en Chile hacia el final de las dictaduras y las respectivas transiciones democráticas

En ese contexto organizamos un seminario en el MAC de Santiago de Chile, donde incluimos una mesa exclusivamente para hablar del VIH/sida y vimos nuevamente que había un relato silenciado, interrumpido, que era necesario contar. Había habido acciones, microgestos potentes de supervivencia y resistencia, pero que estaban quedando fuera de la memoria. Allí salió el impulso de seguir por allí nuestro trabajo como equipo.

Ya el año 2012 optamos a una beca de investigación del Museo Reina Sofía de Madrid y eso nos ayudó a poder materializar mucha de las intuiciones que estábamos comenzando a esbozar. En ese proceso además nos encontramos con materiales con los que dialogar y reforzar muchas de esas ideas que aún eran incipientes, como por ejemplo el libro de Lina Meruane, *Viajes Virales*, un ensayo donde la escritora plantea la relación inequívoca entre la pandemia del sida y el proceso de globalización.

Al término de la residencia en el Reina Sofía, y dando salida a algunos resultados de la investigación, fuimos invitados a escribir un ensayo en el primer número de *L'Internationale* (la confederación de museos actualmente liderada por el propio Reina Sofía). El texto, titulado "Ficciones Globales, luchas locales", de alguna forma presenta esa hipótesis inicial y que nos acompaña hasta hoy en torno al doble proceso que la globalización genera. En este texto proponemos "pensar al sida como la gran falla del paradigma de la globalización; aquello capaz de evidenciar las promesas de igualdad democrática no cumplidas por el sistema-mundo global".

En simultaneo comenzamos a discurrir en acciones como el de seminario en Sevilla *Agenciamientos contra-neoliberales*, donde, usando el marco del aparato discursivo en torno al VIH/sida, propusimos reconsiderar el legado de los activismos del sida como un recurso posible para la articulación hoy de un nuevo frente micropolítico. Esto, con una mirada conjunta desde la crítica, la práctica postcolonial y "queer" a las coaliciones activistas del sida, como un ejemplo temprano de resistencia neoliberal, deteniendonos en dos de sus principales objetos críticos que van a marcar los modos de hacer micropolíticos del siglo XXI: la información como objeto de lucha y la precariedad como constitución política.

Los siguientes pasos fueron de constante activación en torno a talleres, visionados de trabajos audiovisuales, muy importantes en el legado de las luchas por la relevancia que el audiovisual tendrá en la década de los 80 y 90 como un modo de "poner el cuerpo", en tanto que herramientas de lucha.

El formato expositivo vendrá por primera vez el año 2016, de la mano de Tabakalera Centro Internacional de Cultura Contemporánea, en el marco del programa de la ciudad vasca de San Sebastián como Capital Europea de la Cultura. Ante esta oportunidad quisimos presentar un visionado amplio de materiales del *Anarchivo sida*, que pudiera dar cuenta de su dimensión total, todo bajo un marco conceptual que abordó la clásica articulación naturaleza/cultura a través de tres cuestiones: la tendencia histórica de dividir al humano del animal; la dimensión cultural de la muerte y la salud entendida

como la convención por la cual algunos cuerpos son considerados normales y otros enfermos.

La exposición, en cuyo diseño contamos con la colaboración de la artista Carme Nogueira, estuvo acompañada de un gran y nutrido paquete de activaciones paralelas en torno a los saberes, el estigma, el lenguaje y también un programa de trabajos de *performance*.

Como parte de este proyecto sacamos una publicación a modo de memoria escrita y visual de lo que había sido tanto la exposición como las activaciones que realizamos a lo largo de esos seis meses. Una publicación que saliera del formato catálogo y que reuniera impresiones de los diferentes agentes que participaron, así como de otros textos que dialogan con nuestras reflexiones.

Unos meses antes y, a modo de primer esbozo, fuimos invitadas en el marco de la exposición Visceral Blue comisariada por Anna Manubens a desplegar un grupo de materiales del Anarchivo sida. La exposición que transitaba en temáticas relacionadas con el malestar neoliberal del cual nosotras estábamos hablando, nos dio la posibilidad de hacer un primer proto ensayo de lo que luego sería la materialización en Tabakalera.

