

YO LO VI

PEPE MIRALLES



23.11—
18.02.2024

YO LO VI

PEPE MIRALLES



NUNCA
SERÉ
VIEJO



Grupos de palabras que se repiten en los textos de los autores de la obra de arte. Se trata de palabras que se repiten en los textos de los autores de la obra de arte. Se trata de palabras que se repiten en los textos de los autores de la obra de arte.



ISABEL TEJEDA
PEPE MIRALLES

OBRES
OBRAS

10-32
Yo lo vi.
Pepe Miralles

62-81
amigo / desalojo / restos
Mirando hacia atrás
La impotencia
Ajuares
Amigo quemado
La trama de Pedro

36-58
Yo lo vi.
Pepe Miralles

82-93
grasa / mito / remedio
La receta de una cura
Tantos creyeron en esto
Silla-cuerpo con mantequilla

170-191
I saw it.
Pepe Miralles

94-103
estigma / cuerpo
Secreto y pudor
La construcción del estigma
Corregir el cuerpo
Distrofia

ALBA BRAZA

104-111
activismo / fantasma / eco
Carrying inmovilizado
El eco de la ira

152-158
Efecte d'una
força aplicada
bruscament

112-119
superviviente / erosión
Canto canto rodado
Canto rodado

160-166
Efecto de una
fuerza aplicada
bruscamente

120-127
escuchar / contar
Política de la escucha / Impacto
Política de la escucha / Felix
Gonzalez-Torres (1)
Política de la escucha / Felix
Gonzalez-Torres (2)

192-198
Effect of a sharply
applied force

128-151
urgencia de archivo
Libros
Presentes

WORKS 200-209



NUNCA
SE HE
VIEJO



BEGOÑA
BAUTISTA
CASANOVA

Yo lo vi. Pepe Miralles

Isabel Tejada i Pepe Miralles

Vaig conèixer Pepe Miralles a principis dels anys 90 quan treballem junts en un projecte col·lectiu a la Marina Alta, el Grup de Reüll. Recorde l'admiració que em despertava el seu treball per la càrrega crítica que desprenia, però també pel seu potencial de generar aqueixes rares imatges que persisteixen en la retina. La veritat és que el primer que m'agradaria fer és manifestar-te que feliç estic d'haver-nos retrobat i que puguem treballar junts en una exposició en la qual s'inclouen algunes d'aquelles peces dels anys 90. Aprofundir en la seua obra, d'altra banda, em permet poder completar el puzzle de la seua producció en els anys en què no hem tingut tant de contacte.

Isabel Tejada. M'he decidit a fer-te una entrevista perquè l'estiu passat, quan vaig llegir les publicacions que hi havia sobre la teua trajectòria, em vaig adonar que tu hi solies escriure un text crític que subratllava el teu posicionament i analitzava la teua producció artística. He estudiat amb deteniment aquests manifestos, que entenc com una necessitat d'esclarir les possibles ambigüitats generades pels discursos aliens. Preventivament, dilucidaves i matisaves perquè no quedaren dubtes davant la rellevància que per a tu té comunicar el teu discurs, que és un discurs polític. En aquest sentit, com a artista, no sols generes imatges –a vegades peces de caràcter textual–, sinó també la teoria que l'acompanya, que es nodreix, en el teu cas, d'un activisme que no has abandonat mai.

Llegint aquests catàlegs d'exposició que arranquen de la primera meitat dels anys 90 em vaig adonar que ningú t'havia fet una entrevista. Això va ser el que em va llançar a proposar-te aquest format, que a mi em sembla imprescindible per a sentir la veu dels artistes d'una altra manera, de manera paral·lela. He de dir que m'interessa moltíssim el que aporteus els artistes a la producció teòrica més enllà de l'àmbit curatorial o de la crítica. L'entrevista és un diàleg en què estem els dos presents, però que alleugera la posició de la teoria que puc encarnar perquè tu pots contradir-me, aclarir o concretar. En el teu cas, els textos que publiques en els teus catàlegs estan molt equilibrats, ja que enllaces la qüestió artística i l'activisme polític.

M'agradaria començar coneixent alguns aspectes de caràcter biogràfic que no es tracten en cap de les teues publicacions i que em semblen basals per a entendre qui ets i el perquè de la teua producció des de finals dels 80. L'entorn familiar és clau per a dilucidar d'on partim. Encara que no sempre té a veure amb on arribem –o fins i tot amb el recorregut en si–, en el teu cas és rellevant, ja que naixes en un context familiar de treballadors i petits empresaris i que vas ser el primer universitari de la prole. Conta'ns, per favor, com va ser la teua infància a Xàbia, a la costa alacantina, i què et va decidir, una vegada acabat el batxillerat, a estudiar Belles Arts. Quan recordes que es va produir aquesta decisió? Amb 18 anys, quins referents artístics tenies?

Pepe Miralles. No recorde moltes coses de la meua infància, més aïna a partir dels 10 anys i des que vaig començar a anar a l'institut. Però uns anys abans em vaig comprar un curs de pintura a distància de CEAC i vaig començar a fer els exercicis que aquest proposava.

10

11

ISABEL TEJEDA / PEPE MIRALLES

(VAL)

Vaig tindre l'ajuda de diversos pintors locals que em donaven consells i em portaven amb ells a pintar paisatges i marines. Aquests van ser els meus únics referents artístics abans dels deu anys.

Mon pare, primer, va ser pescador; després, fuster de ribera i al taller, el riu-rau de l'oncle Amadeo, que era oncle de mon pare, em passava hores mirant com tallaven fusta, com l'allisaven, com l'apegaven amb cola i melocol i la pressionaven amb els gats. Tot feia una olor de meravella, encara que el melocol era molt fort, però jo no podia resistir la temptació d'olorar-lo quan ningú em mirava. Recorde també com em fascinava veure construir l'esquelet d'un llaüt. I com amb foc en terra, fora del riu-rau, amb estakes de ferro clavades en terra que, juntament amb el foc i la pressió, aconseguien doblegar la fusta. D'aquelles faenes i olors em ve l'interés pel maneig de materials. També va ser fonamental el blavet, que tant s'utilitzava per a blanquejar la roba; més d'una i dues bonegades em vaig emportar quan ma mare descobria que li havia dibuixat tota la terrassa amb línies blaves.

Mos pares tenien un objectiu prioritari, molt comú en aquells anys: que gaudíem d'una vida diferent de la d'ells. I tenien plans per a mi: que treballara en un banc, m'independitzara i que formara una família. Però no comptaven amb una cosa, que aquest projecte no em feia gens de gràcia: jo no volia treballar en un banc sinó estudiar Belles Arts i tampoc podia pensar a formar una família.

I aquesta voluntat no era més intensa que la necessitat imperiosa d'eixir del poble per a gaudir d'una vida sexual d'acord amb la que desitjava. És el mateix cas tantes vegades repetit: hem d'anar-nos-en del nostre lloc de naixement a altres poblacions desconegudes que ens permetran desenvolupar una vida sexual completa. Didier Eribon en *Regreso a Reims* conta magistralment aquest *sexili* que tants maricons hem hagut de fer.

I.T. També sembla pertinent conèixer la teua experiència a Sant Carles de València precisament en els anys de la seua transformació en estudis universitaris. Com recordes aquella facultat de Belles Arts en els anys 80? Va haver-hi cap docent que t'obriera la mirada cap a un art de caràcter polític? Llavors Josep Renau era una figura molt reivindicativa en l'escena valenciana de la Transició, i això el col·locava al centre del tauler de l'art polític de les avantguardes dels anys 30, tan influents tant visualment com discursivament en la generació d'un art compromés.

P.M. Vaig cursar els tres primers anys a l'edifici que després es va convertir en el Centre del Carme. Recorde que hi feia molt de fred a l'hivern. Semblava connatural a estudiar la carrera d'art mantindre aquest estereotip romàntic de la bohèmia. Era molt poètic estudiar en un lloc amb tanta història, però les condicions eren precàries. Encara que no hi havia res, en guarde un bon record perquè allí vaig conèixer les qui encara són les meues amigues. Cap docent em va obrir la mirada ni va compartir amb mi cap metodologia per a poder-ho fer. Per això, després del tercer curs me'n vaig anar a acabar els estudis a Barcelona.

De València vaig eixir amb bona mà i el cap buit. No vaig arribar a conèixer l'obra de Renau, a penes Picasso i Braque, però per les exposicions de la ciutat, no perquè en la facultat m'acostaven a aquest coneixement; mai vaig assistir al que anomenem una classe teòrica.

Moltes vegades veiem aquells anys de formació des d'una òptica contaminada pel moment actual. Recorde les assemblees d'alumnat, les vagues, el bar de davant, les classes –com la de Modelatge,

al claustre gòtic, que quan plovia, encara que estava tancat per una vidriera, s'inundava i per a arribar al cavallet calia fer un camí de rajoles. O les aules sense ventilació, col·locats de trementina i morts de fred a l'hivern. Companyes excel·lents que et prestaven sempre material si se t'havia acabat, perquè el professor de Color era tan salvatge que si et veia sense treballar t'amenaçava amb el bastó i et mories de por. Estic content de no recordar-me del seu nom. Així i tot, érem tan ingenus que li vèiem la part bona. El seu mal geni ens ajudava a perdre el pànic davant del llenç en blanc.

Crec que va ser en segon quan un oculista em va dir que era daltònic. Vaig traure notable en l'assignatura de Color, però els meus pares van tindre la coartada perfecta per a continuar insistint que deixara d'estudiar Belles Arts. Afortunadament, tinc un grau baix de daltonisme i vaig poder sortejar alguns problemetes: sempre tens l'opció de preguntar al del costat quin color és aquest. Això era prou per a mi. Havia pintat molts paisatges i no tenia cap problema amb els resultats.

Me'n vaig anar a la Facultat de Belles Arts de Barcelona a cursar quart i cinqué. El canvi va ser radical. D'una assignatura de pintura a l'espàtula que em tocava en quart, a poder triar Joan Hernández Pijuan com a professor de Taller, Victoria Combalá impartint Crítica d'Art i Alberto Cardín en Antropologia Cultural; o assignatures com Còmic, Metodologia de Projectes... Aquella va ser la millor decisió que he pres en ma vida. Tot va canviar. Perquè jo vaig arribar a Barcelona amb molta tècnica i la mà molt trencada de dibuixar, però amb el cap buit.

I.T. Quin tipus d'obra feies durant els teus anys d'estudiant?

P.M. A Barcelona pintava cotxes en un estil molt pròxim al pop art americà; l'única cosa que m'interessava era aconseguir una tinta molt plana. Del paisatge, abans de començar els meus estudis, vaig virar cap a l'abstracció, el pop art, l'expressionisme: volia provar tot el que anava estudiant. He sigut sempre un imitador. Més tard, vaig estar durant un parell d'anys assajant instal·lacions formalistes postmodernes en les quals intentava portar la pintura més enllà del quadre, una cosa que féiem moltes persones (jo realment sense gens de transcendència). Em fascinaven artistes com Richard Artschwager. Em divertia molt perquè era tot molt decoratiu i elegant, però vaig arribar a comprendre que era un joc formal sense sentit.

