



**Universitat de les  
Illes Balears**

Facultat de Filosofia i Lletres

**Memòria del Treball de Fi de Grau**

# Arte *queer* y sida en España: Pepe Espaliú y Pepe Miralles.

M<sup>a</sup> Lucía Marcote García

**Grau d'Història de l'Art**

Any acadèmic 2015-16

DNI de l'alumne:45185455T

Treball tutelat per Francisco José Falero Folgoso  
Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació	Autor		Tutor	
	Sí	No	Sí	No
	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>

Paraules clau del treball:  
Cultura *Queer*, Sida.

## Índice

1. Objetivos y metodología.....	2
2. Introducción.....	3
2.1 <i>Queer</i> .....	3
2.1.1 Significado etimológico y origen del término.....	3
2.1.2 Contexto y difusión. La importancia del activismo neoyorquino.....	4
2.1.3 Movimiento y cultura <i>queer</i> .....	4
2.1.4 Arte <i>queer</i> .....	6
2.2 Queer en España.....	7
2.2.1 Contexto español en el que se comienzan a introducir las ideas <i>queer</i> .....	7
2.2.2 Principales teóricos.....	8
2.2.3 Arte <i>queer</i> .....	9
3. Cuerpo.....	11
3.1 El Sida y otras enfermedades que afectan a la comunidad <i>queer</i> en España, su relación con el arte.....	12
3.2 Poéticas de representación de las enfermedades.....	13
3.3 Principales representantes.....	14
3.4 Pepe Espaliú (Córdoba, 1955- Madrid, 1993).....	14
3.4.1 Iniciación en el tema del SIDA: Espaliú como pionero en España.....	15
3.4.2 The Carrying Project.....	17
3.5 Pepe Miralles.....	22
3.5.1 Proyecto Sida Social (2005-2009).....	22
4. Conclusión.....	26
5. Notas.....	28
6. Bibliografía.....	31
7. Anexo.....	33

## **1. Objetivos y metodología.**

El trabajo se plantea como un análisis de la representación del sida en artistas *queer* españoles a partir de los años ochenta. En una primera parte introductoria se ha realizado un estado de la cuestión a nivel general, es decir un desarrollo mínimo de cómo surge la teoría *queer* y sus principales representantes a nivel mundial. En un segundo apartado más específico se analiza el curso de esta teoría en el territorio español, en el cual se desarrolla el cuerpo del trabajo.

Definido el concepto *queer* y sus principales líneas de estudio, se presentó la posibilidad de analizar la representación de las imágenes de las enfermedades que afectan principalmente a los individuos que se identifican con este término. Después la lectura de material previo, el trabajo se vio dirigido al análisis en concreto del Sida, que a partir de los años ochenta y principios de los noventa se convierte en un tema per se en el arte. Principalmente se analiza la figura de Pepe Espaliú, ya que tras realizar un primer estudio de los artistas que tocan este tema en algún momento de su carrera, fue el primero en realizarlo en el estado español. Por último creímos conveniente el análisis de esta temática en un artista cronológicamente posterior, que ya inicia su carrera tratando la temática y que actualmente se encuentra en activo y desarrollándola. Por un lado se ve el inicio de este tipo de arte, que genera una demanda social, con Espaliú y una continuación de esta trayectoria con la figura de Pepe Miralles. La figura del primero es muy relevante pero su período de actividad tratando este tema, que es el cual nos interesa, es muy breve por esta razón también se optó por complementar esta visión sobre el reflejo del sida en el arte con otro artista.

La metodología de trabajo ha consistido principalmente en desarrollar el cuerpo del trabajo partiendo de los dos teóricos *queer* más relevantes a nivel teórico de España, y que tratan específicamente el tema del Sida. Estos son José Miguel G. Cortés y Juan Vicente Aliaga. Se recurre a sus principales publicaciones, tanto individuales como en conjunto, y se complementa con artículos de la misma autoría. En esta ocasión encontramos libros que tratan el tema en general, tanto de los autores citados anteriormente como de otros, así como manuales de arte contemporáneo básicos. Estos han servido para realizar un contexto y la introducción, así como para indicar datos mínimos sobre temas más concretos. El cuerpo del trabajo se basa sobre todo en el trabajo de artículos específicos, que aportan una visión más especializada sobre la

temática. También se ha recurrido a textos de los propios artistas para complementar y ampliar la información aportada por los autores.

La principal problemática con la que nos hemos encontrado es la abundancia de información, especialmente para el apartado de la introducción, ya que en el ámbito académico ha habido un especial desarrollo de la teoría *queer* desde los años noventa del siglo XX.

## **2. Introducción.**

### **2.1 *Queer*.**

#### **2.1.1 Significado etimológico y origen del término.**

El vocablo *queer*, cuyo significado en inglés se define como aquello contrario a lo normal o a lo normalizado. En el diccionario de Oxford la primera entrada de *queer* se corresponde con esta serie de adjetivos. "Strange, odd, peculiar, eccentric, in appearance or character. Also, of questionable character, suspicious, dubious, queer fellow, an eccentric person".

En principio este término era utilizado en sentido peyorativo, a manera de insulto. Más tarde fue adoptado a modo de lema, como un término identificativo de un grupo de personas cuya sexualidad no se identificaba con la heteronormativa. Se trata de un conjunto de relaciones entre el sexo, el género y el deseo sexual, que puede ser extrapolado a diversos campos como el arte, la política, filosofía, literatura, música, el cine y una amplia variedad de manifestaciones culturales.

Es importante la consideración foucaltiana en los estudios *queer* de que la sexualidad es un producto cultural y no un simple hecho biológico. La teoría *queer* se encuentra sustentada en los estudios gays y lésbicos que ahondan en la ruptura de las categorías sexuales y su representación (Aliaga 1997: 14).

### **2.1.2 Contexto y difusión. La importancia del activismo neoyorquino.**

En el contexto anglosajón es donde más se ha avanzado y discutido sobre la influencia en todos los ámbitos de la sociedad, desde el arte hasta la política, de los estudios de género.

Es necesario hacer un repaso general a la evolución de la admisión de la homosexualidad en la sociedad, primero fue considerada delito, después objeto de estudio, declarada por la OMS en 1981 como enfermedad, y en 1991 retirada coincidiendo con los cambios sociales que se empiezan a producir en esta época. La heterosexualidad se había afianzado a principios del siglo XX como la única sexualidad normativa arremetiendo contra las prácticas que no tuvieran como meta la procreación, por lo tanto hedonistas. (Aliaga 1997: 98-100)

Como precedente y catalizador del movimiento *queer* hay que destacar la revuelta de *Stonewall Inn* en el año 1969 (NYC). Esta sitúa este tipo de reivindicaciones al nivel de las organizaciones feministas que luchaban por la igualdad racial y movimientos que defendían los derechos civiles (Aliaga 1997: 65) Es importante el contexto de revolución de los años 90 que se vive en Estados Unidos, sobre todo en las ciudades de Nueva York y San Francisco (Aliaga 1997: 102). En respuesta al aumento de los actos violentos contra gays y lesbianas se realizan diversas acciones atrevidas y con un gran contenido político<sup>1</sup>. Como respuesta se produce un reconocimiento por parte de la élite cultural al movimiento *queer* abriendo departamentos y seminarios de estudios *queer* en las universidades, se generan ramas de estudios como los *Gender Studies*, *Cultural Studies*, *Feminist Studies*, *Gay Studies* y *Queer Studies* (Guasch 2000: 529). Cabe destacar también las acciones de ACT UP (*Active Coalition to Unleash Power*) en estas dos ciudades el año 1988 para concienciar del problema del SIDA ante el desinterés del gobierno, esta organización se expandió por diversas ciudades, destacando en el contexto europeo el grupo de París, capital donde había un mayor número de afectados. (Aliaga 1997: 95-96).

### **2.1.3 Movimiento y cultura *queer*.**

La teoría *queer* cuestiona la identidad desasiéndose de esta. Foucault apela a la identidad como un sistema que permite el control de las subjetividades, por lo tanto, de los individuos que responden a patrones de poder preestablecidos. La teoría *queer* elimina el sistema binario de definición de la sexualidad a favor de la multiplicidad de opciones y la construcción de subjetividades distintas y variables (Navarrete et al. 2005: 166). La identidad es entendida como un proceso que nunca llega a completarse, por lo tanto mutable (Cortés 1998: 28).

Las teorías *queer* analizan y parten principalmente de los textos de autores del posestructuralismo francés en los que se trata la redefinición de la identidad, destacando Michel Foucault, Jacques Lacan, Simone de Beauvoir y Julia Kristeva (Navarrete et al. 2005: 173; Guasch 2000: 529). Otra de las teóricas de referencia será Monique Wittig, ensayista francesa que tendrá importancia fuera de las fronteras de este país, principalmente en Estados Unidos.

Una de teóricas más importantes en el contexto de revolución de los años 90 del siglo XX es Judith Butler, su libro *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (1990) se sitúa como uno de los fundadores de la teoría *queer*. En este se hace una revisión de los presupuestos feministas partiendo de una autocrítica al movimiento, en el cual la autora se engloba, cuestionando los conceptos de masculinidad y feminidad. Butler se sitúa en una posición crítica a las identidades de género fijadas por la sociedad y se opone al imperativo heterosexual.