Posteriormente, durante el año 2017, nos invitaron a incluir una versión adaptada de este proyecto expositivo como parte del *Porvenir de la revuelta*, un programa en torno a los 40 años del movimiento LGTBIQ del Estado español, conjugando memoria y deseo para la visibilización de la diversidad sexual LGTBIQ a través de la activación de prácticas artísticas que interpelan los relatos hegemónicos. El lugar donde desplegamos esta vez el *Anarchivo sida* fue el Centro Cultura Conde Duque de Madrid.

**FL: ¿Qué rol ocupan en este proceso el Programa de Estudios Independientes del MACBA? ¿Cómo se inserta este proyecto en el entramado social de una ciudad como Barcelona?**

**Equipo re:** Como señalamos más arriba, el paso de todas por el PEI, primero nos permitió conocernos y convivir, comenzar a trabajar juntas y elaborar, desde allí también, formas nuevas para abordar la investigación que nos acompaña hasta hoy. Nos encontramos ahí con toda una matriz de nuevas pedagogías o de la teoría feminista y postfeminista, que son parte consustancial de la manera en la que abordamos metodológicamente el proyecto.

En 2018, una década después de nuestro paso por el PEI, recibimos la invitación del MACBA para desarrollar un proyecto expositivo en la planta baja

de su Centro de Estudios y Documentación, el mismo edificio que alberga el PEI. En el momento en que se nos plantea esta invitación, pensamos que la versión o el proyecto expositivo en ese escenario debía tener un planteamiento diferente al que habíamos realizado en las dos exposiciones anteriores. Quizás motivadas por el momento en que el proyecto está, también en el que está cada una de nosotras, y que Barcelona es nuestra ciudad de adopción, nos interesaba repensar un proyecto diferente.

Finalmente, en este caso decidimos hacer el ejercicio justo inverso al que hicimos en San Sebastián. Si allí la idea era intentar dar una mirada panorámica del *Anarchivo sida*, el ejercicio que planeamos en Barcelona es ofrecer una mirada más acotada (situada). Así decidimos limitar a un contexto temporal claro como la década de los 90, con una fecha bisagra; el año 96, motivadas por dos acontecimientos a escala global que marcan un antes y un después de las luchas: por un lado, el Primer Encuentro Intercontinental Por La Humanidad y Contra El Neoliberalismo realizado por el EZLN en Chiapas, en cuyo debate estaba presente en una de las comisiones, el debate político sobre el VIH/sida. Por otro lado, el desarrollo del TARGA, la fórmula mejorada de los medicamentos antirretrovirales que cambió de manera sustancial la relación de discursos de las luchas y, evidentemente, la relación vida/muerte que en un principio se tenía respecto al VIH/sida.

El período de finales de los 80 y toda la llamada “década larga” de los 90, son especialmente relevantes para Barcelona. La ciudad fue clave en el proceso de “modernización” de la España de la transición. De hecho, el plan de reformas en vistas a las Olimpiadas del 92 en la ciudad fueron una gran operación de diseño que buscaba colocar a Barcelona y al país en una escala competitiva para el nuevo mercado. De manera paralela a las Olimpiadas, por ejemplo, se celebra la Exposición Universal Sevilla 92’ que incorporó el discurso de los 500 años de colonización en las Américas como reivindicación de la grandeza del país (el pasado imperial añorado), borrando todo sentido crítico en torno a ese proceso. Luego de muchos ajustes, en esos mismos años, España entró en la naciente Comunidad Económica Europea, pasando a ser un país moderno que podía habitar el nuevo orden mundial.

Dentro de ese plan, la ciudad debía cambiar completamente su identidad y para ello vivir una transformación, que hoy conocemos como gentrificación, donde una serie de cuerpos son expulsados, en un proceso de “higienización” en post de nuevo uso de la ciudad.