I.T. Quan vas llegir per primera vegada la paraula *sida*?

P.M. Primer la vaig sentir. Llegir-la degué ser en alguna revista que vaig comprar, segurament en *Party*, el primer número de la qual va eixir el 1977; tenia una secció de consultes en la qual es tractaven temes del col·lectiu homosexual com la culpa, la plumofòbia i les malalties que llavors en dèiem *venèries*.

Eren anys de rumors i converses a mitja veu. Amb el temps es van publicar les primeres notícies en premsa i en algun programa de televisió: "un càncer que matava els homosexuals i que venia d'Amèrica". Ràdio Televisió Espanyola va emetre l'agost de 1983 el primer *Informe Semanal* monogràfic sobre la sida: 'Sida, la malaltia dels 80' sobre la situació dels homosexuals als EUA i l'impacte de la malaltia. Recorde les paraules de l'inici: "una malaltia coneguda com a "sida" s'ha estés per tota la comunitat gai". De quina manera ens arribava la informació i com aplicar-la a la vida real eren qüestions que em preocupaven molt.

Per tant, no era la paraula en si, sinó tot el que els mitjans hi construïen al voltant, de manera que, quan la senties, un tremolor et sacsejava tot el cos pensant en les catastròfiques conseqüències.

Però, com tants altres maricons joves, no vaig parar al principi massa atenció a totes aquestes notícies. Ho comentàvem en algunes tertúlies de bar, amb amics i quasi mai amb amants, entre la por i el riure nerviós; sempre hi havia algú que rematava la conversa amb la frase "Preferisc morir de sida que pansida" (arrugada com una pansa), que a principis dels anys 80 del segle passat Rampova va popularitzar en la seua cançó "Estoy hasta la figa del Sida".

I.T. La denúncia ha sigut una constant en el teu treball: l'art és capaç d'introduir-se en situacions socials problemàtiques? Quina capacitat té per a produir un canvi social?

P.M. Els abordatges artístics i activistes que han treballat sobre el VIH/ sida han evidenciat des de l'inici que l'art no era suficient, ja que no pot posar fi al VIH i les seues conseqüències; però sí que s'ha demostrat que posseeix estratègies i mecanismes que es poden aplicar a una emergència com aquesta.

La sida ens va portar una crisi de la representació: com es poden visualitzar les comunitats afectades pel VIH si són comunitats invisibilitzades? Quin paper tinc en el soterrament de la meua parella si ningú de la seua família sap que ho soc? Com pintar, esculpir, ballar la sida? És un tema que tracten Elisabeth Lebovici i la crítica cultural que ha generat la sida: com es poden visualitzar les persones que s'han mort si els nostres llaços d'unió són invisibles?

I es van haver d'inventar noves formes adequades a l'emergència vital. Referent a això, crec que una de les millors formes de representació del VIH i de la sida la trobem en la pel·lícula monocroma, sense imatges, de Derek Jarman, *Blue* (1993), que enuncia la irrepresentabilitat de la sida i el valor de la narració oral. I, sens dubte, el treball d'ACT UP i de Gran Fury va ser fonamental per a donar visibilitat a la lluita activista-sanitària i per a posar de manifest les urgències que les comunitats afectades demanaven.

I.T. Què va impulsar el teu primer treball sobre la malaltia, *Pensar la Sida* (1992)?

P.M. Vaig pensar que no podia continuar fent obres formals sense saber què significaven, perquè només eren jocs estètics, i vaig entendre que hi havia dues coses determinants en la meua vida: d'una banda, la meua orientació sexual, la meua vida com a homosexual (com diria llavors); i, d'una altra, que en aquells moments érem víctimes d'un virus que no sols generava malalties oportunistes, sinó exclusió i rebuig. I ací és quan vaig decidir que aquests eren els temes que volia treballar.

Quan busque altres respostes respecte a què va fer realment que jo començara a pensar sobre aquest tema, tinc una teoria rara i de caràcter testimonial. La bestiola no va entrar en els meus fluids, ni per la vena ni pel cul. Com a maricó, estadísticament hauria d'estar mort, per això m'he anat dient a mi mateix que tinc l'obligació d'explicar-ho. Que si soc ací és per a això. I com que vaig estudiar art, doncs ho explico mitjançant l'art o en l'art. Sona una miqueta evangèlic, però és això.

Per a començar a pensar en la sida em van ajudar moltíssim dos articles que vaig llegir en la revista *Arena*: "Arte y sida: de luto e iracundos",

de Robert Atkins, publicat el desembre de 1989; “De vuelta al museo sin paredes”, de Douglas Crimp, de febrer de 1989, així com el núm. 1 de la revista *Acción Paralela*, de maig de 1995, amb articles de Juan Vicente Aliaga (“Háblame cuerpo”), Adrian Searle (“La pérdida de Pepe Espaliú”) i Pepe Espaliú (“Libros”).

Eren temps convulsos. Sentíem, llegíem, comentàvem, dubtàvem, ens assabentàvem que algun amic s’havia mort, ens xafardejaven que algun conegut estava malalt. Començàvem a veure senyals als cossos i als rostres.

Aquestes i altres van ser les raons que em van portar a l’obra *Pensar la Sida* com un plantejament d’inici que m’obligava a reflexionar-hi, a conèixer, però que sobretot em servia per a combatre la por. El desconeixement i el convenciment que aquesta pandèmia, de la magnitud de la qual ja teníem més o menys consciència, calia pensar-hi.

I.T. He d’entendre que la vitrina i la cafeteria com a tal, en la qual la vas exposar, era part de la peça...

P.M. Salva Cartxofa, que es va morir fa poc, era l’encarregat del mític bar La Marxa. I sempre estava organitzant coses en què involucrava artistes i estudiants d’art. Per exemple, a La Marxa hi havia una vitrina que ens deixava intervindre i en la qual cada mes hi havia una cosa nova.

Crec que els mateixos amos de La Marxa van obrir El gran café de Abastos, on van instal·lar una sèrie de vitrines amb finalitats decoratives a les quals Salva va donar la volta i es va convidar a fer-hi coses. D’ací sorgeix aquesta obra. Crec que jo ja tenia clar que aquest tipus de treballs no podien amagar-se en una galeria, sinó que havien d’ocupar altres espais més socials. El pensament sobre la sida havia de fer-se públic, eixir de les habitacions i dels despatxos, de les aules i dels centres d’art.

Es va substanciar mitjançant una caixa de cartó que impedeix veure els ulls de quatre retratats: el rostre d’un home el model del qual era jo mateix. El pes d’una caixa tancada contenidora de mals presagis i la negació a afrontar una situació nova, enuncïava que la sida no sols era una malaltia, sinó un esdeveniment que canviaria rotundament la manera d’entendre el món d’una generació que seria delmada.

I.T. Amb quins referents comptaves pel que fa a treballar en l’espai públic?

P.M. Recorde quan va caure a les meues mans el catàleg fotocopiat del projecte “Plus ultra” de Mar Villaespesa per a l’Exposició Universal de Sevilla. Aquell projecte i la lectura dels seus textos van suposar una epifania en la meua trajectòria, una manera diferent de veure l’art i la relació amb l’espai públic. Soledad Sevilla, amb la seua intervenció a Vélez Blanco, em va ajudar a entendre les possibilitats de la projecció d’imatges i el que això significa políticament, així com la relació emocional que es va establir entre l’obra i els habitants del poble; de Rogelio López Cuenca vaig aprendre les oportunitats que ens ofereix el mobiliari públic i els elements que construeixen formalment les ciutats. També el projecte d’intervencions de la ciutat alemanya de Münster em va fer entendre la relació entre l’obra i la ciutadania.

Al mateix temps, amb Josep Ginestar i amb tu gestionava el Grup de Reüll. I en el seu vessant d’intervencions vam rebre moltíssims projectes

per als espais públics de Xàbia i Benissa, que havíem d’analitzar i que em van ajudar a entendre com volia intervindre en l’espai de tots; moltes vegades vaig aprendre reconeixent que el que rebíem no era realment el que a mi personalment m’interessava, sinó obres col·locades en un espai públic seguint les mateixes pautes de la museïtzació de la modernitat: absortes en si mateixes i sense contacte amb el lloc. I tots els textos que tu anaves escrivint per als catàlegs de les intervencions anaven pautant maneres d’entendre l’art públic que vaig poder aplicar als meus treballs.

També van ser importants certes publicacions de Miguel Molina i el descobriment de la manera de treballar de Krzysztof Wodiczko. Martha Rosler amb el seu projecte *Si tu visques aquí (If You Lived Here)*, 1989) va ser rellevant per a mi: he aplicat a molts dels meus projectes (fonamentalment, a totes les versions de *Projecte Sida Social*) la seua fórmula de participació honesta i real.

El llibre *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (un projecte editorial de Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte i Marcelo Expósito) va ser fonamental. Quan vaig convidar a la facultat les seues autores perquè el presentaren, moltes coses van canviar en els meus treballs. Conèixer com Michael de Certeau elabora els conceptes d’estratègia i tàctica, com anomena aquesta última el recurs dels “dèbils” i la defineix en accions determinades per l’absència d’un espai propi i l’ús de l’astúcia.

I hi ha dos conceptes que m’han acompanyat en tots els meus treballs; el primer és la noció d’“artiga” (*roza*), après de Félix Duque, que significa ‘crear espai, generar obertura’. Relacionat amb això hi hauria la qüestió de la fissura o clivella, aquests espais menuts que cal saber trobar i que en moltes ocasions són els únics que ens queden per a poder fer certs treballs, ja que tenen un potencial tremend, com quan l’aigua d’una clivella en una roca es congela i pot partir-la en trossos. I altres tàctiques, com mirar obliquament, llegir bé la gramàtica cultural, alçar la veu, la curiositat o la pregunta com a recurs.

I.T. Has mostrat aquesta obra en exposicions posteriors. Consideres que presentar-la fora del seu context original l’ha convertida en una altra cosa? Això estaria relacionat amb el fet que moltes de les teues peces d’aquells anys i les que posteriorment has fet es produeixen en espais públics. He analitzat a vegades l’exposició de les restes d’intervencions com a documents, però no sé què consideres que ocorre en el teu cas. Creus que alguna de les teues accions realitzades en els anys 90 pot tornar a dur-se a terme? Es reactiven o es converteixen en una altra cosa?

P.M. He presentat, posteriorment, dues vegades *Pensar la sida*, una a l’Octubre Centre de Cultura Contemporània i dos anys després ens l’emportàrem al Casal Solleric a Palma convidats pel seu director Sebastià Mascaró; les dues exposicions van ser comissariades per un activista de llarga duració i artista, Ramon Espacio, amb la col·laboració en la producció de CALCSICOVA (Coordinadora d’Associacions de VIH i Sida de la Comunitat Valenciana). En aquest sentit, reubicar la peça en el museu, no la mostre només per la seua capacitat d’acció política sinó com una manera de “documentar” l’inici de la meua producció i lligar-lo al present.