La principal aportación de los estudios *queer* según Simon Watney en 1991 es “La gran ventaja del término *queer* reside hoy en día en la neutralidad que manifiesta respecto de los sexos y las razas. Por otro lado, *queer* afirma una identidad que celebra las diferencias dentro de una diversidad social y sexual más amplia. El aspecto negativo de lo *queer* es su tendencia a fantasear tales diferencias: el positivo, su capacidad para articular las complejas y cambiantes alineaciones de clase, género, raza y sexualidad en la vida de los individuos que con frecuencia afrontan múltiples opresiones. Lo *queer* es claramente una identidad que ha surgido en respuesta a una urgencia, y no debemos criticar que no resuelva todos los problemas que rodean la política de las identidades sexuales. Al contrario, la pasión con que la identidad *queer* se afirma debería obligarnos a pensar seriamente acerca de la larga crisis de la epistemología sexual, y las categorías

de la moderna identidad sexual, que parecen cada vez más incapaces de ofrecer una expresión idónea a las creencias y comportamientos sexuales contemporáneos”<sup>2</sup>.

#### **2.1.4 Arte *queer*.**

El arte aborda el problema de la representación de la sexualidad, el cuerpo es recuperado como principal arma y medio de expresión a través del cual se expresan los artistas *queer*.

El concepto de subversión de los géneros establecidos será uno de los temas que trataran artistas a los cuales podemos englobar dentro de prácticas *queer* (Aliaga 1997: 117-118). Se inicia también, a partir del pop, una objetualización del cuerpo masculino, igual que como siempre se había hecho con el cuerpo femenino. Destacando artistas como Cindy Sherman con sus maniquís o Sarah Lucas, que infantiliza el falo. Estos dos destacan la representación del falo donde este se ve, en cierto modo, deshumanizado ya que en los dos casos solo se puede ver el torso y los órganos masculinos se ven sustituidos, en el caso de Sherman por un maniquí y en Lucas por una botella de leche u otros objetos, así ironizan sobre los atributos masculinos. Este es un paso importante en el inicio del cuestionamiento de los valores provenientes de épocas anteriores (Aliaga 1997: 106-108). Otro artista que trabaja con el cuerpo masculino es Robert Mapplethorpe, con una óptica diferente que se engloba dentro de un conjunto de miradas que consideran que hay también un público que no es heterosexual y defiende sus derechos de sacar a la luz sus realidades sexuales. (Aliaga 1997: 56)

Como pionero encontramos a Marcel Duchamp con su alter ego Rrose Sélavy, aunque Juan Vicente Aliaga cuestiona su proyecto por la carga violenta y la invasión de lo femenino. Este destaca la importancia de Claude Cahun “con su obra pone de manifiesto que no hay original auténtico, génesis real e intransferible de lo masculino y lo femenino, sino que todo es producto de una imitación reiterada” (1997: 117-118). Barbara Kruger, siendo uno de los ejemplos más destacados y paradigmáticos del arte *queer* y feminista, su obra “*your body is a battleground*” fue convertida casi en lema.

En los años 90 hay un rebrotar del travestismo en ambas direcciones, una de las figuras claves es la del *Drag*<sup>3</sup>, tanto en el movimiento *queer* en general como en la expresión

artística, por la indefinición sexual que supone y la capacidad para transmutar y tratar el género de manera, en cierto modo, más libre. Como dice Renate Lorenz se cuestionan los cimientos de uno mismo y de su cuerpo. El *drag* como un conjunto de métodos artísticos que se distancian de la norma y desafían los fundamentos de la epistemología, la concepción del yo, las teorías del cuerpo, así como a teoría del arte (2012: 35).<sup>4</sup>

Una de las primeras muestras que se realizaron fue *In a Different Light. Visual Culture, Sexual identity, Queer Practice* en San Francisco el año 1995 (Guasch 2000: 553)<sup>5</sup>. Destacan en los años 90 una serie de exposiciones internacionales que son claves. *Féminimasculism* (Georges Pompidou, 1995), *Rose is a Rose. Gender performance in Photography* (Guggenheim Nueva York, 1997), *Identity crisis: Self-portraiture at the end of the century* (Milwaukee, 1997) o *L'autre* (Bienal de Lyon, 1997). Como dice José Miguel G. Cortés las obras que se presentaron van más allá del cuestionamiento de género, se subvierten los códigos de la sociedad reglamentada y se cuestionan los sistemas binarios de oposición en los que se sustentan las sociedades occidentales. “La identidad deja de ser entendida como algo monolítico e inmutable y la personalidad deviene múltiple confusa y cambiante”. (1998: 26-25)

## **2.2 *Queer en España.***

### **2.2.1 Contexto español en el que se comienzan a introducir las ideas *queer*.**

La cultura *queer* se comienza a introducir en el estado español a partir de los años 80 del siglo XX, al finalizar la dictadura franquista la cual no permitió el desarrollo de esta como si se hizo en otros países, ni de otras teorías que van de la mano como la feminista.

Aunque la situación anterior a estos años no favoreció que surgieran estos movimientos, sí que se conocía el contexto de otros países. Este hecho se demuestra con manifestaciones espontáneas, aunque estas se encuentren sometidas. En un principio las teorías feministas en España ignoran el aspecto de la identidad sexual, haciendo una lectura unidireccional en este aspecto, aún así no dejan de ser importantes estas manifestaciones por lo que suponen en el contexto, obviamente estas se encontraban fuera del circuito oficial<sup>6</sup> (Naverrete et al. 2005: 159).



En la década de los setenta los colectivos con una sexualidad fuera de la heteronormalidad se manifiestan contra el régimen, aunque el que adquiere mayor visibilidad, por ser los más castigados, es el colectivo homosexual. Hay que destacar que los primeros grupos en España se unen por dos razones, la primera y obvia es la identificación de una comunidad que sufre la exclusión por parte de la población y la segunda la lucha contra el régimen franquista. De esta manera surgen las primeras asociaciones en Barcelona encontramos el Movimiento Español de Liberación Homosexual (más tarde llamado Front d'Alliberament Gai de Catalunya), en Bilbao Euskal Herriko Gay Askapen Mugimendua y más tarde en Madrid el Frente Homosexual de Acción Revolucionaria. (Navarrete et al. 2005: 160-165).

Sin embargo, hasta los años 90 no se empiezan a introducir los principales teóricos *queer* en las reuniones y publicaciones de estos grupos. Surge una nueva generación que mira más allá de las fronteras nacionales y entra en contacto con grupos como *Act Up*<sup>7</sup>, *Queer Nation* o las Guerrilla Girls, entre otros. Es a partir de entonces cuando también se empiezan a gestar los primeros textos de producción propia, la formación de teóricos especializados en este campo en el territorio español (Navarrete et al. 2005: 167). Este hecho se extiende también al resto de campos, principalmente el cultural destacando el inicio de la producción de arte *queer*.

## **2.2.2 Principales teóricos**

### **2.2.2.1 Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés.**

Los principales teóricos a nivel español son Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés. Estos desarrollarán la mayor parte del corpus teórico que nos interesa, es decir el relacionado con las artes, y también actúan como principales impulsores del arte *queer* en España participando en la realización de diversas exposiciones. Abordan principalmente temáticas relacionadas con la homosexualidad. Serán los primeros en realizar exposiciones en las que se traten estos temas a nivel nacional.

Tienen publicaciones por separado, pero destaca un conjunto de publicaciones en conjunto en las que abordan diversos temas que conciernen a la comunidad artística ligada con la homosexualidad.

### **2.2.2.2 Paul B. Preciado**

Otro teórico a destacar es Paul B. Preciado, actualmente uno de los teóricos *queer* más importante a nivel internacional. Trata a través de sus textos y sus actos performativos, en los cuales experimenta con tratamientos hormonales, cuestiones relativas a la teoría *queer*. Se cuestionan las diferentes identidades sexuales y propone una multiplicidad de estas rompiendo el binomio masculino- femenino. Su propia persona es reflejo de su pensamiento habiendo cambiado su nombre, un acto transgénero, de femenino a masculino<sup>8</sup>. Actualmente es comisario en la Documenta 14 y profesor de historia política del cuerpo y teoría del género en la NYU. Entre sus publicaciones destacan *Manifiesto Contrasexual* (2002) y *Testo yonqui* (2008).

### **2.2.3 Arte *queer***

Las primeras exposiciones que generan impacto en este campo y que serán decisivas para la configuración de este arte en el estado español serán dos internacionales *El arte y su doble* de Dennis Holler y, más tarde, *Fémininmasculim. Le sexe dans l'art*. (Navarrete et al. 2005: 173)

A nivel de producción española destacan exposiciones como *Transgénic@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo* de Juan Vicente Aliaga y Mar Villaespesa y *El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte* de José Miguel G. Cortés el año 1997<sup>9</sup> (Guasch 2000: 554).