Todas las consecuencias de ese proceso las estamos viviendo hoy y es allí donde el proyecto se inserta, donde cobra vida; en el entramado de la ciudad. Concretamente en el gesto de poner luces en esos procesos vividos durante las

dos últimas décadas del siglo XX, para entender nuestro presente, y toda la construcción discursiva, la dimensión cultural y social de la continuada crisis del VIH/sida que es reflejo de todo ello.

De hecho, las dos líneas argumentales y los tres casos de estudios que hemos querido abarcar en esta exposición están íntimamente ligados al contexto de Barcelona: el debate sobre la esfera pública y la farmacologización de la vida en el caso de las primeras. Y como casos de estudio, el trabajo que tuvo el grupo local de Act Up Barcelona, el mural que el artista norteamericano Keith Haring realizó en 1989, en un barrio de la ciudad como herramienta de la lucha contra el VIH/sida, y la relación entre VIH/sida y la heroína.

De la mano de la exposición, hemos puesto en marcha un grupo de estudios, al cual hemos nombrado *Tratamientos complementarios*, rescatando el nombre de uno de los subgrupos que hacían parte de Act Up Barcelona, que buscaba contrarrestar todo el aparato farmacológico y que trabajó en torno a formas alternativas de salud. Este grupo de estudios, que se conformó de manera abierta, invitando a quien quisiera participar del contexto barcelonés; ya lleva cuatro meses trabajando, debatiendo, intercambiando; distintos saberes, preguntas y reflexiones en torno a todo aquello que es percibido como “malestar neoliberal” y de cómo podemos articular formas alternativas a todo esto.

**FL: ¿Qué características particulares posee su trabajo de investigación? ¿Cuáles son los desafíos al momento de pensar proyectos curatoriales y formas de intervención institucional?**

**Equipo re:** Quizás habría que comenzar por afirmar que trabajamos de manera muy complementaria como equipo. Cada una trae en su mochila experiencias de vida, inquietudes, búsquedas y formas de pensar y trabajar, que han dado como resultado procesos muy “orgánicos”. Desde el comienzo, el proyecto ha estado marcado por esa manera de trabajar afectiva y afectadamente. Cada uno de los agentes, artistas, asociaciones, etcétera; que hacen parte del *Anarchivo sida* no son abordados como “objetos de estudio”. Son parte del proyecto en sí. Nos acercamos desde una perspectiva de construir y trabajar conjuntamente en cada activación del proyecto. Por esta misma razón, el proyecto no es, ni pretende ser, un trabajo que abarque todas las prácticas y los contextos como una totalidad, sino que vamos trabajando con prácticas específicas y agentes muy concretos, a los cuales vamos llamando según sea el proyecto y la adecuación que su práctica vaya teniendo en las nuevas lecturas que elaboramos.

No desarrollamos una investigación de carácter académico, más bien nos movemos desde una óptica que también busca cuestionar las formas instituidas de desarrollar pensamiento, de pensar las pedagogías, los saberes. En este sentido vamos transitando desde un borde que nos permite esa autonomía, ése apostar por otras formas, pero no necesariamente en antagonía con ellas. Más bien desde un espacio dialogante, estirando el rango de posibilidades. De hecho, el *Anarchivo sida* ha tenido desde sus comienzos una relación directa con espacios institucionales del arte y académicos y, también, un diálogo con los espacios activistas, espacios sociales no institucionales.

Tal como planteamos en la definición propia del proyecto, lo que nos interesa es poder dar cuenta de la dimensión cultural y social de la continuada crisis del VIH/sida. Con lo cual es una apuesta que de alguna manera intenta dar una perspectiva de carácter crítico de lo que significó todo ello. Y de eso, nos interesa su permeabilidad respecto a todos los espacios de la sociedad posible, porque atañe e interpela a todos por igual.