Tota reactivació d’una obra en produeix una altra de diferent. Com mostrar en un museu una intervenció que es va fer anteriorment al carrer? Seria innecessari reproduir-la, cal treballar amb els documents. Cal generar una narrativa a partir d’aquests documents i, en conjunt,

es converteix en una altra obra. I no confondre: que el que veiem en el museu no és l'obra inicial, sinó una representació d'aquesta que serveix per a arreplegar les energies que llavors es van generar amb la finalitat de continuar treballant-hi. I això, irremeiablement, passa per la creació d'una cosa nova.

Ací l'assumpte és que no m'interessa molt el que sempre he qualificat de "dictadura" del punt final, és a dir, quan algun agent diu que una obra "és", que sempre és quan s'exposa en una galeria o en un museu, acabada, tancada, definitiva, disposada llavors per a vendre's. Però en el meu cas, molts treballs no s'exposen més que en la meua pàgina web, a penes he venut un parell de coses i no vull sotmetre'm als processos de legitimació del mercat o del sistema de l'art; per tant, no estic interessat en aquestes qüestions sobre l'obra. Actue segons les necessitats de la mostra. Canvie el que necessite, hi afig, reste, elimine. No produïsc sota la pressió de la dictadura del punt final.

I.T. Com vas conèixer l'obra de Guerrilla Girls, Grand Fury, Group Material, A CTUP, etc.? Sempre els has reivindicat com a genealògics i fonamentals per als teus primers treballs de caràcter polític que se servien del text com a eina. M'interessa saber fins a quin punt les feministes nord-americanes dels anys 70 i 80, amb les seues intervencions en els espais públics, com l'obra de WAR (Women Artists in Revolution) o les esmentades Guerrilla Girls van influir en la teua obra, posar en evidència que en la lluita feminista hi ha les llavors de les estratègies dels discursos *queer*...

P.M. Pel meu treball com a professor, pels catàlegs que compràvem per a la biblioteca i per algunes de les exposicions que ja s'estaven organitzant a Espanya com, per exemple, *Domini Públic*, al Centre d'Art Santa Mònica, comissariada per Jorge Ribalta (1994).

Jo he arribat al feminisme des de l'univers maricó. A les teòriques feministes nord-americanes dels 70 i dels 80 a penes les he llegides. Ha sigut l'univers maricó i el seu permanent estat de lubricació el que m'ha situat en un lloc on és fàcil que penetren maneres feministes, antiracistes, antifeixistes, etc. Era ací. Som germanes.

I.T. Què suposa una figura com Pepe Espaliú en la teua trajectòria? Resulta una aportació que contrasta respecte al treball de denúncia dels estatunidencs, ja que ell opta per la via poètica i metafòrica que el teu treball a vegades ha encarnat (ací també ens trobem Felix Gonzalez-Torres).

P.M. Ja coneixia l'obra de Pepe Espaliú per revistes i catàlegs i alguna conferència, però vaig saber del *Carrying* de Sant Sebastià a través de Juan Vicente Aliaga, que participava com a alumne en el taller que Espaliú va impartir a Arteleku. El *Carrying* de Madrid va tindre tanta repercussió que va aparèixer en tots els telenotícies.

D'altra banda, he parlat molt amb Javier Codesal sobre el tema de la poètica: jo, d'alguna manera, rebutjava o em negava a mi mateix la capacitat de fer una obra que poguera qualificar de poètica, simbòlica, metafòrica. En els meus treballs més de carrer em negava a la possibilitat del fet poètic, o a una poètica que jo entenia malament. Preferia una representació ràpida, periodística, feta de pressa per la urgència de la notícia, que arribara tan ràpidament i clarament com fora possible, també conseqüència de les estratègies de comunicació que s'utilitzen en la prevenció del VIH i de la sida. No estàvem perquè les imatges no foren clares i no tingueren una interpretació immediata per a l'espectador...

I.T. M'interessa subratllar que en aquestes peces sobre la sida, sobretot les primeres, però també les actuals, els textos anaven més enllà de la informació; tenien valor com a imatge alhora que es comportaven com a denúncies i fórmules de conscienciació. Aquesta mescla entre informació i opinió entenc que era buscada. Què penses hui d'aquestes tàctiques?

P.M. Quan vam organitzar una exposició que es deia *Entre l'art i la informació* (1993), a l'Escola d'Arts i Oficis, jo ja estava amb aquesta recollida d'informació; hem de tindre en compte que sobre el VIH hi ha hagut sempre més text que imatges, fonamentalment els primers anys. Estava molt preocupat per aquestes qüestions, perquè pensava que certes imatges podien ser críptiques, per això la meua opció va ser recórrer a la literalitat i parlar molt clar. Érem en un moment d'urgència que no ens permetia "perdre el temps" en interpretacions.

I m'agrada molt escriure, m'ajuda molt a pensar; a més, trobe bellesa en la materialització de l'escriptura. El text, una paret amb un text, em sembla tan bonic com una paret amb un paisatge. Però clar, a més, hi havia Barbara Kruger, a qui jo mirava com si fora ma mare i veia la potència que tenien els seus treballs; i pensava en el meu abandó de la representació naturalista perquè sentia que amb aquest instrument no sabia com contar el que volia contar. Amb la pintura no vaig saber fer-ho, al contrari que l'artista Chéry Samba i la reeixida mescla de text i imatge en els seus quadres.

La imatge no era prou per a mi i el text era molt fàcil de fer. A més, hi havia la qüestió de la reproductibilitat, que no era la mateixa que ara, ja que podíem traure còpies de 15 m d'altura només anant a reprografia. Això facilitava les coses.

I.T. Resulta cridaner veure com en les primeres exposicions que es van fer sobre la sida, la major part dels artistes participants, exceptuant-te probablement, no tractaven el problema en el seu treball. I això crida més l'atenció quan es tractava d'exposicions, com la de València que esmentàvem adés a Arts i Oficis, en la qual no es venia l'obra com una tómbola benèfica (com, per exemple, sí que va passar amb la mostra de la Llotja d'Alacant). Per contrast, tu denunciaves la marginació que patien els seropositius. Això recorda les "exposicions de dones" dels anys 80 i principis dels 90 en les quals l'única cosa rellevant era el sexe biològic de les participants però no els seus discursos. No es tractava d'exposicions de caràcter coral o de tesi. Hui dia em grinyolen, també les celebrades per a denunciar els efectes socials, polítics i mèdics d'una malaltia de la qual després quasi cap peça parlava. A més, resulta cridaner que en aquella exposició valenciana només hi haguera una dona exposant amb vosaltres, Mau Monleón. Era un símptoma del silenciament general de les dones en el sistema artístic espanyol, però també del que passava en la comunicació relativa a la malaltia, ja que es parlava quasi exclusivament d'homes i en molt poques ocasions de les malaltes de sida.

P.M. Féiem coses que no tenien sentit i les seleccions es generaven, moltes vegades, sense cap criteri. Partíem d'organitzar una exposició amb professors de la facultat i de l'Escola d'Arts i Oficis per a parlar de la sida. Ningú tenia obres sobre la sida perquè no hi havia gent que treballara sobre el tema, llavors havies de convidar artistes amb un el treball que tinguera un cert caràcter social. I els amics. Era una exposició per a commemorar el dia 1 de desembre. Hui dia pense que va ser un error. Només hi havia un enunciat, un títol i davall d'això, res. Només la meua obra. L'art era tota la resta i la informació era jo, en aquest cas.

I.T. Em resulta interessant que la teua participació en aquest catàleg siga només un text; com va ser el procés d'arribar a entendre que el missatge era fonamental i que podies prescindir de les imatges? Que la intencionalitat artística pese més que un possible resultat material. Encara que mai no arriba a desaparèixer totalment la imatge en el teu treball, a vegades, com la que dic, vas optar per eliminar-la. Què va provocar aquesta radicalitat?

P.M. Abans d'aquesta peça ja havia fet *Etnografia d'una malaltia social*, en la qual havia recopilat molts textos. En aquella versió vaig fer una intervenció en l'espai: vaig cobrir amb fotocòpies tota la paret al voltant d'una porta. Però per al catàleg vaig fer una altra cosa; havia après que podia tindre una obra en sala i en el catàleg una altra; és a dir, intervindre en la publicació com a suport. M'era molt més fàcil escriure que inventar imatges, a més que això em garantia que els espectadors comprengueren millor l'obra. El meu treball artístic el posava al servei de la comunicació, de la prevenció del VIH i la reflexió sobre l'estigma associat al virus.

I.T. A què remet *La sida com a excusa per a la recaptació de fons ajuda la immobilitat dels governs* (una obra amb un títol que ja és de per si un titular de premsa)?

P.M. El que pretenia, no sé si de manera encertada, era donar una veu d'alarma sobre el finançament de les oenegés. Jo ocupava un lloc de vocal en la junta directiva del Comitè i estava, per tant, al corrent de les gestions que s'havien de fer perquè l'Administració ens subvencionara alguns programes. Els diners no eren prou mai i havíem de buscar altres maneres d'autofinançar-nos.

Recorde que vam fer una subhasta d'obres d'art que va ser un èxit rotund. Estàvem molt contents amb els resultats i vam tornar a casa plètòrics. Però en el camí de tornada em va assaltar un dubte que va ser el que va generar aquest treball. Vaig pensar que si associacions com la nostra desenvolupàvem mecanismes per a autofinançar-nos, això faria que els governs pogueren pensar que no feia falta que ens cediren fons.

I.T. Què va provocar que et decidires a comissariar? Em referisc al teu projecte *Pensar la sida* a Xàbia.

P.M. La necessitat de continuar pensant la sida. I per a això tant em feia una peça, una exposició, una publicació o un comissariat. Estava convençut que no podíem anar a dormir, que pensar la sida era una necessitat contínua, un treball del qual no podíem apartar-nos, alhora que una de les millors maneres de mitigar els efectes secundaris d'aquesta síndrome.

I.T. Portar aquesta mostra a cap en la perifèria l'ha condemnada a una certa invisibilitat en la historiografia?

P.M. Segurament, sí. Una de les persones que millor ha recopilat la informació artística sobre el VIH i la sida és Ruth Martín, que té una tesi imprescindible en la qual no ha perdut ni una referència. Ella sí que parla d'aquesta exposició però, per a altres agents, les perifèries no existeixen més que com a llocs exòtics.

I.T. Vas convidar artistes que mai havien treballat amb el tema, com Pilar Albarracín o Cabello/Carceller.

P.M. Les dues úniques participacions en aquesta exposició centrades prèviament en el VIH/sida érem Taller Documentació Visual i jo. Vaig triar els altres artistes perquè m'agradava la seua obra i els vaig proposar que pensaren sobre el tema.