#### **2.2.3.1 Principales líneas**

Una de las principales líneas es aquella que analiza el cuerpo, se trata el cuerpo como tema principal, a partir de la performance sobre todo y usando el vídeo como soporte. La influencia más destacable viene de EEUU. Los principales artistas que desarrollan su actividad en este campo son Marta Martín, Lucía Ozain, Itziar Okariz, Pilar Albarracín, Estíbaliz Sádaba, María Ruido y Eugènia Balcells.

Destaca el programa de proyecciones realizado por Gabriel Villota en el año 1997 *Luces, cámara, acción (...) ¡Corten! Videoacción: el cuerpo y sus fronteras*. En este se

reunieron artistas tanto españoles como internacionales, sobresalen Sadie Bennig, Suzie Silver, Eulàlia Valldosera y Sergio Prego.

Hay que remarcar que esta línea se encuentra presente principalmente en mujeres, el cuestionamiento de la identidad masculina se trabajó poco en el estado español. Como excepción en los años 90 se puede destacar a Publio Pérez Prieto, que trabaja junto con Marta de Gonzalo (Navarrete et al. 2005: 173-174). El sida, así como otras enfermedades de transmisión sexual, serán una influencia muy potente en artistas, sobretodo homosexuales, que a partir de la última década del siglo XX comienzan a ver los efectos de estas. Destacan sobretodo Pepe Espaliú y Pepe Miralles, en sus obras se adopta, al menos en la última etapa de Espaliú y durante toda la de Miralles, una actitud crítica.

### **2.2.3.2 Principales representantes**

Juan Hidalgo, forma parte del grupo ZAJ, reflexiona a través de la fotografía sobre la sexualidad masculina. Se apela directamente a esta con imágenes como por ejemplo *Narciso* (1990). Su trabajo, durante los años 90, gira principalmente en torno al falo.

Álex Francés, utiliza como soporte la fotografía representando, en cierto modo de manera morbosa, prácticas sexuales homosexuales (Aliaga 1997: 76-77).

Como colectivos encontramos en España dos importantes el L.S.D., es importante destacar su importancia en el contexto español. Se trata de un grupo de mujeres con una actitud provocadora y radical. Destaca su actividad en espacios contraculturales y su revista *Non-grata*. Por otro lado el colectivo Cabello/Carceller, que trabaja principalmente con los nuevos medios y la performance, cuyo trabajo se centra en las minorías políticas. Normalmente trabajan en colaboración de otros artistas, muchas veces amateurs.

### 3. Cuerpo

En los años ochenta del siglo XX comienza a haber un arte *queer* en España pero no es hasta los años 90, coincidiendo también con el surgimiento de esta teoría en el resto del mundo, cuando se inicia un tipo de poética artística ligada al sida. Es a partir de ese momento cuando comienzan a hacer mella en la población las consecuencias de esta enfermedad y se inicia una toma de consciencia a nivel social. Se empieza a hablar del Sida en los años 80 del siglo XX, creando una alarma social comparable con la sífilis a finales del siglo XIX, ya que esta se transmite de manera muy parecida mediante el contacto de la sangre o sexual, así como en las señales que éstos dejan sobre el cuerpo. (Alba Pagán 1996-1997: 315)

Durante el siglo XX nos encontramos con dos periodos muy distintos y que son claves para entender la situación en la que, como hemos visto en un primer momento, se desarrolla el movimiento *queer*. Primero con un arte ligado a este y que enaltece la libertad sexual. Esta situación cambia a finales de siglo, aproximadamente a mediados de los ochenta cuando el conocimiento del virus Sida crea una alarma social que genera de nuevo pavor hacia esta libertad sexual, relacionándola con el contagio y la muerte.

En un primer momento el virus fue relacionado con sectores marginales de la sociedad como drogadictos, gais u otros<sup>10</sup>. Generando un ambiente de desconfianza y marginación, durante ese período surgen propuestas artísticas pero con una actitud más bien paternalista y de pena por el enfermo (Nicholas Nixon y Rosalind Solomon, estas muestras son denunciadas por el grupo Act- Up). Más tarde el Sida es reconocido como un problema que afecta a todos los ámbitos de la sociedad, produciéndose una nueva actitud marginal olvidando a todos esos colectivos que antes habían sido atacados. Surgen pues propuestas más personales por parte de los artistas, que quieren dejar entrever su visión sobre la vida en convivencia con la inquietud de la muerte, el miedo y el contagio, en definitiva la realidad de vivir con el Sida (Alba Pagán 1996-1997: 317).

En los años noventa es cuando muchos artistas se comienzan a preocupar por dar una mayor visibilidad a la enfermedad, se podrían destacar las bienales del Whitney donde se trabajará no solo sobre el sida sino también sobre la visibilidad homosexual (Barbancho 2015: 90).

Estados Unidos será el país más activo en cuanto a activismo y manifestaciones artísticas, destacando grupos como ACT-UP, Group Material y Gran Fury. En España, con un nombre más reducido de acciones, encontramos grupos como ACTUA y el proyecto 1 de diciembre<sup>11</sup> (Alba Pagán 1996-1997: 321). Siendo Valencia uno de los focos más activos relacionados con este tema, destacando la figura de Pepe Miralles como artista y activista.

### **3.1 El Sida y otras enfermedades que afectan a la comunidad *queer* en España, su relación con el arte.**

Antes del conocimiento del Sida se vivía en una época de liberación sexual, situación que cambia completamente cuándo este comienza a ser sonado produciéndose un retroceso en esta liberación. Respecto al tema del Sida Pepe Espaliú realiza un estado de la cuestión con estas declaraciones en una entrevista haciendo referencia a su trabajo, que más adelante se estudiará en profundidad, *The Carrying Project* “ Con acciones como esta, se intenta denunciar la cobardía generalizada con respecto al Sida, ya sea la cobardía política- es significativo que no exista ni un solo político del poder en España concienciado a ese nivel-, la cobardía cultural, en el sentido de que, siendo el Sida, en mi opinión, el principal problema que existe en el mundo del arte, dada la cantidad de afectados que somos, no se ha hecho la más mínima intervención a este nivel. Me refiero a España, porque fuera sí.”<sup>12</sup>

Coincidiendo con el argumento de Espaliú encontramos a G. Cortés que señala el pacto de silencio referente a estos temas por parte del estado y la sociedad. Silencio por parte de los propios afectados que niegan la enfermedad por miedo al rechazo, y por lo tanto se produce un bucle de ocultación y segregación en todos los ámbitos (Aliaga/ Cortés 1993: 77) .Por otro lado, señala que en España los artistas denominados sociales no han abordado el tema del Sida, ni de otras enfermedades de transmisión sexual, en el arte (1993: 79).

Aunque Espaliú será pionero existen en ámbitos contraculturales manifestaciones artísticas más tempranas relacionadas con el sida, como será la performance *SIDA DA*

(1985) del grupo *Las Pekinesas* en Granada. Este actualmente revalorizado<sup>13</sup> y que consistía en los tres artistas enmascarados pasándose un micrófono y estableciendo un juego de palabras con el vocablo sida. Hay que destacar la fecha temprana en la que esta acción fue llevada a cabo, pocos años después de que el término fuera acuñado.

Se organizaron a partir de los años noventa del siglo XX diversas exposiciones entre las que destacan “*Pensar la sida*” (1996) o la primera colectiva relacionada con esta temática “*Sida, pronunciamiento y acción*” (1994) en Santiago de Compostela y comisariada por Juan de Nieves en la que participaron artistas como The Carrying Society, Pepe Espaliú, Pepe Miralles, Jesús Martínez Oliva, Alejandra Orejas y Javier Codesal.

En otros ámbitos artísticos es a partir de los años noventa y relacionado con las acciones en el campo de las artes visuales, surgen otro tipo de manifestaciones, por ejemplo en música “*El fallo positivo*” (1991) de Mecano o en teatro *Grita VIH* (1995) de Paco Pino. En los estudios sociológicos destaca Ricardo Iltis con “*Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de la pandemia*” (1995) (Aliaga/ Cortés 1997: 106-107).

### **3.2 Poéticas de representación de las enfermedades**

La representación de las enfermedades en el arte siempre ha estado presente, como reflejo del fin inevitable, de la muerte, el gran tema de la humanidad en todos los campos del saber. La aparición del sida conlleva una vuelta al cuerpo como esencia del acto artístico, este se convierte en el centro de las prácticas ligadas a la representación de las enfermedades, aunque no siempre de manera directa (Medina 2015: 309-310). Aliaga (2016: 13-14) destaca la importancia que ha tenido el sida a la hora de representar el cuerpo enfermo “El sida ha dejado una huella considerable en los modos de representación del cuerpo, contribuyendo a resaltar el carácter efímero de la existencia, su fragilidad, los mecanismos ideológicos que lo hacen precario”.

Se puede hablar de dos tipos de representaciones de la enfermedad, la primera es la más directa donde el cuerpo es presentado literalmente mostrando la mella de la afección. Se trata de una poética más directa a la que se llega desde distintos ámbitos destacando

sobretudo la fotografía y las performance, coincidiendo con el resurgir en los años noventa de la performance.

La segunda línea, más abstracta, alude de igual manera al cuerpo pero de manera sutil y alegórica en las obras que presenta. Destacando los dibujos, esculturas y pinturas.