**FL: ¿Cómo se originó la idea de generar el *Anarchivo sida*? ¿Por qué lo consideran un contra-archivo?**

**Equipo re:** Hubo dos cosas que nos animaron a pensar y trabajar en este proyecto. Lo primero es lo que señalamos antes, encontrarnos con un relato entrecortado en cuanto a las luchas VIH/sida y cuál había sido esa gestión que mutuamente habían establecido el campo estético y los movimientos. La narración de un período del cual nosotras habíamos sido parte y que es la base de lo que hoy estamos viviendo.

Hoy vemos cómo se levanta la necesidad de revisar los 90 para poder entender el momento que actualmente vivimos. Desde esa necesidad de recuperar ese campo de producción y creación negado, invisibilizados fue una de las motivaciones.

Por otro lado, se daba un momento particularmente activo en cuanto a la proliferación de los “archivos” en el campo del arte y un naciente debate en cuanto a ello. Esto de la mano de la necesidad de buscar maneras colectivas de hacer memoria, de conmemorar, alejándonos de la idea de “autor” y de “historia” como una entidad incuestionable.

¿Cómo pensar la cuestión del archivo, su utilidad, su gestión política, qué historia y procesos cristaliza y qué hacer para que eso no ocurra? Si es que se puede hacer algo ¿cómo se logra que un archivo tenga vida y no solo quede como un contenedor inmóvil? Muchas preguntas, pocas respuestas, pero sí

infinitas ganas de repensar estas cuestiones en el hacer. Así nos embarcamos en comenzar una búsqueda de escritura conjunta de esa narración, donde la memoria era frágil, donde los registros muchas veces eran inexistentes y los recuerdos, los relatos, dolorosos.

Recurrimos a la definición de Jacques Derrida de *anarchivo*, y también nos inspiramos en una conversación entre la curadora Nuria Enguita y el artista Pedro G. Romero, sobre su proyecto el *Archivo FX*; un proyecto que Pedro lleva adelante desde hace años y que no obedece a una categoría única o acabada de archivo. Que va tejiendo relaciones con materiales, objetos, ideas, desde márgenes o centros inesperados.

Más que un contra-archivo, el *Anarchivo sida* es una forma de pensar una posible forma de entender la idea de archivo, de producir archivo, y también, de dar una otra vitalidad a los documentos/materiales. También preguntarnos por cómo se presenta, en el caso del espacio expositivo ése o esos archivos, como dialogan esos materiales. De hecho, vamos trabajando contextualmente. El proyecto se va alimentando, activando, repensado según lo que en el momento se nos presenta. Y es allí donde buscamos seguir potenciando esa interpelación a la cuestión del “archivo”. No nos pensamos como un contenedor de materiales o documentos, sino más bien como un espacio de investigación permanente, de producción y también de conexión entre diferentes contextos.

Finalmente, el *Anarchivo sida* no lo hacemos solas, ni los documentos, materiales u obras nos pertenecen. Más bien es un proyecto colectivo, en red; donde cada uno de los agentes, artistas, activistas poseen los diferentes documentos y que, según el proyecto en proceso, vamos contactando, dialogando y reactivando dichos materiales. Quizás la idea de “contra-archivo” estaría aquí; en la reacción a las tensiones de la propiedad de los archivos y a los procesos de neoextractivismo que generan un desmantelamiento de una memoria necesariamente polifónica, múltiple.

**FL: ¿Qué elementos comunes –incluso, zonas de contacto– se presentan en la cartografía que propone el archivo en torno a España y algunos países de América Latina? ¿Cuáles son las diferencias?**

**Equipo re:** Nuestro trabajo traza una línea que relaciona la aparición de la pandemia del sida con la consolidación del régimen neoliberal y la llamada globalización a partir de fines de la década de los 80 y toda la década de los 90. Guardado diferencias temporales, como señalamos más arriba, la ecuación de estos tres acontecimientos se da casi del mismo modo en el Estado español como en los países de América Latina que hemos logrado revisar.

Fundamentalmente, el contexto chileno y, en el caso del Estado español, Andalucía, País Vasco, Madrid y Barcelona. Pretender decir que hemos abarcado otros lugares de América Latina sería falso, sí que hemos tomado algunos casos concretos de artistas y activistas en contextos como Guatemala, Brasil y Colombia.