Moltes vegades aquestes exposicions es construïen des de la comunitat d'afectes. Per exemple, que et demanara que escrigueres el text del catàleg no va ser perquè ho feies bé, tu eres ací perquè eres la meua amiga i, a més, escrivies bé. Estàvem treballant en el mateix grup, érem amigues i sabia que faries un text molt bo. M'agradava molt la possibilitat d'anar implicant la gent. La idea era la següent: no hi ha molta gent que treballes sobre el tema, però sí que hi ha gent interessant a la qual li puc demanar que hi pense.

I.T. Respecte a les exposicions de tesi sobre la sida que van tindre lloc en els 90, quines lectures fas hui de la mostra de Juan de Nieves a Santiago de Compostella, també en 1994? M'interessa que la peça que hi vas presentar llavors es va tornar a veure al CGAC en una altra de tesi comissariada per Vicente Aliaga en 2009 que es deia *En todas partes. Política en la diversidad sexual en el arte*. Com ha canviat entre l'una i l'altra l'art de caràcter compromés i polític lligat a les micropolítiques?

P.M. *Sida, pronunciamiento y acción*, va ser la primera exposició que es va fer a l'Estat espanyol sobre el tema. No s'hauria pogut dur a terme si anteriorment no s'haguera publicat el llibre *De amor y rabia*, de José Miguel Cortés i Juan Vicente Aliaga en 1993, que van mostrar per primera vegada una cartografia de treballs i motius. Va ser una exposició que va generar molta energia entre nosaltres, entre els que hi vam participar.

Vaig plantejar fer una intervenció en l'espai públic mitjançant una apegada de cartells amb l'associació ciutadana de lluita contra la sida de Santiago de Compostella. Jo no volia tindre res a la sala i Juan de Nieves em va instar com a comissari a empaperar una paret de la sala mentre que els cartells que van sobrar se'ls podia emportar la gent.

Aquesta exposició hui és memòria del que estava ocorrent amb el VIH i la sida en aquells moments. Escassa visibilitat de dones seropositives, només hi havia Alejandra Orejas, que ja havia mort en el moment de l'exposició. Tots els altres participants érem gais, un lloc comú en aquesta pandèmia, i no solament perquè hem sigut la comunitat més estigmatitzada, sinó perquè en l'art hi ha molt pocs homosexuals que hagen abordat el tema, supose que no s'han sentit històricament subjectes de transmissió i per por que es posara en dubte la seua heterovirilitat.

Posteriorment, com dius, aquest mateix treball es va exposar al Centro Galego de Arte Contemporáneo, i es va fer el mateix, una apegada de cartells i presència en l'exposició.

Aquesta és una obra que, si s'editara hui, segueix vigent. La diferència és que hui una apegada de cartells és un recurs més romàntic que efectiu. Ja no mirem al voltant nostre. Estem submergits en pantalles que caminen amb nosaltres pel carrer.

I.T. El teu treball es nodreix d'una apropiació d'altres disciplines, sempre sense perdre la perspectiva qualitativa de les Belles Arts, la qual cosa ens porta al paper del curador de col·leccions, de l'etnògraf, el sociòleg o l'antropòleg. De fet, a vegades titules les peces utilitzant els seus conceptes, com per exemple l'obra *Etnografia d'una malaltia social*.

Fins a quin punt aprofundeixes en les estratègies d'investigació d'algunes d'aquestes disciplines abans d'implementar-les en el teu treball?

P.M. Com he comentat, Alberto Cardín em va fer classes a Barcelona d'Antropologia Cultural i és possible que d'aquesta assignatura sorgira el meu interès. He de matisar que utilitzi les metodologies d'aquestes ciències de manera experimental. Em servisc de les seues eines per a poder fer els meus treballs, però no ho faig amb el rigor d'un antropòleg. M'interessen aquestes eines perquè em permeten recollir dades, imatges, relats orals; col·leccionar-los i arxivar-los, per a després activar-los en fases posteriors.

I.T. Recorde especialment la primera versió d'*Etnografia d'una malaltia social*, la intervenció que vas fer amb 80 diapositives en la qual barrejaves textos, publicitat, imatges de premsa, projectades a l'exterior del Museu Etnogràfic de Xàbia. L'Ajuntament va censurar una de les imatges, una fotografia del papa Joan Pau II, perquè denunciaves el paper d'aquest pontífex en la propagació de la sida, sobretot a l'Àfrica, per demonitzar la utilització del preservatiu en les relacions sexuals. Vas negociar com a condició per a eliminar la imatge del papa i que la peça continuara en l'espai públic que se substituïra aquella diapositiva per una altra amb un text en el qual revelaves que l'obra era objecte de censura. Els censors sospesaren que eixia més barat electoralment passar com a tals que "ofendre" la població catòlica del teu poble. Com va ser aquella negociació?

P.M. Suppose que tibant, perquè era una cosa molt seriosa. Però la negociació la va fer Josep Ginestar des del Grup de Reüll, jo no vaig estar present, només hi vaig posar les condicions. I me'n va sorprendre molt el resultat: que acceptaren posar aquella diapositiva que els assenyalava com a censors. El que no estic tan segur és que tot això tinguera un cost electoral.

I.T. Com va nàixer aquella intervenció?

P.M. En aquell moment havia llegit un text en la revista *Arena* que es deia "De vuelta al museo sin paredes". La idea de fer una intervenció en l'espai públic partia de traspasar les parets del museu, un museu les col·leccions del qual es pogueren veure fora; jo vaig pensar "bo, ací quan el museu es tanca hi ha una finestra per la qual una col·lecció diferent pot anar eixint al carrer".

En aquell moment no hi havia moltes imatges de la sida; les imatges que se'n publicaven o eren abstractes o dibuixets de virus. Quan es va reconèixer el virus van començar les estadístiques, fotografies d'afectats en hospitals tapant-se la cara, etc. Com que no tenia imatges, utilitzava textos i llavors em vaig apropiat dels articles dels periòdics i els projectava. Encara que vaig introduir imatges en la primera versió, les he retirades en les següents perquè eren molt genèriques.

I.T. Aquesta obra va participar en un *Llocs lliures*, una de les propostes d'intervenció en l'espai públic que organitzava el Grup de Reüll a la comarca de la Marina Alta els anys en què el vam conformar Josep Ginestar, Tomás Ruiz i nosaltres dos. Vas participar en moltes ocasions en una literal tornada a casa a Xàbia, i ho feies sent una persona madura, formada ideològicament i conceptualment, diferent de la que se'n va anar a València amb 18 anys. M'interessa, a més, que t'introduïres en altres temes de caràcter polític que se n'eixien de la teua línia de força, que era la sida. Vas denunciar la supervivència de símbols

20

21

ISABEL TEJEDA / PEPE MIRALLES

(VAL)

franquistes en l'espai públic (per a mi un dels teus millors treballs va ser una intervenció sobre l'escut del Mercat de Xàbia) o vas evidenciar l'especulació urbanística de la costa amb aquella caixa de llum en la qual la mar estava a la venda. Era Xàbia la que t'incitava a treballar sobre aquestes qüestions? L'espai en el qual has nascut resulta una arrel fonamental per a analitzar críticament un context més ampli?

P.M. Quan vaig entrar en el grup, el seu projecte d'intervencions en l'espai públic no tenia el caràcter que jo considerava pertinent, que era interpe·llar les problemàtiques del lloc i del teixit social. D'ací van eixir els meus treballs sobre l'escut franquista, la Casa de la Falange o la venda incontrolada de terrenys a Xàbia. No era Xàbia, com a lloc idíl·lic i vacacional, el que m'incitava a treballar aquestes qüestions, sinó la Xàbia real, la que no ens adonàvem que continuava existint.

No concep l'espai on he nascut com a matriu dels meus treballs. Crec que no, perquè estava molt allunyat de la vida a Xàbia. Potser només la peça de la Falange, perquè la de l'escut podria haver ocorregut en qualsevol altra ciutat. El meu espai de formació no ha sigut el meu poble, ni ho he fet en valencià. Va ser tot casual, si no hi haguera insistit Josep Ginestar jo no hauria sigut membre del grup ni hauria fet aquests treballs.

Potser, la potència simbòlica de la Xàbia vacacional és tan forta que jo no m'havia adonat de la permanència de l'escut franquista a la façana del Mercat municipal. En una excursió, em vaig emportar un grup d'alumnes perquè es pogueren presentar a les intervencions i els vaig ensenyar l'espai, i un, el nom del qual no recorde, em va dir: "això encara ho teniu ací?", i és quan vaig veure, i mirar en realitat, l'escut.

I.T. Què va suposar per a tu formar part del Grup de Reüll?

P.M. El Grup de Reüll ha sigut importantíssim, sobretot perquè treballant-hi em vaig adonar de les coses que no m'agradaven, com que els galeristes estigueren com a jurat en convocatòries sobre intervencions en espais públics i vaig aconseguir convèncer-vos que els galeristes no tenien res a fer ací.

A més, us vaig conèixer a vosaltres, i de fet, encara estem juntes. Féiem un bon equip perquè teníem diferents aptituds: tu venies de la crítica, nosaltres érem artistes; jo estava a València, Tomás i Josep vivien a la comarca i aportaven un coneixement de la realitat, el lloc, les relacions i l'art. Va ser fonamental per als meus treballs, algunes de les meues millors peces les he fetes precisament gràcies al Grup de Reüll.

I.T. Què creus que va suposar per a Xàbia durant aquells anys el Grup de Reüll?

P.M. Era inevitable vendre'ls la burra als polítics que aquests projectes artístics regenerarien flux turístic, que era una cosa que em grinyolava perquè sabia que aquesta no era la seua finalitat real. Jo no sé fins a quin punt va canviar en alguna cosa el poble. Crec que no massa; ara, respecte d'aportar alguna cosa al que és la història de l'art en una part del territori de l'Estat espanyol, jo crec que va aportar molt. La gent preferia l'hostaleria com a manera de "recuperar" un centre històric que a l'estiu es quedava buit. I això és el que s'ha fet. De tota la resta, ni memòria en queda.

I.T. M'agradaria tornar a les *Etnografies*. En la quarta, feies un exercici de crítica institucional en dur a terme una intervenció al Museu Nacional

d'Antropologia, em referisc a la teua obra de 1994. Com va ser la resposta tant dels mitjans de masses com del públic a aquest projecte a Madrid? Com va ser intervindre en un teixit culturalment tan connotat?

P.M. No va haver-hi cap resposta, que jo sàpia. El dia de la inauguració hi érem els que hi participàvem, el personal del Museu i un parell d'amics. Després no tinc ni idea de quanta gent va veure el meu treball.

Crec, com m'ha passat en un dels meus últims projectes, que va tindre més impacte en el personal del Museu que en el públic que assisteix a veure el Museu, aquell que té una experiència directa amb l'obra, com ho defineix Nina Felshin. Suppose que en el públic dels mitjans de masses, seguint amb la seua nomenclatura, aquell que accedeix a l'obra a través de pàgines web, per exemple, sí que hi haurà hagut alguna reacció.