### **3.3 Principales representantes**

Dentro de los pocos trabajos que hablan específicamente del Sida encontramos en España algunos ejemplos destacables como Javier Codesal, sobre todo la serie *Días de Sida* (1993)<sup>14</sup>. Trabaja con la fotografía y muestra el cuerpo enfermo, pero no de manera desesperanzadora, sino resaltando la belleza del cuerpo sin dejar de lado la enfermedad. Como señala el artista en el texto que se incluía en la exposición es importante no mostrar una imagen patética, que asuste sobre el Sida, pero tampoco se ha de quitar de todo la enfermedad (Aliaga/ G. Cortés 1993: 80-81).

Jesús Martínez Oliva reconstruye espacios donde acuden especialmente gais, se trata de instalaciones, como por ejemplo los cuartos oscuros, como el realizado para la galería Punto de Valencia en 1993, que remiten a los ambientes dedicados al placer, espacios complejos donde se alude a estas prácticas de manera directa (Aliaga 1997: 73-74).

Estas representaciones surgen con bastante atraso si se compara con países como Estados Unidos, aunque en Europa apenas encontramos ejemplos de la representación del Sida en el arte, o de una voluntad de este a tratar el tema.

### **3.4 Pepe Espaliú (Córdoba, 1955- Madrid, 1993)**

Fue un artista multidisciplinar de la generación española de los ochenta, su obra presenta una reflexión en torno a la propia identidad. Analizando un hecho como es el de las fechas de nacimiento y defunción de este artista ya se puede observar algo destacable. El período en el que se centra este trabajo es, especialmente, a partir de los años 90 cuando el artista inicia este tipo de obras relacionadas con el virus. Por lo tanto el período de actividad es muy corto, de apenas un par de años, pero clave y que

determina su obra. Espaliú crea un lenguaje personal y a la vez universal. Destaca por la aparente sencillez de su lenguaje pero que concentra gran cantidad de significados (Aliaga 2016, 3). Este también tiene una faceta como escritor y poeta, lo cual ayudarla a comprender sus obras, se trata de un soporte literario que aporta mucha información sobre el contenido alegórico de su obra. Serán importantes las diversas intervenciones en el periódico El País, donde sus declaraciones ponen sobre el papel el panorama de los afectados del Sida en España y sobretodo acerca este a la gente con una figura fácilmente identificable y que hablaba con un tono personal.

Cabe destacar a parte de las diversas exposiciones que realizo durante toda su vida, más importantes para este trabajo las de su última etapa, y la retrospectiva que le dedico el MNCARS post mortem el año 2003 y el centro homónimo dedicado a la difusión de su obra en su localidad natal (Córdoba), donde se halla una exposición permanente de esta.

### **3.4.1 Iniciación en el tema del SIDA: Espaliú como pionero en España**

Es importante señalar que Pepe Espaliú fue el primer artista que se declaró abiertamente portador del virus, este acto se produce mediante una carta del artista que se publica el año 1992 en el diario El País. “El sida es ese pozo por donde hoy escalo ladrillo a ladrillo, tizando mi cuerpo al tocar sus negras paredes, ahogándome en su aire denso y húmedo... Y sin embargo, en este sórdido túnel el que de forma súbdita y violenta me ha hecho volver a la superficie. El sida me ha forzado de forma radial a un estar ahí. Me ha precipitado en su ser como pura emergencia. Agradezco al Sida esta vuelta impensada a la superficie, ubicándome por primera vez en una acción en términos de realidad. Quizás esta vez, y me es indiferente si se trata de la última, mi hacer como artista tiene un sentido pleno, una absoluta unión con un límite existencial que siempre rondé sin conocerlo del todo, bailando con él sin nunca llegar a abrazarlo. Hoy sé cuál es la verdadera dimensión de ese límite. Hoy he dejado de imaginarlo. Hoy soy ese límite”.

Así Espaliú deja constancia de la línea que seguirá su trabajo a partir de ahora, abordando una poética más comprometida tanto con su situación como la de los miles de infectados por el virus, encuentra su camino artístico el cual desarrollará hasta el



final de su vida pasando por diversas poéticas, acciones y lenguajes de expresión. La obra de este aúna tanto acciones de un carácter más político y reivindicativo, así como trabajos más íntimos y sutiles entre los que destacan esculturas y dibujos. Introduce como elemento importante de su trabajo a partir de este momento, el cuerpo. Este se convertirá tanto en el centro de su obra, muchas veces no de manera figurativa.

Esta nueva línea que abre en su trabajo se encuentra en sintonía con su trabajo anterior, según declaraciones del artista en una entrevista con Juan Vicente aliaga “En obras anteriores he utilizado parámetros que aludían al amor del que hemos hablado en muchas ocasiones. En ese sentido, ha habido en mi trabajo una continuidad. Trato, en ese orden de cosas, de insertar el Sida como otra forma que adquiere el amor. Pero se trata de un caso específico influido por cómo yo vivo el día a día, con mis amigos, con la gente que tengo a mi alrededor. Por lo general, y sobre todo hablando de los Estados Unidos, lo que abunda es la carga combativa” (Aliaga/ Cortés 1993: 135-136).

Será importante la influencia del activismo neoyorquino de los años 90 en su obra, ya que residió en Nueva York durante una serie de años en los que pudo ver como respondían tanto la sociedad y los artistas a la aparición del virus. Además fue durante su estancia en esta ciudad donde descubrió que tenía el virus. Como se puede ver en el fragmento anterior habla de la actitud más combativa y directa en Estados Unidos, este adoptara una actitud en parte influenciada por este activismo artístico imperante. El activismo en Espaliú se refleja de una manera mucho más alegórica pero igual de contundente, ser el primer artista español en declararse enfermo de sida abiertamente ya supone un gesto mucho más significativo que el de cualquier artista que con anterioridad haya tratado el tema. Su obra se caracterizará por la dignidad con la que presenta el Sida en su trabajo. Coincidiendo con sus declaraciones en la entrevista Espaliú entiende la enfermedad como una de las formas que adopta el amor, la enfermedad se ha de vivir desde la misma enfermedad (Aliaga 2016: 6). Aliaga (1997: 106) destaca el antes y el después en relación a Espaliú de la representación del Sida y la homosexualidad en España.

### 3.4.2 The Carrying Project

El 26 de septiembre de 1992 se llevó a cabo la primera acción del *Carrying Project*, este proyecto surgió después del trabajo que el artista venía realizando durante los últimos años de su carrera y que estaba relacionado con el apoyo a los enfermos de SIDA. Espaliú describe este proyecto como una fractura, una acción de denuncia (Aliaga / Cortés 1993: 75).

Primero el artista juega con el nombre de su proyecto, Carrying en inglés significa transportar pero cuando lo pronuncia un español el término da lugar a confusión con caring, que significa cuidar. Así se da lugar a un término medio, una ambivalencia que según sus declaraciones es la que quería utilizar en su trabajo.

De *The Carrying Project* surgen dos líneas, la primera es la acción/performance que se llevará a cabo tanto en Donostia como en Madrid y en su performance *El nido*, aunque esta no forme parte del proyecto, con una intención más política. La segunda, más poética, son las obras plásticas entre las que encontramos escultura y dibujo principalmente, donde se sigue trabajando el concepto de Carrying.

#### 3.4.2.1 Poética política

Encontramos principalmente dos acciones *Carrying* (1992) y *El nido* (1993), donde se puede apreciar más esta actitud de manifiesto. Espaliú se expone a sí mismo y a la enfermedad, delante de un público con el que hay un cierto enfrentamiento. Medina (2015: 316-317) destaca que el momento en el que Espaliú se encuentra realizando sus performance es el momento de mayor auge de grupos de teatro experimental como *Els Comediants* o *La fura dels baus*, oponiéndose a estos por la falta de espectacularidad.

La acción de *Carrying*, que tuvo por primera vez lugar en Donostia consistía en que el artista era llevado en andas por parejas que se iban relevando, como se puede ver en la ilustración 1 vemos que el artista llevaba los pies desnudos para acentuar su fragilidad. La acción se repitió el 1 de diciembre, día mundial del Sida, en Madrid desde las Cortes

hasta el MNCARS. Estas tuvieron una gran repercusión tanto a nivel mediático, con una gran difusión en los medios de comunicación, como social, creándose más tarde *The Carrying Society*, grupo surgido a partir del taller que el artista impartió en Arteleku y conformado por personas de diversas comunidades autónomas<sup>15</sup>.

Como consecuencia se llevaron a cabo dos acciones de *carrying* en Barcelona y Pamplona pero ya sin la participación del artista, deviniendo una protesta política y social. Aquí la intención ya no es artística, el proyecto muta y se desprende del artista transformándose en protesta social. Hay que destacar la cantidad de gente que involucraron estas acciones, sobretodo en la de Madrid congregando a figuras públicas como Pedro Almodóvar o Alaska.