Una de nuestras fuentes iniciales, el libro de la escritora chilena Lina Meruane, *Viajes Virales* (2012), que encontramos un poco azarosamente y que vino a apoyar mucha de esas primeras intuiciones, hasta ese entonces aún un poco incipientes de cuál había sido ese proceso. Lina hace un recorrido muy interesante a través de la literatura relacionada con el VIH/sida en América Latina y cómo esa escritura da cuenta del engranaje entre neoliberalismo, globalización y sida.

Como ido constatando en la investigación desarrollando con el Anarchivo sida, el VIH/sida funcionó como un aparato discursivo que construyó una nueva realidad normalizadora frente a una serie de cuerpos que seguían sin estar enmarcados dentro del nuevo orden social. Estos mismos cuerpos que, tras décadas de resistencia, habían podido plantear por fin vidas alternativas en las anteriores décadas, fueron los mismos cuerpos que el nuevo régimen deseaba clausurar.

La gestión de la pandemia sirvió para estos fines, bajo el discurso del miedo al otro, de la culpabilidad sobre ciertos grupos sociales que corresponden a estos cuerpos no normativos, significó un repliegue conservador de modos de vivir.

En el marco del fin de las dictaduras y comienzos de transiciones como las de España, Chile y de muchos países de América Latina, este discurso fue funcional a este nuevo orden. El miedo, la exclusión, sostuvo la creciente fragmentación social y, a la vez, estableció un plan regulador que ya no pasaría por gobiernos disciplinarios, sino por una propia autorregulación social.

Por otro lado, nos encontramos con una creciente industria farmacéutica que se vio reforzada mediante un proceso de “farmacologización” de la vida y la devastadora privatización de los ámbitos de salud y de los programas de investigación en la ciencia y la medicina. Hablamos de la proliferación sin límites de las patentes, incluso en espacios y procesos de vida que parecían imposibles de intervenir y de convertir en negocio, como las semillas, o la infinidad de elementos de la naturaleza fundamentales para la vida. Barcelona, sin ir más lejos, es una de las ciudades donde se concentra un número alto de laboratorios farmacéuticos de empresas privadas transnacionales y que van ganando el terreno que aún le quedaba a lo público, luego de las intermitentes crisis desde los 90.

Chile, por ejemplo, donde la vida se ha privatizado casi por completo, es uno de los países con mayor índice de consumo de antidepresivos y ansiolíticos, y la monopolización de la producción de fármacos es delirante, así como de la proliferación de esta industria. Es impresionante constatar cuántas farmacias por cuadra hay en una ciudad como Santiago y el poco control del consumo en ellas –parecen más bien supermercados–.

Los procesos de transformación resultan venir de la misma matriz y con marcas temporales distintas, pero el resultado es el mismo y los discursos y aparatos de normalización idénticos. El discurso de la “modernización” por ejemplo, que acuñó la socialdemocracia, da fe exactamente de lo mismo en Chile, en el Estado español o en Argentina. Por parte de las propias luchas también vemos que hay procesos similares, incluso que están en permanente contacto y diálogo. Los 90 fueron la década donde el discurso del “fin de las ideologías” y la derrota a las alternativas al capitalismo, marcó a varias generaciones y a las distintas formas de organización y lucha.

Desde ese marco, los movimientos de VIH/sida se levantaron como una nueva forma de pensar la “política”, de enfrentar y buscar alternativas concretas a las del triunfante modelo neoliberal. Las formas de pensarse a sí mismas, de usar estrategias en comunión con el campo de la representación y del arte, la autonomía, los afectos, el cuidado y sobre todo el empoderamiento frente a los saberes y poderes, serán la gran herencia de dichos movimientos y, también, la forma en que se reactivaron formas de luchas anteriores. En este sentido, los movimientos del sida retomaron herramientas de las luchas anteriores, actualizándolas, y poniéndolas al servicio de las nuevas urgencias.