Però emocionalment va ser una experiència inoblidable intervindre en aquell Museu d'Antropologia. La manera de treballar va ser brutal: recorde que hi havia un empleat del Museu que m'obria les vitrines durant uns escassos segons i jo havia de col·locar-hi, recolzades en els objectes, les fotografies.

Estava convençut que allí hi havia estrats etnogràfics de diferents cultures i que era possible construir i universalitzar una etnografia de la sida. Obrir cadascuna de les vitrines i col·locar-hi un element estrany, una fotografia amb dos potets de medecines al costat d'una vitrina que guarda pots de fusta, o diverses granadures d'una altra cultura, era una manera de travessar-la, una manera de generar convivència. Allí hi havia elements que havien sigut produïts manualment i de sobte una xicoteta foto que no crec que canviara de manera total aquella vitrina, però sí que hi afegia un discurs que acompanyava.

I.T. Les teues exposicions sempre ha sigut museogràficament senzilles. Textos, fotografies amb xinxetes apegades a la paret, taulers amb bastides de cavallet com a peanyes o vitrines, què hi ha darrere d'aquesta actitud espartana? És política? Es deu a una cosa més prosaica, com les limitacions pressupostàries? És una estètica que t'agrada seguir?

P.M. Era, i continua sent, una qüestió econòmica, però també era una qüestió estètica. Una forma no espectacular de muntar que respecta més el contingut que la forma. Una simplicitat que crec que està més lligada al concepte que travessa el projecte. Aquesta idea de la fragilitat, la idea de taller, de procés inacabat, com si prenguérem el taller i el portàrem a la sala d'exposicions. Una taula fabricada amb fulles de porta i dues bastides de cavallet, a mi em sembla la taula perfecta.

Treballar sobre el VIH/sida és també fer-ho sobre la vulnerabilitat i les maneres de muntar; com posar una imatge amb dos claus o utilitzar molt poc els marcs, també és una manera de mostrar la fragilitat.

Utilitzem com a exemple *Aixovars*: jo sempre l'he presentada en vitrines, però ara vull mostrar els objectes sobre una taula, oberta, lliure, vull que s'odore, que estiga prop de l'espectador. Crec que és una manera de treballar coherent amb el que vull transmetre amb la peça.

I.T. L'Exposició Universal de Sevilla de l'any 1992 va tindre una gran oposició no sols per part de la ciutat andalusa (amb manifestacions

que van acabar amb molts ferits greus), sinó també des de la crítica institucional. El cas més conegut és el de l'obra de Rogelio López Cuenca dins del projecte *Plus ultra* de Mar Villaespesa, intervenció que finalment va ser censurada i no es va instal·lar en el festiu i entusiasta context de l'Expo. El Museu Reina Sofia ha fet un esforç crític en el seu últim *display* de la seua col·lecció permanent per a oferir perspectives de l'esdeveniment que van ser silenciades en el seu moment. No obstant això, no hi apareix la peça que tu vas fer sobre la sida en el pavelló valencià, que m'agradaria que explicares. També m'interessa la teua anàlisi d'aquesta visibilitat excessiva Madrid/ Barcelona –en aquest cas, també Sevilla– que travessa la col·lecció permanent en oferir una mirada esbiaixada que no reflecteix altres contextos de l'Estat espanyol.

P.M. L'exposició Universal de Sevilla –com totes– és una excusa perquè els països participants mostren a tot el món allò que els caracteritza, siga cultural o econòmic, però sempre mediatitzat per la conveniència. No se sol aprofitar aquest espai per a presentar allò que també és part de la realitat. No és espai de pobresa ni de diferències, sinó esdeveniment irreal del "progrés" humà.

La meua participació es va dividir en dues parts. La primera va tindre lloc en el catàleg de l'exposició, substituint la foto habitual de l'obra present a la sala per un text amb tres preguntes. Les dues primeres preguntes (Quants quilòmetres de platja? Quantes hores de sol?) incideixen en dos dels tòpics que la Comunitat Valenciana utilitza per a la promoció turística: la platja i el sol. És el plat fort de l'oferta turística. La tercera pregunta (Quants morts a causa de la sida?) tenia un caràcter pertorbador. Ningú espera que en un esdeveniment d'aquest tipus es mostre allò que la societat defuig veure. La pregunta proposa una reflexió més profunda sobre quina era la nostra realitat. La segona part de l'obra es va presentar a la sala d'exposicions del pavelló de la Comunitat Valenciana: consistia en una pintura de petit format totalment embalada amb cinta blanca. Encara que l'obra no es podia veure, estava il·luminada potentment per un focus de manera dramàtica. Aquell projecte pot acostar-se a una certa estètica de l'absència (Ulrike Lehmann 1996): la imatge estava present, però no era visible; veure-la seria una cosa extraordinària.

Quant a la col·lecció del Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia, en desconec els fons, però el que vam poder veure en l'última presentació de la seua col·lecció era una visió madrilenyocentrista, amb algun additiu barceloní. En aquest tema, el seu anterior director no ha vist res que no ocorrega en aquestes ciutats, i dubte del seu interès per això a la vista del que s'hi mostra.

I.T. Has treballat en espais connotats d'una manera reflexiva, contundent alhora que respectuosa envers el patrimoni. Posaves en evidència que, per a la intervenció, el context és part de l'obra. En aquest sentit, he d'agrair tot el que vaig aprendre de tu aquests anys i ho he tingut molt en compte en els meus comissariats a Espanya i Itàlia, amb tants espais artístics que s'assenten sobre contextos patrimonials. Recorde especialment la intervenció que vas fer a la Llotja de Contractació de Benissa sobre el Retrovir, aquella medicació que en els anys 90 es venia com l'única possible per al VIH i la sida. La Llotja de Contractació de Benissa va ser molt de temps un lloc de compra i de venda. Era una peça senzilla que respectava la bellesa de l'arquitectura i que així s'hi colava críticament... Com es produïa el teu procés d'anàlisi d'aquests espais amb part posterior?

P.M. L'espai havia sigut una llotja de contractació que comerciava amb blat. Vaig pensar que una bona proposta seria aquella que tinguera a veure amb el mercat de la sida, el mercat farmacèutic. I com que en aquells moments hi havia una forta polèmica sobre l'ús del Retrovir (una medicina que es va vendre a mansalva sense tindre la seguretat que podia tindre un efecte positiu perquè se'n desconeixia la dosi): davant els dubtes sobre la seua eficàcia es va desplomar en borsa l'empresa que el fabricava. I l'obra, en aquest context global, es preguntava què passava amb les persones seropositives. També les de Benissa. A més, aquest espai en els 90 era usat pels joves del poble com a lloc de trobada. Això també va ser determinant, ja que l'obra presentava una taula amb informació sobre el VIH que podia ser llegida. Aquest espai que va servir com un lloc de contractació, arplegava un discurs que criticava el neoliberalisme.

I.T. L'anàlisi de les farmacèutiques també et diferencia del context artístic sobre la sida dels anys 90 a Espanya. Acabem d'experimentar una cosa similar amb la COVID-19, amb una carrera farmacèutica que revelava que els intermediaris s'enriquien aprofitant la desesperació i la incertesa de la població. Quines diferències hi ha entre les dues pandèmies?

P.M. La diferència fonamental és que la sida era una malaltia de maricons i drogats, no era necessari investigar, no era necessari buscar una cura, no era necessari aplicar-hi fons, de fet van ser ACT UP (coneguts més pel seu activisme de denúncia i constatació de certes qüestions) i altres grups els que van trobar una solució farmacològica treballant i pressionant l'Estat i les farmacèutiques. Van ser els mateixos activistes els qui van dir a les farmacèutiques per on havien d'investigar.

No és el mateix el relat d'un virus que afecta un grup molt concret de la població, que un virus que afecte tothom. La sida té víctimes estigmatitzades. Els malalts de Covid no tenien la culpa d'haver-se infectat; per contrast, sí que érem culpables si contréiem el VIH.

I.T. Has treballat també durant els 90 sobre el silenci polític. En període electoral els polítics tenen les seues agendes més marcades i no toquen temes que resulten inútils als seus propòsits. Va ocórrer de manera similar en les últimes eleccions respecte de la qüestió per a mi transcendental en aquests moments del canvi climàtic. A més, això et va permetre operar dins d'una estratègia de guerrilles, en la línia de les obres de carrer de Jenny Holzer en els seus primers anys a Nova York. Va haver-hi cap repercussió de les teues intervencions en les tanques publicitàries en les quals col·locaves en la boca dels polítics cartells relatius al silenci sobre la gran pandèmia?

P.M. En la premsa especialitzada no soc conscient de tindre més d'una o dues coses publicades. Però la repercussió d'aquests treballs no està en el món de l'art, sinó en tots els ulls que els van veure. I pel lloc on estaven col·locats, en van ser molts.

I.T. El cartell al carrer també es camufla utilitzant la tàctica del Cavall de Troia. Més enllà de l'obra d'artistes polítics dels 90, aquest ús del cartell té un precedent en els fotomuntatges Dadà dels anys 20 i 30. A més que te n'has servit i de parlar de la teua experiència en aquest sentit, m'interessa com vas traslladar aquestes maneres de fer als teus estudiants de Belles Arts d'aquells anys. Pense en aquella exposició que vam començar a comissariar junts, *Territoris indefinits. Discursos sobre la construcció de la identitat femenina*, en què hi havia una obra de Bárbara Sebastián i Amada Esteban que era un cartell al carrer, una

intervenció en l'espai públic. En aquest moment, docència i producció artística s'encreuen. Ha sigut la docència per a tu un activisme més?

P.M. A principis de 1990 ja estava fent classes en la universitat. No sé si ho puc qualificar d'activisme, però el que hi ha en la docència és una elecció de continguts. Per exemple, vaig tindre un company professor ultracatòlic que al seu alumnat els feia pintar icones russes de marededeus. Jo triava altres exemples, naturalment.

Experiències com l'exposició que vam fer, o uns altres que m'anaven arribant per les meues investigacions, van conformar un grup de materials que estaven units per conceptes com ara públic, comunitari, polític, maricó, feminista. Vaig generar, juntament amb l'alumnat de l'assignatura que impartia, el col·lectiu *Projecte 1 de desembre* (que s'ha de no confondre amb el projecte del mateix nom que molts anys més tard van organitzar les associacions ciutadanes que treballaven amb la sida a la ciutat de València). *Projecte 1 de desembre* va ser un grup que incidia en la crisi de la sida per mitjà de manifestacions artístiques de caràcter crític; un grup preocupat per evitar-ne la transmissió, erradicar la marginació i humiliació que pateixen els afectats i que també ajudava a propagar la necessitat de respecte i el dret a la diferència de tots els éssers humans. El nom d'aquest grup ret homenatge a l'acte que per primera vegada en 1989 es va fer a Nova York el Dia Mundial de Lluita contra la Sida. En tancar les portes aquest dia, els museus i les galeries americanes deixaven clar que davant la sida, l'art no era suficient.