Esta performance o acción tiene varios niveles de lectura, una de ellas es la exposición del enfermo indefenso que no se puede mover por sí mismo, Espaliú se nos presentaba frágil al contacto con cualquier elemento que pudiera lastimarlo. Con la participación del público pretende desmitificar el contagio, algo tan temido y que suele alejar a la sociedad de los enfermos, y demuestra que el enfermo puede ser tocado y cuidado (Barbancho 2015: 104). Muestra sus debilidades, pudiéndose comparar esta acción con *Zeige deine wunde* (1976) de Joseph Beuys en la que también se intenta potenciar el lado más social del arte (Aliaga/ G. Cortés 1997: 105). Con esta acción puso de manifiesto que el arte debe impregnarse de vida si pretende insertarse en lo social (Aliaga 2016: 10).

*El nido* (29 de mayo al 5 de junio de 1993) fue una performance realizada en Holanda en el marco del festival Sonsbeek, poco antes de su muerte. Con un carácter más íntimo pero aún así de una extrema exposición. Espaliú se subió durante los ocho días que duró la acción a una plataforma octogonal montada bajo la copa de un árbol, cada día se iba desprendiendo de una prenda de vestir dando una vuelta a la plataforma, asemejándose a lo que podría ser una danza ritual, vemos un momento de esta acción en la ilustración 2 donde se observa la plataforma donde se llevaba a cabo y a un Espaliú casi desnudo.

Aliaga compara esta con la danza de los derviches y los mahometanos las cuales consisten en girar sobre uno mismo hasta entrar en trance. Espaliú (Aliaga 2016: 3-4) en el propio catálogo de la acción lo describe de la siguiente manera:

“Círculos en los que el deseo queda atrapado en un movimiento repetido y pulsional. Deseo que al erosionarse en ese «no poder parar», se hace más puro, más vacío, como en el movimiento de los derviches, bailarines del sufismo.

Rotación continua de presos y místicos, de paranoicos y homosexuales... de todos aquellos que viven sin apropiarse de nada sino en la fiebre de «rotar» la circularidad tautológica del «ser».

Del Círculo como «Revelación», como mínimo apoyo y máxima proyección...

Recorrer su curva infinita y desgastarse en ella. Colocar la cabeza bajo los pies y subirla en una espiral eterna”.

El octavo día quedo completamente desnudo, exponiéndose por completo a la mirada del público. Por último con las prendas realizo un nido y sobre un trozo de papel escribí *AID is around*, destacando una vez más la iconografía circular que conlleva la plataforma y el recorrido (Aliaga 2016: 3; Barbancho 2015: 105). Coincidiendo con la idea de circularidad y rotación presente incluye en el catálogo realizado para la ocasión imágenes de unos discos ópticos duchampianos y una ilustración, de la citada anteriormente, danza de los derviches (Aliaga 2016: 5).

Encontramos en esta acción el concepto de vuelo y que ya se encuentra presente en la obra de Espaliú con las ideas de elevación, levitación y que encontramos en otras de sus obras, pudiéndolo relacionar con *Carrying* tanto en su formato performance o escultórico. En contraste con la idea de vuelo se encuentra la de descenso, caída que viene implícita en la acción misma de volar y que se refleja en la altura a la que se encuentra situado el nido. Comparando su trabajo con la verdadera acción del nido y del ave que lo crea encontramos la idea de refugio y del despojo de su plumaje, en este caso la ropa, para crear este nido, símbolo de protección (Aliaga 2016: 3).

La acción se podía observar desde una de las ventanas del museo en torno al cual se encontraba el bosque, creando una especie de cuadro viviente. Espaliú juega con el concepto de interior y exterior. El espectador era situado en una posición similar a la del voyeur (Aliaga 2016: 3).

Como se ha mencionado anteriormente este usa su cuerpo como emblema, en ambas acciones, del deterioro y símbolo de una comunidad. Medina (2015: 325) define de esta

manera el uso de su cuerpo en la obra “Los síntomas del sida en el cuerpo de Espaliú no corresponden ya sólo a una minoría marginada, sino que se tornan en emblema de la decadencia del artista y la implícita complicidad a través de su ensimismamiento con un sistema del arte que deja de lado lo social y forma parte de ese mundo que, por su voluntad de exclusión, no puede concernir a sujetos como Espaliú”. También realiza una crítica al arte social español, coincidiendo con los argumentos vistos anteriormente de Cortés, y su falta de implicación con asuntos sociales.

Hay destacadas diferencias en estas dos acciones, la primera y más evidente es la de los participantes. En *Carrying* hubo más agentes implicados ya que el artista era llevado por diversas personas, a demás la cantidad de público era notablemente mayor. En cambio en *El nido* Espaliú se expone en solitario, prescindiendo de ningún otro personaje que no sea él.

#### **3.4.2.2 Poética simbólica. Iconografía de la representación del SIDA en la obra de Espaliú.**

Realiza a partir de los años 90, en paralelo con *The Carrying Project*, obras con un lenguaje más poético y personal. Estas se encuentran en contacto con el proyecto anterior, de hecho les da el nombre de *Carrying* a las primeras piezas escultóricas.

Estas primeras esculturas son piezas de hierro o bronce con un esqueleto que recuerda a los palanquines en los cuales se trasladaba antiguamente a la nobleza, estos servían para aislar al noble del pueblo, aquí se convierten en metáfora del sida y del aislamiento que sufre el enfermo. Este sentimiento es reforzado por la suspensión en la que se suelen encontrar estas piezas (Aliaga/ Cortés 1993: 76).

Respecto a sus piezas Espaliú habla sobre ellas en una entrevista con el diario El País el año 1992: “Las piezas tituladas *Carrying* son esculturas que utilizan la metáfora del palanquín, pero son palanquines cerrados herméticamente, haciendo alusión a la idea de contagio. Muchas veces están en conexión uno con otro, enfrentados, con una pared de por medio. Normalmente están suspendidos, la suspensión y la levitación han sido una constante a lo largo de todo mi trabajo, pero que ahora cobra una dimensión mayor. Es como si hubiera una especie de premonición. Esas piezas son una metáfora de esa

situación, la situación de los enfermos”. En estas los personajes que son llevados se identifican un una masa negra y voluminosa, estos palanquines son disfuncionales, ya que como especifica el mismo estos se encuentran muchas veces insertados dentro de una pared, como se puede observar en la ilustración 3 coincidiendo con la descripción que realiza el artista. Es importante el significado de la levitación, que a la vez protege y aísla, tratando el doble rasero de esta enfermedad. La protección, mutua o de los demás, muchas veces lleva al aislamiento.

En estas esculturas se encuentra presente la idea de muerte, pero no de manera directa, con formatos que se rigen por las normas en cierto modo clásicas siguiendo un sistema de proporciones y líneas depuradas. Como destaca Aliaga “su obra no hace de la enfermedad un objeto estético. (...) Ni se glorifica a los enfermos ni se hiperboliza en drama vivido. Cortado a cuchillo, con el tajo limpio y escueto, el arte de Espaliú es clásico en su compostura y brutal en sus consecuencias” (2016: 7)

Los dibujos siguen esta misma línea sutil en la que se dejan entrever símbolos que aluden a la enfermedad, pero de manera mucho más poética. Se reduce el dibujo a estos iconos, como por ejemplo las muletas, que aislados sobre el papel aluden en algunos casos a los apoyos, a los gestos de amor y comprensión. Son obras más íntimas, tanto por su tamaño como por el trazo y el lenguaje empleado.

Destacan los dibujos que realiza en su etapa final, aunque estos son recurrentes durante toda su carrera, en los que se repiten elementos como las jaulas, con una connotación de aprisionamiento; la espiral que deriva en elementos con formas más enredadas como serán las telarañas.

Los símbolos como el de las muletas serán recurrentes, tanto en la obra más plástica, como pueden ser dibujos o pinturas (ilustración 4), así como en la obra escultórica, en la que la propia forma de la muleta es utilizada en sí misma como elemento escultórico. Esta se multiplica o se aísla creando diversas composiciones. Una de las piezas más destacables donde se utiliza este elemento dentro del conjunto es la escultura *El nido*, pudiendo así relacionarla con la acción anterior. Esta se compone de muletas unidas en círculo, como se puede ver en la ilustración 5, por lo tanto remitiendo otra vez a esta forma circular, el octógono y toda la simbología que este conlleva. Se refuerza también con este círculo la idea de apoyo, de la esfera que envuelve al enfermo, su soporte,

compuesto por las personas que cuidan de él. Aunque la forma circular también aísla. La idea de elevación también se halla presente en otras piezas compuestas por muletas, en esta ocasión estas se encuentran dispuestas en forma de escalera. Relacionadas así con el levantarse tras una caída, este tipo de elevación es a la que alude Espaliú y que se encuentra reflejada en sus poemas y escritos (Aliaga 2016: 4), como ejemplo se encuentra el *Libro de las muletas: Cuento para sidosos*<sup>16</sup> en el que se puede observar esta idea de caída y refuerzo que implican las muletas en la obra del artista, destacando el fragmento final a modo de concusión “Esas muletas son de todos nosotros, son muestra de esperanza. Esas muletas son el símbolo de nuestra fe..., nuestro vivir”.

### **3.5 Pepe Miralles**

Pepe Miralles, es uno de los principales artistas activos actualmente que aborda el sida desde una perspectiva social, trata también temas como la sexualidad en los espacios públicos. Destaca su actividad en la creación de plataformas web que permiten la difusión y el diálogo respecto a estos temas.

El artista valenciano Pepe Miralles tiende a una poética más directa, en la que apela directamente al espectador y a la sociedad en busca de una reacción o respuesta. Destaca la contundencia y la fuerza con al que se expresa, con una actitud activa y de denuncia frente a las irregularidades y pasividad ante el Sida en el estado español (Aliaga y G. Cortés 1993: 81). Sobresale por sus instalaciones, las más importantes son *Dinero=Poder= Muerte* (1993), en la que se critica duramente la el único fármaco contra el sida existente en la época y la actitud de las farmacéuticas<sup>17</sup>, y el *Proyecto Sida Social* (2005-2009) que se ampliara a continuación.

#### **3.5.1 Proyecto Sida Social (2005-2009)**

Con este conjunto de iniciativas buscaba evidenciar la situación de los afectados por el virus. El proyecto involucró a colectivos locales, por esta razón fue por la que este se expandió más allá de galerías y museos. La intención era implicar el mayor número

posible de personas en la concienciación sobre la enfermedad, tanto para ayudar a su visibilidad como para informar sobre esta favoreciendo su dignificación. Se busca una implicación activa del público. Estas acciones cobraron importancia por el hecho, como es habitual en Miralles, de ocupar espacios públicos por lo tanto se trata de un concepto de exposición expandida y se basa básicamente en la recopilación y el trabajo sobre la información relativa al VIH, creando espacios donde el público es invitado a reflexionar. Cuando se inicia en el año 2005 busca con palabras de Miralles “analizar, utilizando tanto las herramientas del arte como metodologías de trabajo colectivo, la realidad del VIH/sida en nuestros contextos con la perspectiva de casi treinta años de pandemia”(Miralles 2016: 1).

El proyecto fue presentado en Castellón el año 2005 dentro del marco de la exposición *Contemporània 05. Interferències en la ciutat i els seus paisatges associats*, comisariada por Juan de Nieves en el Espai d'art Contemporani de esta misma ciudad. Este se subdivide en cinco fases, cada una perteneciente a la ciudad dónde fue expuesta, y por lo tanto cada fase presenta unas particularidades. El apartado que viene a continuación y que relata cada una de las particularidades de los proyectos ha sido realizado mediante la documentación de estos presentes en la página web del artista. Este cuenta con un extenso archivo, donde aparte de explicar sus proyectos también incluye otros documentos relacionados con el sida y el arte<sup>18</sup>.

#### - 1. Castellón (2005)

En este se crea una especie de mapa en el cual se analiza la situación en la actualidad del proyecto (2005) del Sida. Este se compondrá de cuatro partes. La primera *Oficina* se plantea como eje central, en ella se presentó toda la documentación relativa al proyecto y se iban anunciando las actividades relacionadas con este, esta se situó en la sala de exposiciones del EACC, podemos ver en la ilustración 6 el esquema que se encontraba en la sala donde se explica todo el proyecto y su desarrollo. La segunda *Prótesis institucional* fue el espacio anexo donde se realizaron los seminarios en los que se trataron temáticas relacionadas directamente con el sida y su prevención, como ejemplo *Sobre sexo seguro y cansancio en la prevención*.<sup>19</sup> La tercera parte *Vinculaciones*, como indica su nombre, trata de crear vínculos con la ciudad de Castellón y sus habitantes expandiendo, con una serie de obras en formato principalmente de pancarta<sup>20</sup>



u otros, la exposición a la calle. Por último *Colaboraciones* es una parte no material per se del proyecto, que trata la vinculación de las asociaciones, universidades y colegios de la zona para poder llevar a cabo el proyecto.

- 2. Valencia (2006)

Se llevo a cabo en el marco de la exposición “*Art látex*” (2006, València). Donde se expuso junto a obras de otros artistas claves dentro de la representación del sida en España como pueden ser el mismo Espaliú o Javier Codesal (Ballester et. al 2006: 27). Esta fase del proyecto se dividió en dos partes, *Centro de documentación y Grupos de discusión*. La primera consistía en un espacio que básicamente cumplía la función que anuncia, a partir de una selección de bibliografía se dejaba la documentación expuesta, lo cual permitía al visitante informarse. También se recopilaron una serie de textos que fueron puestos a la disposición del público en la sala. La segunda se llevo a cabo en el patio de la Universidad de Valencia, y consistía en reunirse durante un mes con diversos agentes para discutir asuntos relacionados con el sida como pudieron ser: *Cómo prevenir el VIH/sida en las relaciones sexuales inmersas en procesos de consumo de éxtasis y cocaína. Cómo poner en práctica la información sobre prevención del VIH/sida bajo los efectos deshinibidores de las drogas. Cómo mantener la percepción de riesgo habiendo tomado tres éxtasis y medio gramo de coca.* Por lo tanto esta segunda parte del proyecto tuvo un carácter más social, que expositivo artístico, creando un espacio para la discusión.

- 3. Bilbao (2007)

Este se presentó en el marco de la *Tercera Semana Cultural de Lucha contra el Sida*, y se llevó a cabo como una retrospectiva de todos los trabajos realizados por el artista relacionados con el sida, a partir de estos se pretendía crear una historiografía de la concepción social del sida.

- 4. Manacor (2008)

Esta se llevó a cabo en la *Sala per l'art i la cultura Manacor*, partiendo de tres ejes la sala, vínculos y colaboradores. Se expusieron en el espacio físico los documentos pertenecientes a las dos primeras fases del proyecto, luego este fue vinculado con las diferentes asociaciones y espacios públicos de Manacor para intentar crear vínculos con la población, entre los espacios donde se realizaron intervenciones encontramos vallas

publicitarias, el Cine Club, el taller lectura, la biblioteca pública y el hospital. Se adjunta una ilustración 7 donde se puede ver el esquema mediante el cual se desarrollo esta fase del proyecto.

- 5. Palma (2009)

Esta fase final se presenta como la más colaborativa, se propusieron los siguientes puntos que extraemos directamente de la página web del proyecto, que a su vez actua como parte de la obra aportando documentación:

- Dispersar el proyecto en distintos espacios culturales (este tipo de lugares no deberían de ser necesariamente espacios que se dediquen a la exposición de arte), y de otro tipo de la ciudad de Palma.
- Abolición de un centro al que los interesados deban acudir.
- Creación de multicentros.
- Llevar el proyecto a instituciones que ya estén funcionado.
- Introducirse transversalmente. De esta forma se conseguirá realizar actividades concretas en lugares distintos, de forma que se llegará “más lejos”, a más personas, a personas que no esperaban encontrarse “esto”.

Así se presenta a modo de manifiesto los puntos esenciales que compondrán esta última fase. El proyecto además incluyo iniciativas que implicaban directamente a la población, sobretodo la joven también comprometiendo a los Casales de Jóvenes de la ciudad, desarrollando un proyecto con los alumnos de la Escola Superior de Disseny de les Illes Balears, que llevaron a cabo intervenciones en el centro de la ciudad con el objetivo de captar la reacción de los espectadores.

Por lo tanto se trató de un proyecto que vinculaba tanto los diferentes estratos de la población como las diferentes obras que a lo largo de su trayectoria fue desarrollando Miralles. Destacando este por la descentralización del proyecto y su movilidad, acercando este a la gente y creando vínculos para poder plantear cuestiones relativas al sida.

#### 4. Conclusión

Primero de todo hay que destacar la importancia que tuvo el surgir de la teoría y la cultura *queer* en el panorama internacional a la hora de tratar el tema del VIH en todos los ámbitos de la sociedad. En el territorio español el auge de esta vino relacionado con la incapacidad de los grupos feministas y homosexuales, que durante los primeros años de la transición tuvieron mucha fuerza, de asumir lo que comportaba una nueva visión sobre la sexualidad. Es en este ámbito *queer* en España donde se comienza a discutir sobre el sida y donde surgirán las primeras representaciones en el arte como hemos podido comprobar. Ayudando así a la visibilidad de la enfermedad y a eliminar parte del estigma que residía sobre ella.

Espaliú es reivindicado como pionero, aunque como se ha visto surgen otras propuestas en la misma época, sobre todo por la vinculación de su arte a instituciones legitimadas del arte. Ya no se trata de acciones contraculturales o marginales, sino que la poética del sida entra a formar parte del arte, en cierto modo, oficial. Cabe diferenciar, referente a los dos artistas que se han tratado en el cuerpo del trabajo, las dos tipos de actitudes. La primera, la de Espaliú, es una actitud más artística en cierto modo, se trata de un arte social pero basado en la experiencia. El propio sujeto, su cuerpo, es usado como icono de la enfermedad, para sus performance, y su experiencia como enfermo de sida, para sus trabajos como dibujos y esculturas. Miralles en cambio cuestiona todo lo referente al sida, desde el ámbito institucional al social, aporta información al público para que este reflexione pero de una manera más objetiva. Espaliú alude a la parte más afectual en cambio Miralles a la razón, documentando ante todo y demostrando científicamente y sociológicamente. Este último sigue trabajando actualmente de la misma manera, lo cual explica que aun es necesario tratar este tema, aludiendo especialmente a la población más joven.