Projecte 1 de desembre va nèixer en el marc específic del món universitari i cultural. El camp artístic se'ns quedava xicotet per al treball que desitjàvem portar avant. La nostra pretensió era aconseguir obres i projectes efectius, contundents, explicatius i conscienciadors d'una realitat que a tots ens competia i implicava. Si d'això es pot desprendre que he fet una docència activista, no ho sé, però sé és que sempre he estat preocupat per ser un generador de dubtes entre el meu alumnat.

Més avant, una vegada que ja havia tingut l'experiència de la mort de JG, em vaig involucrar en altres col·lectius com el Col·lectiu Local Neutral, que va ser un grup que vaig formar juntament amb María Jesús Talavera, en el si del Comité Ciudadà Anti-Sida de la Comunitat Valenciana a partir d'una experiència de tallers centrats en la creativitat, la reinserció social i la cerca d'ocupació. El seu objectiu era realitzar una sèrie de treballs públics que interpe·laren sobre la sida, des dels aspectes preventius fins a la consideració social dels afectats. Va estar actiu entre 1996 i 1997.

I.T. Vas fer una individual a l'Espai Lambert de Xàbia en 1994, a més d'intervindre en *El Butlletí* municipal. Vas poder testar la diferència de públics respecte de la teua exposició al cub blanc –un públic captiu– i la intervenció en *El Butlletí*?

P.M. No, un dels errors que he comés sempre és que no avalue les conseqüències dels meus treballs. Saber quina és la reacció en un context públic és molt difícil, és un treball d'una envergadura tremenda i mai he tingut mitjans per a fer-ho. Em conformava que l'obra arribara a les cases, la gent ho llegira i pensara què fa això ací, que se n'estranyara, i es preguntara sobre els continguts que estava llegint o almenys que els arribara un tipus d'informació que no estava present en les cases, en la vida quotidiana.

En moltes de les meues obres, exposicions o intervencions he utilitzat tant l'espai de dins com el de fora de l'exposició amb la idea

d'ajudar a crear un públic crític. M'interessava aconseguir un públic no especialitzat, preferia buscar canals on els meus treballs pogueren arribar a altres llocs. L'exemple més clar d'aquesta manera de treballar l'he pogut desenvolupar amb *Projecte Sida Social*.

I.T. En la idea de collectivitzar el pensament o generar projectes d'art col·laboratiu, quin paper va tindre *Projecte Sida Social* que has dut a terme en sis localitzacions diferents separades en el temps...? Cada una es nodreix de l'anterior?

P.M. Té 6 versions i, efectivament, es van nodrint cada una de les anteriors; es genera i s'estructura a partir d'una idea d'exposició "expandida", esdeveniment comunicatiu en el qual res és definitiu ni està ancorat a un lloc limitat.

Els treballs que s'hi presenten, a la sala d'exposicions o en qualsevol altre lloc, no han patit una ordre de parada. Es mostren en el moment en què hi són, enunciant que el seu procés continua en marxa. Tots aquests projectes poden ser revisitats.

D'altra banda, l'espai, galeria o centre cultural, no són els únics llocs que ocuparà aquest esdeveniment comunicatiu i cultural. El carrer, la plaça, la publicitat de carrer, internet, els autobusos, altres centres d'art, les universitats, els bars, les seus de les associacions ciutadanes, etc. formaran part d'aquesta expansió. Però no com altres llocs on també s'exposa l'obra, sinó entenent aquesta sèrie d'espais com una xarxa adequada per a la presentació de propostes artístiques que incideixen en l'àmbit social.

Una de les característiques d'aquest projecte és que als espais d'exhibició a penes ens trobarem objectes artístics, i sí un altre tipus d'elements que, generalment, es construeixen a partir de la col·laboració mútua. En aquests espais, a més, trobarem la documentació de les circumstàncies que s'han produït durant la realització d'aquest projecte. Per tant, la sala d'exposicions, galeria o centre cultural es convertirà en un *functional-site*, un espai que enuncia una funció –que, en el nostre cas, va més enllà de la contemplació d'obres i intentarà generar la possibilitat de reflexionar sobre les diferents problemàtiques del VIH/ Sida. Aquests espais funcionals ens obliguen a generar un treball en forma de xarxa, que ens permeta abastar la complexitat del tema.

I.T. En 2017, quan vas fer la teua retrospectiva al Casal Sollerí de Palma, vas dur a cap una obra per a mi fonamental, *Els sabers desplegats*. És una peça que sense l'obligatòria revisió que comporta una retrospectiva com aquella potser no haves generat. Resulta bastant útil la publicació de la mostra per a conèixer el teu treball, una cosa que complementa la teua pàgina web. Però en la genealogia que generes del teu treball només esmentes com a referents espanyols Pepe Espaliú i els seus *Carrying* i els fulls de mà de la Radical Gai. Com es va relacionar el teu treball aleshores amb el d'altres artistes de la teua generació que també treballaven qüestions relatives a la sida?

P.M. Ja havia fet una cosa similar per a l'exposició *Micropolítiques* a l'Espai d'Art Contemporani de Castelló. En aquest cas, vaig projectar des de dins del bar cap a fora, mentre el bar estava tancat, una llista dels artistes que m'havien influït des del món de l'activisme.

En el cas del Sollerí ho vaig voler fer com a tribut. Diguem-ne que era una peça d'agraïment per a enunciar que tot el que sé ho he après de vosaltres. Em va agradar molt fer-ho, estava íntimament lligat amb la

meua docència, era amb un llistat bibliogràfic, una peça de peu de pàgina.

I.T. Goya va escriure "Yo lo vi" davall d'un dels seus gravats. Tu ho vas veure, i explicar-ho és el que estàs fent en aquesta exposició.

P.M. Aquesta exposició és una mirada cap arrere, és girar el cap per a veure el que va ocórrer, amb distància, però "dins", com una retrospectiva, si es vol. Que mira diferents moments del VIH i de la sida. A través de les obres es construeix aquest relat "cap arrere", el que elles referencien i mencionen: etapes, moments, situacions, vivències, i tot això constitueix una memòria del trauma i del clam.

Perquè, realment, el temps de la sida és molt recent, no perquè 40 anys siguin insignificants en termes còsmics, sinó perquè vull incidir en la necessitat d'entendre aquesta pandèmia com un fet recent, molt pròxim al nostre present. Sentim molt llunyà el temps de la sida; no obstant això, realment, no en fa tant. I perdem de vista que la sida ha sigut una de les grans violències que ha patit la comunitat LGTBIQ+.

Jo em situe en aquesta exposició, i en gran part de la meua obra, com un testimoni. Un "viure endins". El que conte és la meua experiència de vida en la crisi de la sida a partir de les meues obres, tenint en compte els impactes i les obertures que la sida ha provocat en els trajectes vitals de les persones que m'han acompanyat i ajudat a generar els meus treballs.

Seguint Élisabeth Leibovici, és una posició de testimoni, de ser amb el cos en un lloc. Ser testimoni d'uns moments de la nostra història recent, però tenint molt present la diferència entre el que és història i el que és memòria. Jo parle de memòria.

I.T. Desitge citar una frase teua respecte del teu amic de la infància que va morir de sida, Juan Guillermo.¹ Dius: "em va contagiar coneixements inesperats". Em sembla un ús molt polític de la paraula *contagi*. Crec que és fonamental que parlem de la importància que el seu procés de malaltia i els teus afectes cap a ell van tindre per al desenvolupament de la teua obra. És cert que és un treball que naix de la ràbia, però també de l'amor. Sé el que va suposar per a tu treballar sobre ell en un cert exercici de teràpia, d'expulsar els dimonis, però m'interessa què penses que va suposar per a ell que el col·locares al centre de la teua obra.

P.M. JG va ser un dels meus grans amics de l'adolescència i la joventut. Amb ell vaig recórrer moltes etapes d'aprenentatge. Primer a Xàbia, al costat d'una extensa colla d'amigues i després, ja a València, on vam anar a estudiar. Eren els anys huitanta del segle passat.

Devia ser per juny de 1994 quan vaig començar a arreplegar les restes de material sanitari que JG utilitzava. Aquell any, un metge de l'Hospital General de València li va dir que tenia sida. Eixírem d'allí en silenci, commocionats. L'endemà Chesca i jo vam tornar per a preguntar quant de temps li quedava. Ens van dir que un any.

Durant l'any i tres mesos que va durar el seu temps de sida tot va anar empitjorant. En aquells moments decaure era un destí inevitable. Les primeres setmanes després de la notícia les coses van seguir aparentment igual, mentre a penes arrancàvem una glopada a l'aire.

1 D'ara en avant ens referirem a ell com a JG.

Després va arribar un ingrés, una malaltia oportunista, una recuperació, un altre ingrés, mentre la carn i la pell s'anaven fixant sobre els seus ossos, com si el cos estiguera sotmés a un procés de buidatge de l'aire interior. El cos anava anant-se'n. Això era una certesa callada en un context en el qual un rostre demacrat i un cos eixut activaven els recels.

JG va morir el dia quatre de maig de 1995 a les deu de la nit a l'Hospital General de València. A la seua habitació érem Chesca, Gema, Luis, María i jo. Un parell d'hores abans va començar a tindre episodis d'agitació que pensàvem que eren de tipus nerviós, un increment temporal de l'energia i de la conversa, en què, entre altres coses, ens demanava que avisàrem el metge de guàrdia perquè li subministrara alguna cosa que l'alleujara.

Vaig anar al taulell d'Infermeria per demanar un calmant i em van dir que no podien subministrar-lo sense prescripció mèdica. Vaig preguntar pel metge i em van dir que vindria quan poguera. Finalment, vaig aconseguir que em donaren una pastilla, però no li va fer cap efecte. En vaig reclamar una altra, que es van negar a donar-me perquè temien que li provocara una insuficiència respiratòria. Li vaig demanar a la infermera que buidàrem una càpsula i li la donàrem, i hi va acceptar.

En un moment donat, la pell de la seua cara va anar tornant-se gradualment d'un color lleugerament blavós. Aquest va ser el senyal pel qual vaig entendre que havia arribat el final. Em vaig girar cap a la finestra, on eren els altres, i els vaig dir què creia que JG s'havia mort.

Ningú sabíem que aquell seria l'últim dia. No ens havien facilitat cap seguiment del diagnòstic, no vam conèixer amb certesa la seua evolució amb el pas dels dies. A pesar que feia ja uns quants mesos que havia acabat el termini donat pel metge, la mort ens va agafar desarmats.

Avisàrem les infermeres del que havia passat i al moment van arribar dos metges. Ens van demanar que isquérem de l'habitació i que esperàrem fora. Al cap d'uns minuts es van limitar a comunicar-nos la defunció. A continuació, ens van preguntar si hi havia cap familiar entre nosaltres. Chesca va contestar que érem la seua família, però no ens van atorgar aquesta vinculació. Es van limitar a dir-nos que, pel que es veia, no hi havia cap familiar present. Li vaig pegar un puntelló a la paret en una envestida de boja impotència. Em vaig adonar, per primera vegada, de la crueltat dels protocols.

El cos va desaparèixer immediatament. No el vam tornar a veure mai més ni vam saber on el van guardar. Entràrem a l'habitació buida i vam arreplegar el seu batí, la bossa de toaleta i la roba que portava el dia que el van ingressar. En una butxaca dels pantalons vaquers hi vam trobar diners. Dubtem sobre l'ús que n'hauríem de donar, fins que vam pensar que la millor manera de tancar-ho tot era anar a sopar. Al cap de dos dies ens vam poder assabentar que va morir a causa d'una insuficiència renal. Això ens van dir.

Vam avisar el seu germà perquè es fera càrrec de tot el que quedava per fer. Crec recordar que només havia aparegut un parell d'ocasions durant tot el procés. Es va encarregar d'organitzar el funeral i ens va demanar que buidàrem la casa.

Eren els anys en què l'estigma i la discriminació destacaven en el catàleg de respostes a la sida i el sistema sanitari no s'estalviava de ser un dels estaments en què aquesta discriminació també es legitimava. En un dels seus últims ingressos, com que no hi havia lliures en

la zona d'infecciosos, el van instal·lar en una habitació d'una secció pròxima. Recorde que era l'última habitació a la dreta. El tracte del personal sanitari va ser improcedent, el mantenien en un estat d'abandó i li mostraven una indiferència d'efectes devastadors.

Fins i tot aquest tracte analfabet s'estenia a les persones que anàvem a visitar-lo. Tot l'ingrés va ser molt complicat i va haver-hi moltes situacions difícils, no tant relacionades amb el seu estat de salut, sinó amb les actituds i els comentaris del personal d'infermeria que estaven tractant un pacient al qual no volien en la seua secció i li causaven més dolor que la malaltia mateixa. JG va fer un parell de reclamacions durant aquest ingrés i vam elaborar un text durant les estones d'espera que descriu el que sentíem quan érem allí o pensàvem en futurs ingressos.

Gràcies a la seua mort he pogut fer gran part de les meues obres. Per a mi JG és una víctima que abans de morir-se, durant la seua mort i posteriorment, em va contagiar coneixements inesperats. JG em va ensenyar a mirar de manera obliqua i em va obrir la porta a la participació voluntària en col·lectius, en aquells dies anomenats de lluita contra la sida. Es va morir abans que poguera veure'n els resultats. No va veure cap obra, però sabia, ja que em guardava i lliurava materials, que estava treballant sobre la seua experiència.

I.T. *Desallotjament, Vague, L'última mirada, Un nou cos, Desallotge restes, Secret i pudor*, tots aquests treballs sorgeixen de la malaltia i defunció de JG. En aquestes obres està present per intermediació del seu cos o dels seus objectes personals, però en d'altres trasllades aquesta experiència penosa que has descrit als hospitals valencians. *La impotència*, una peça que presentarem a l'exposició naix d'ací, em sembla que es troba més pròxima a les poètiques de caràcter metafòric d'Espaliú, si bé a diferència del cordovés t'apropies d'objectes d'atributs lligats a la malaltia, d'objectes més pròxims a la literalitat d'aquesta. Com sorgeix *La impotència*?

P.M. JG estava, en aquelles setmanes, amb hospitalització domiciliària. Tenia ingressos intermitents a l'hospital, per qualsevol complicació oportunista, i quan millorava tornava a casa. I llavors a casa seguia un tractament hospitalari. Va arribar un moment que li administraven uns sèrums, dos al dia, perquè no menjava gens. Com que li havien obert una via permanent a la mà, érem nosaltres els que posàvem el degotador, amb un penjador que ens van portar de l'hospital.

L'acompanyava fins que el líquid acabava d'entrar per la via. Moltes vegades en silenci o amb interrupcions tipus, "bo, ja tens mig degotador" (eren unes botelles de vidre grosses). I en aquell moment, en aquella vida, jo pensava que tot això no servia de res, tenia una imatge molt real del que passaria, es moria, no hi ha remeis efectius i això no serveix de res. Si haguera aguantat un any més, estaria viu. No hi havia res a fer, però has de continuar mantenint una ficció, l'únic objectiu del qual era mostrar esperança. Però era impotència el que s'havia instal·lat en aquella habitació.

L'any següent vaig fer *La impotència* pensant en tots aquells dies.

I.T. També després de la defunció de JG naix una altra peça, *Aixovars*, en la qual et converteixes en un taxonomista més que en un col·leccionista. Això et trasllada de la possessió a l'estudi, a la catalogació i anàlisi de les restes, a algú que reordena els materials per a generar un discurs. En aquest sentit, recorde algunes peces fotogràfiques poc conegudes de Sol LeWitt dels anys 70 que també

eren inventaris, però eren imatges sempre perfectes, netes. Els teus aixovars estan plens d'humors, d'olors, de taques, fregant l'abjecte per ser el resultat de la malaltia, de la mort, però també connectats amb el sexe i la vida quotidiana. Em crida l'atenció que, finalment, reciclares tots els objectes recuperats i els acabaràs ficant en una maleta com una espècie de taüt, d'acabament. Només faltaria que el soterrares...

P.M. En l'exposició *Cauran les ànimes de les pells* comissariada per Javier Codesal i Montserrat Rodríguez (2017) em van convidar a participar amb *La impotència* i a donar una conferència en el seminari *La pell del discurs mèdic*, en el qual vaig presentar una comunicació titulada "Tot el cos en una maleta". Ací vaig explicar com van acabar tots aquests elements dins d'una maleta. Però cal retrocedir una mica per a veure la seqüència.

Durant el buidatge de la casa de JG, vaig anar arreplegant altres objectes que formaven part de la seua vida. Aquest treball pròxim a la catalogació, em va estimular a prendre la decisió de guardar els objectes i classificar-los taxonòmicament. Fotografies, documents, xicotets objectes de decoració, materials i instruments de toaleta, tovalloles, roba, sabates, menjar, plats, coberts, casseroles, cintes de casset, cintes de vídeo, cedés de música, tabac, encenedors, llibres, revistes i claus, entre altres coses, que vaig incloure en la col·lecció que vaig poder presentar per primera vegada en 1997.

Deu vitrines arreplegaven tots els objectes, els que em va donar el meu amic mentre vivia i els que vaig reunir quan buidàrem la casa. A l'interior de cada una els objectes estaven seleccionats segons pertangueren a un àmbit o un altre de la seua vida: robes i complements, pels quals podem saber que li agradaven les camises amb estampat de flors, les polseres de cuir i les sabatilles d'esport; llibres, carpetes i papers que ens diuen quin era el seu àmbit professional, que va estudiar Psicologia i que va tindre un parell de treballs temporals; utensilis i parament de cuina, comprats en botigues del barri. Llençols, tovalloles i bosses de la seua estada a l'hospital, que vaig necessitar quedar-me per a completar aquesta col·lecció.

En 1998 vaig deixar d'exposar aquesta obra i com que no disposava d'un espai adequat per a emmagatzemar-la vaig haver de desfer-me de les vitrines i guardar tots els objectes en una maleta que ja no usava. La col·lecció d'objectes ha estat ficada ací durant 17 anys. En tot aquest temps no l'he oberta mai.

Quan Ramón Espacio em va proposar de fer una exposició a l'Octubre Centre de Cultura Contemporània, em vaig emportar la maleta amb els objectes a la sala d'exposicions. En obrir-la em vaig adonar que no necessitaven cap dispositiu per a ser presentats, no feia falta estendre els objectes, ni col·locar-los en vitrines, sinó deixar la maleta a terra. La presència d'aquest objecte obert destinat a transportar roba i estris quan s'emprén un viatge, replet de bosses de plàstic amb objectes, funciona com a caixa per a aquest cos metonímic que continua transitant.

I.T. Molts dels teus treballs, fins i tot els actuals, naixen d'aquella experiència dels anys 90. La mantega, el complex d'Adonis, tan present en la teua exposició al CCCC, *Yo lo vi...*

P.M. Aquella experiència va ser la que més impacte em va causar. Però no ha sigut l'única ni la que ho va originar tot.

Primer com a membre de la comunitat maricona. Ser maricó i tindre 20 anys en 1980 és implicar-te necessàriament amb el VIH i la sida. Tots els meus amics i jo érem possibles víctimes d'un "càncer gai". Semblàvem predestinats a això. Això és el que ens estaven dient: que per fregar amb homes moríem. Llevat que visques aïllat dels mitjans, durant els anys 80 tot el que es despenia de la paraula sida t'interpel·lava. Era un estat de vida, el paisatge que ens envoltava.

El complex d'Adonis va ser una de les conseqüències de la por. Gran part de l'obsessió global dels maricons per estar quadrats va ser per evitar tindre un cos que poguera semblar sidós o afeblit. Semblar mascle era l'objectiu.

Recorde que JG cada vegada estava més prim, més fràgil. L'alçàvem, el portàvem al sofà i d'ací al bany i al llit, no hi havia més circuit domèstic ni vital. I jo vaig reaccionar malament a aquesta situació. La meua resposta va ser anar-me'n al gimnàs i posar-me tan fort com podia. I allí, a casa, es va establir una confrontació de cossos brutal.

Però l'obra que es presenta en aquesta exposició, *Corregir el cos*, realment no té a veure amb la meua experiència personal, està lligada amb la idea "que no se'm note": més quadrat, menys sospites. Hi havia un terror a aprimar-te i que el teu cos, que no pots canviar, que no pots disfressar, sobretot a la cara, denote que tens el VIH. I una manera d'emascarar-ho, que al final era fictícia, era intentar dominar la carn, ja fora amb la musculació, batuts de proteïna i amb aquesta història de la mantega, que és un deliri.

La història de la mantega estava en sèries i xats de gent de l'època; els metges et deien: "si no vols quedar-te flac menja molta mantega des de ja, perquè t'aprimaràs, al final t'aprimaràs, però guanyaràs temps sense estar prim". I més temps sense estar prim implicava més temps sense confessar en l'esfera pública que tens el virus, més temps sense estar estigmatitzat; per això aquesta obsessió.

Tot va canviar en 1996 perquè començava a haver-hi medecines, a implantar-se la Triple Teràpia. La gent que va començar a prendre aquesta nova medicació està viva, són els superVIHvients, en aquesta exposició representats per cudols.

I.T. El teu activisme artístic ha estat acompanyat d'un associacionisme polític. Com es retroalimenten?