Actualmente se están revisando las aportaciones del arte relacionado con el sida en el territorio español como por ejemplo la exposición *Anarchivo Sida* (Abril-Junio 2016), realizada en *Tabakalera* (Donostia), destacando esta ciudad por ser una de las pioneras a nivel artística al tratar el tema y donde Espaliú realizó la primera performance de *Carrying*. Esta muestra se encuentra comisariada por el Equipo Re y realiza una revisión desde los años ochenta hasta la actualidad. Se puede relacionar este con el

interés por el resurgimiento de la teoría *queer* en los últimos años, destacando el foco de Barcelona donde espacios independientes como *El Palomar* que se describen como *queer* tienen una presencia muy potente y colaboran con el ámbito institucional.<sup>21</sup> Así también la presencia de Paul B. Preciado impartiendo el PEI en el MACBA hasta el año pasado.

## 5. Notas

---

<sup>1</sup> Una de estas acciones fue la de besarse en grupo en público para hacer ver a la sociedad la homofobia presente, esta fue llevada a cabo por el grupo activista Pink Panther.

<sup>2</sup> Cita extraída de Aliaga, Juan Vicente. 1997. *Bajo vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*. Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts. Valencia. Pág. 107. La referència de la cita es Simon Watney, "On Outing" en Artforum, noviembre 1991, pág: 17

<sup>3</sup> Encontramos tanto la figura del *Drag Queen* y el *Drag King*, este último es la figura del *drag* femenina.

<sup>4</sup> "Challenging the foundations of self, body and knowledge production Drag as a set of artistic methods that produce a distance to norms and subjection deeply challenges the foundations of epistemology, conceptions of self, theories of the body as well as art theory." (Renate 2012: 35)

<sup>5</sup> Esta muestra se encontraba dividida en nueve secciones *Void, Self, Drag, Other, Couple, Family, Orgy, Worl y Utopia*. (Guasch 2000: 553)

<sup>6</sup> Destacan las acciones de Esther Ferrer con ZAJ.

<sup>7</sup> En Barcelona ACT UP tuvo también su grupo y llevaron a cabo algunas acciones en espacios públicos como por ejemplo en la Cárcel Modelo y las ramblas (Aliaga 1997: 95).

<sup>8</sup> En este artículo publicado el 29/5/2016 en el periódico on-line El Estado Mental Paul B. Preciado enumera algunas de las dificultades que se encuentra una persona transgénero. <<https://elestadomental.com/especiales/cambiar-de-voz/ciudadania-en-transicion>>

<sup>9</sup> Esta última tenía una visión más histórica, involucrando artistas de otras nacionalidades y relacionados con el *Body Art* de los años sesenta así como con las poéticas corporales de los años ochenta y noventa (Guasch 2000: 554).

<sup>10</sup> Se referían a la enfermedad como HHH: heroinómanos, homosexuales y haitianos. Esto deja patente la discriminación y segregación de estos colectivos (Barbancho 2015:91)

<sup>11</sup> Estas se llevaron a fin en el marco universitario de Bellas Artes de Valencia

<sup>12</sup> Entrevista a Pepe Espaliú a cargo de Javier San Martín. Zehar. Boletín de Arteleku, nº 18. Septiembre- octubre 1992. San Sebastian. Pág. 7.

<sup>13</sup> El grupo *Las Pekinesas* se encontraba formado por Miguel Benlloch, Tomás Navarro y Rafael Villegas. Esta acción prematura en el ámbito español ha sido revalorizada recientemente, primero durante los años 2010-2013 en el programa de residencias del MNCARS *El vídeo como contra-archivo del Sida*, y más recientemente en la exposición *Anarchivo Sida (2016)* en Tabakalera comisariada por Equipo re (Aimar Arriola, Nancy Garín y Linda Valdés). Del programa de residencias del MNCARS destaca la actividad realizada el día 11 de diciembre de 2013 *Desplazando al paradigma de Espaliú*, con la intención de ampliar el reconocimiento de otros actos fundacionales en prácticas relacionadas con el sida en el estado español.

---

<<http://www.museoreinasofia.es/actividades/video-como-contra-archivo-sida>>

<<http://editorialconcreta.org/Suaves-se-revelan-asperas-cuidan>>

<sup>14</sup> Las piezas fueron expuestas en la Galería XXI en Madrid

<sup>15</sup> El grupo se encontraba encabezado por Josu Sarasua y Jorge González

<sup>16</sup> Libro de las muletas

Cuento para sidosos

Lucas era un enfermo como otros. Un enfermo harto de «ir de enfermo». Delgado y pálido. Un día, sin fuerzas ya, decidieron comprarle unas muletas. Eran muletas metálicas, convencionales. Lucas las miró entristecido. ¡Qué utensilios más feos! Cómo iría él al jardín de siempre con esas dos enjutas patas metálicas, como un saltamontes. ¡Qué dirían aquellos que algún día se habían enamorado de él! Miraba por la ventana y no se decidía a salir..., nadie lo vería así, como a un inválido, con esas dos prolongaciones metálicas de sí mismo.

Otro día pensó en cambiar algo en ese tan funesto destino. Decidió dorar las muletas. Fue al dorador y le pidió que las cubriera de pan de oro. Al verlas quedó maravillado. Eran como dos joyas extrañas, dos joyas únicas, jamás vistas anteriormente. Al cogerlas y situarlas bajo sus hombros sintió fuerza, como si el reflejo del dorado metal le infundiera energía de la que carecía. Salió a la calle y corrió con sus muletas. La gente al verlo quedaba admirada. Qué brillo más fantástico. Era como una aparición.

Lucas pensaba en todo aquello que el oro significaba... eternidad, perennidad. En las películas que viera de pequeño en el Templo de Salomón, en la casa de Nerón, en el vellocino de oro, en el Santo Grial. Todo en él, todo en las muletas parecía sagrado. Los demás enfermos le miraban y también ellos parecían recuperar sus fuerzas, sus ganas de vivir. Lucas pensó que nunca había ayudado tanto a los demás...

Lucas decidió estar en sintonía con sus muletas. Recuperó su peso, y su piel se volvió tersa, y su pelo se ensortijó y volvió dorado y su mirada limpia, y su voz firme. Ya no era un enfermo, era alguien con muletas de oro. Pasados los días, comprobó que, de usarlas, las muletas perdían el pan de oro, que poco a poco se desgastaba y que curiosamente sus fuerzas se iban a la par. Sin más decidió que temporalmente iría al dorador a dorar de nuevo sus viejas muletas.

Esas muletas son de todos nosotros, son muestra de esperanza. Esas muletas son el símbolo de nuestra fe..., nuestro vivir (Espaliú 2016: 1).

<sup>17</sup> Esta información ha sido extraída del siguiente artículo <<http://editorialconcreta.org/Suaves-se-revelan-asperas-cuidan>>

<sup>18</sup> Esta es la página donde se expone todo el material relativo a cada fase del proyecto y la explicación de cómo fue llevado a cabo.<<http://proyectosidasocial.com/>>

<sup>19</sup> El resto de seminarios fueron: 1) Sobre sexo seguro y cansancio de la prevención. 2) Los avances de la medicina. Las controversias sobre la cronificación de la enfermedad. 3) El peso de los significados simbólicos que comporta el Sida. 4) Repensando el activismo en VIH/Sida.

---

<sup>20</sup> Una de las pancartas decía: L@S JÓVENES SABEMOS QUE ES BUENO UTILIZAR CONDONES, PERO MUCH@S NO LOS USAMOS. YO NO SOY TAN TONT@ COMO PARA ARRIESGARME. EL SIDA EXISTE.

<sup>21</sup> Destaca la última colaboración con el Espai 13 de la Fundació Miró en Barcelona, la muestra *Hedonismo Crítico* fue comisariada por Martí Manen, comisario del Pabellón Español en la bienal de Venecia de 2015.

---

## 6. Bibliografía

Albarrán Diego, Juan. 2007. <<Representaciones del género y la sexualidad en el arte contemporáneo español>> *44 Congreso de Jóvenes Filósofos en la UAM*. UAM. Madrid.

Aliaga, Juan Vicente. 1997. *Bajo vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*. Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts. Valencia.

Aliaga, Juan Vicente. 2016. << Háblame, cuerpo. Una aproximación a la obra de Pepe Espaliú>>. *Acción Paralela #1*. [En línea] <<http://www.accpa.org/numero1/aliaga.htm>> [Consulta 15/5/2016].

Aliaga, Juan Vicente y Cortés, José Miguel. 1997. *Identidad y diferencia. Sobre la cultura gay en España*. EGALES. Barcelona.

Aliaga, Juan Vicente y Cortés, José Miguel. 1993. *De amor y rabia. Acerca del arte y el sida*. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia.

Ballester et al. 2006. *Art làtex*. Universidad de Valencia. Valencia.

Barbancho, Juan-Ramón. 2015. *Good as you. Representaciones de la homosexualidad en el arte contemporáneo*. Quito.net. Quito.

Cortés, José Miguel G. Cortés. 1998. *Crítica cultural y creación artística: coloquios contemporáneos*. Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts. Valencia.

Cortés, José Miguel G. Cortés. 1997. *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Anagrama. Barcelona.

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

Espaliú, Pepe. 2016. *Acción Paralela #1*. [En línea] <<http://www.accpa.org/numero1/espaliu.htm>> [Consulta 15/5/2016].



---

Guasch, Anna Maria. 2000. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza. Madrid.

Medina, Alberto. 2015. <<Desmaterialización y apoteosis: políticas del cuerpo en Pepe Espaliú y Beatriz Preciado>>. *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*. Pág. 305-349.

Navarrete, Carmen; Ruido, María y Vila, Fefa. 2005. <<Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español>>. *Desacuerdos 2. Sobre arte políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona, San Sebastián, Sevilla, MACBA, Arteleku, Unia.

Pagan, Ester Alba. 1996-1997. <<De amor y muerte: el arte entorno al sida>>. *Ars Longa* 7-8. Pág. 315-321. Valencia.

Renate, Lorenz. 2012. *Queer art: A freak theory*. Biefeld. Berlín.

Río Almagro, Alfonso del. 2002. <<Aproximaciones para el estudio de la obra de Pepe Espaliú>>. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*. Pág. 285-298. Granada

Spargo, Tasmin. 2013. *Foucault y la teoría queer*. Editorial Gedisa. Barcelona.

Véllez- Pellegrini. 2009. << J. Vidarte y los orígenes de la teoría queer en España>>. *Mientras tanto, N° 110/111*. Pág. 149-171. Icaria Editorial.

---

## 7. Anexo



Ilustración 1, Pepe Espaliú en una de las performance de *The Carrying Project*.



Ilustración 2, Pepe Espaliú en la performance *El Nido*.

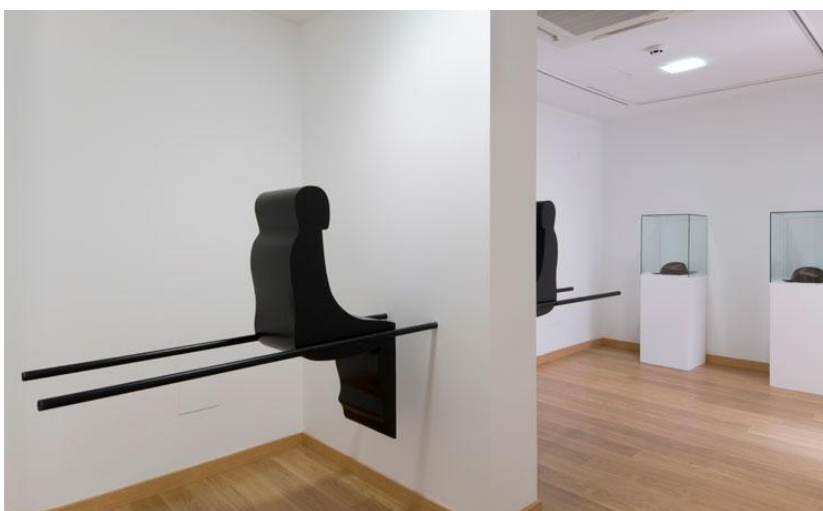


Ilustración 3, Escultura *Carrying* de Pepe Espaliú en el centro homónimo dedicado al artista.

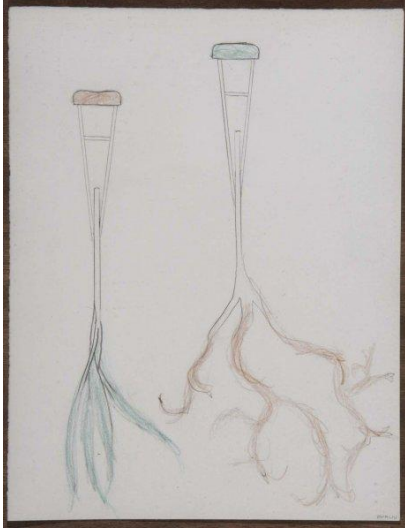


Ilustración 4, Dibujo de Pepe Espaliú



Ilustración 5, Escultura de Pepe Espaliú

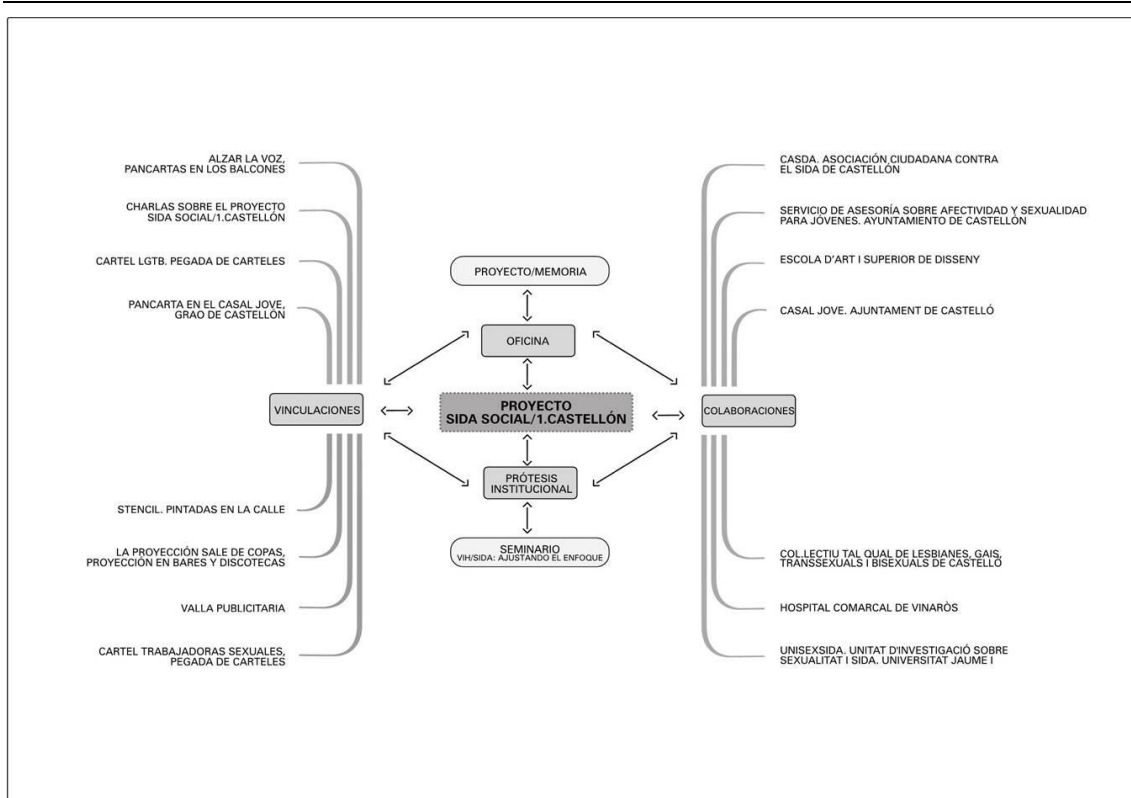


Ilustración 6, Diagrama de *Proyecto Sida Social/ 1. Castellón* de Pepe Miralles

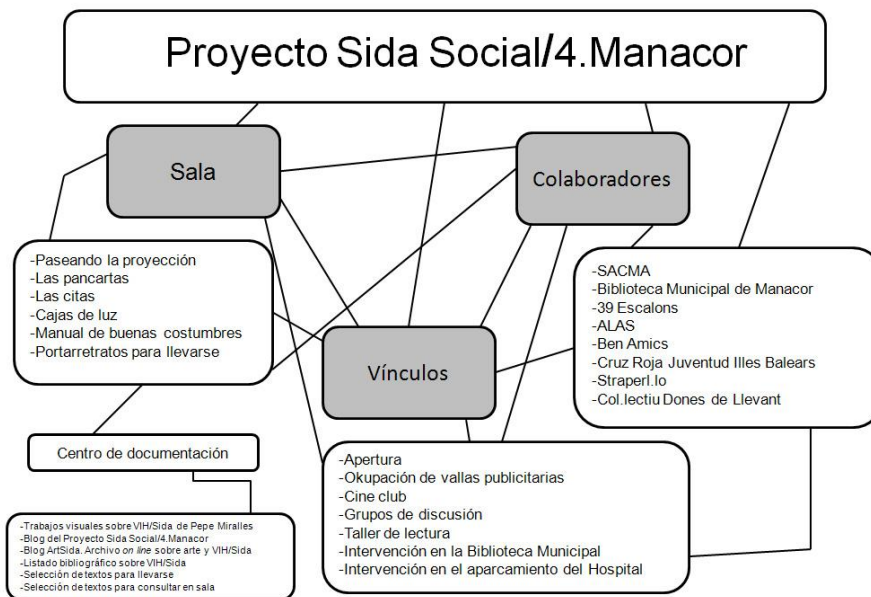


Ilustración 7, Diagrama de *Proyecto Sida Social/ 4. Manacor* de Pepe Miralles.