P.M. L'experiència amb el meu amic JG em va obrir la porta a la participació voluntària en col·lectius que treballaven per dignificar els afectats i neutralitzar la seua estigmatització. Quan ja no sabíem què fer amb la desesperació de JG, vam demanar ajuda al Comité Ciudadà Anti-Sida de la Comunitat Valenciana, que ens va prestar assistència psicològica, i ens va ajudar a entendre i acceptar moltes coses. Va ser una manera d'agrair l'auxili tan valuós que ens van oferir.

En l'etnografia clàssica hi ha diferents metodologies per a conèixer un camp d'estudi. L'observació participativa és la que he aplicat en més ocasions, que, a grans trets, consisteix a arribar, arromangar-se i preguntar què cal fer. Des de molt prompte vaig tindre clar que no podria produir un bon treball sobre el VIH i la sida si no participava com a voluntari de base en associacions. No sols he estat en el Comité organitzant tallers i en càrrecs de gestió, parlant en la ràdio, etc., sinó que també he col·laborat amb el Col·lectiu Lambda en el grup Stop sida.

Tot aquest treball retroalimentava tant la meua docència com la meua pràctica artística. Alberto Cardín va deixar molt clar en les seues classes que hi ha antropòlegs de saló i de camp. Jo sempre he optat pel camp com a lloc en el qual la faena t'interpe·lla, t'impregna de la saviesa de la gent, i això és una font d'enriquiment impagable.

I.T. Per què ja no es parla de la sida?

P.M. Jo crec que és una pandèmia oblidada per certs sectors. Quan estàvem rabioses i espantades era perquè et mories. Arriba 1997 i la gent comença a viure, encara que es va mantindre la lluita en l'àmbit de l'activisme social, fonamentalment.

Hi ha un treball ingent per part de l'activisme social, que va aconseguir tots els avanços que hem experimentat en aquest país. Hi ha una quantitat considerable d'investigació en l'àmbit de les ciències socials que des de l'art ni coneixem. En el camp de la sociologia, la psicologia, en altres ciències, és on hi ha la majoria d'activistes. Hi ha una producció brutal. I en les arts visuals, continua havent-hi investigacions com les que fa Equip re (Aimar Arriola, Nancy Garín i Linda Valdés) amb el seu *Anarchivo sida*, o Jesús Alcaide, amb el seu incansable treball sobre la figura i obra de Pepe Espaliú. Són gent molt relacionada amb l'activisme. Quan dic relacionada amb l'activisme no em referisc amb la pancarta al carrer, em referisc escrivint una tesi, donant conferències, donant la cara. Per a mi és molt fàcil treballar sobre aquest tema, jo no tinc el VIH i és molt fàcil anar a donar una conferència i parlar de la marginació de les persones seropositives. El que és difícil és tindre'l i donar la cara.

32

33





Yo lo vi. Pepe Miralles

Isabel Tejeda y Pepe Miralles

Conocí a Pepe Miralles a principios de los años 90 cuando trabajamos juntos en un proyecto colectivo en la Marina Alta, el *Grup de Reüll*. Recuerdo la admiración que me despertaba su trabajo por la carga crítica que desprendía, pero también por su potencial de generar esas raras imágenes que persisten en la retina. La verdad es que lo primero que me gustaría es manifestarle lo feliz que estoy de que nos hayamos reencontrado y podamos trabajar al alimón en una exposición en la que se incluyan algunas de aquellas piezas de los años 90. Profundizar en su obra, por otra parte, me permite poder completar el puzle de su producción en los años en los que no hemos tenido tanto contacto.

Isabel Tejeda. Me he decidido por hacerte una entrevista porque este verano pasado, cuando leí las publicaciones que existían sobre tu trayectoria, me di cuenta de que en ellas tú solías escribir un texto crítico que subrayaba tu posicionamiento y analizaba tu producción artística. He estudiado con detenimiento estos manifiestos que entiendo como una necesidad de esclarecer las posibles ambigüedades generadas por los discursos ajenos. Preventivamente dilucidabas y matizabas para que no quedaran dudas ante la relevancia que para ti tiene comunicar tu discurso, que es un discurso político. En ese sentido, como artista, no sólo generas imágenes –a veces piezas de carácter textual–, sino también la teoría que la acompaña que se nutre en tu caso de un activismo que jamás has abandonado.

Leyendo estos catálogos de exposición que arrancan de la primera mitad de los años 90 me di cuenta de que nadie te había hecho una entrevista. Esto fue lo que me lanzó a proponerte este formato que a mí me parece imprescindible para escuchar la voz de los artistas de otra manera, de forma paralela. Debo decir que me interesa muchísimo lo que aportáis los artistas a la producción teórica más allá del ámbito curatorial o de la crítica. La entrevista es un diálogo en el que estamos ambos presentes, pero que aligera la posición de la teoría que puedo encarnar porque tú puedes contradecirme, aclarar o concretar. En tu caso, los textos que publicas en tus catálogos están muy equilibrados cruzando la cuestión artística y el activismo político.

Me gustaría empezar conociendo algunos aspectos de carácter biográfico que no se tratan en ninguna de tus publicaciones y que me parecen basales para entender quién eres y el porqué de tu producción desde finales de los 80. El entorno familiar es clave para dilucidar de dónde partimos. Aunque no siempre tiene que ver con dónde llegamos –o incluso con el recorrido en sí–, en tu caso es relevante ya que naces en un contexto familiar de trabajadores y pequeños empresarios y que fuiste el primer universitario de la prole. Cuéntanos por favor cómo fue tu infancia en Xàbia, en la costa alicantina, y qué te decidió, una vez terminado el bachillerato, a estudiar Bellas Artes. ¿Cuándo recuerdas que se produjera esta decisión? Con 18 años, ¿qué referentes artísticos tenías?

Pepe Miralles. No recuerdo muchas cosas de mi infancia, más bien a partir de los 10 años y desde que comencé a ir al instituto. Pero unos años antes me compré un curso de pintura a distancia de CEAC y comencé a realizar los ejercicios que este proponía. Tuve la ayuda

de varios pintores locales que me daban consejos y me llevaban con ellos a pintar paisajes y marinas. Esos fueron mis únicos referentes artísticos antes de los diez años.

Mi padre primero fue pescador, luego carpintero de barcos y en el taller, el riu-rau del tío Amadeo, que era tío de mi padre, me pasaba horas mirando cómo cortaban madera, cómo la alisaban, cómo la pegaban con cola y melocol y la presionaban con los gatos. Olía todo de maravilla aunque el melocol era muy fuerte, pero yo no podía resistir la tentación de olfatearlo cuando nadie me miraba. Recuerdo también cómo me fascinaba ver construir el esqueleto de un *llaut*. Y cómo con fuego en el suelo, fuera del riu-rau, con estacas de hierro clavadas en el suelo que, junto al fuego y la presión, conseguían doblar la madera. De esos haceres y olores me viene el interés por el manejo de materiales. También fue fundamental el azulete, que tanto se utilizaba para blanquear la ropa; más de una y dos broncas me llevé cuando mi madre descubría que le había dibujado toda la terraza con líneas azules.

Mis padres tenían un objetivo prioritario muy común en aquellos años: que disfrutáramos de una vida distinta a la de ellos. Y tenían planes para mí: que trabajara en un banco, me independizara y que formara una familia. Pero no contaban con una cosa, que ese proyecto no me hacía ninguna gracia: yo no quería trabajar en un banco sino estudiar Bellas Artes y tampoco podía pensar en formar una familia.

Y esa voluntad no era más intensa que la necesidad imperiosa de salir del pueblo para disfrutar una vida sexual acorde a la que deseaba. Es el mismo caso tantas veces repetido: tenemos que irnos de nuestro lugar de nacimiento a otras poblaciones desconocidas que nos permitirán desarrollar una vida sexual completa. Didier Eribon en *Regreso a Reims* cuenta magistralmente este *sexilio* que tantos maricas hemos tenido que hacer.

I.T. También parece pertinente conocer tu experiencia en San Carlos de València precisamente en los años de su transformación en estudios universitarios ¿Cómo recuerdas aquella facultad de BBAA en los años 80? ¿Hubo algún docente que te abriera la mirada hacia un arte de carácter político? Entonces Josep Renau era una figura muy reivindicada en la escena valenciana de la transición, lo que colocaba en el centro del tablero el arte político de las vanguardias de los años 30, tan influyentes tanto visual como discursivamente en la generación de un arte comprometido.

P.M. Cursé los tres primeros años en el edificio que después se convirtió en el Centro del Carmen. Recuerdo que hacía mucho frío en invierno. Parecía connatural a estudiar la carrera de arte mantener ese estereotipo romántico de la bohemia. Era muy poético estudiar en un lugar con tanta historia, pero las condiciones eran precarias. Aunque no había nada, guardo un buen recuerdo porque allí conocí a quienes todavía son mis amigas. Ningún docente me abrió la mirada ni compartió conmigo ninguna metodología para poderlo hacer. Por eso después del tercer curso me fui a terminar mis estudios a Barcelona.

De València salí con buena mano y la cabeza vacía. No llegué a conocer la obra de Renau, apenas a Picasso y Braque, pero por las exposiciones de la ciudad, no porque en la facultad me acercaran a este conocimiento; nunca asistí a lo que llamamos una clase teórica.

Muchas veces vemos esos años de formación desde una óptica contaminada por el momento actual. Recuerdo las asambleas de

alumnado, las huelgas, el bar de enfrente, las clases – como la de modelado, en el claustro gótico, que cuando llovía, aunque estaba cerrado por una cristallera, se inundaba y para llegar al caballete había que hacer un camino de ladrillos. O las aulas sin ventilación, colocados de trementina y muertos de frío en invierno. Compañeras excelentes que te prestaban siempre material si se te había terminado, porque el profesor de Color era tan salvaje que si te veía sin trabajar te amenazaba con su bastón y te morías de miedo. Estoy contento de no acordarme de su nombre. Así y todo, éramos tan ingenuos que le veíamos la parte buena. Su mal genio nos ayudaba a perder el pánico ante el lienzo en blanco.

Creo que fue en segundo cuando un oculista me dijo que era daltónico. Saqué notable en la asignatura de Color, pero mis padres tuvieron la coartada perfecta para seguir insistiendo en que dejara de estudiar Bellas Artes. Afortunadamente, tengo un grado bajo de daltonismo y pude sortear algunos problemillas: siempre tienes la opción de preguntar al de al lado qué color es ese. Esto era suficiente para mí. Había pintado muchos paisajes y no tenía ningún problema con los resultados.

Me fui a la facultad de Bellas Artes de Barcelona a cursar cuarto y quinto. El cambio fue radical. De una asignatura de pintura a la espátula que me tocaba en cuarto, a poder elegir a Joan Hernández Pijuan como profesor de Taller, a Victoria Combalá impartiendo Crítica de Arte y a Alberto Cardín en Antropología Cultural; o asignaturas como Cómic, Metodología de Proyectos... Aquella fue la mejor decisión que he tomado en mi vida. Todo cambió. Porque yo llegué a Barcelona con mucha técnica y la mano muy rota de dibujar, pero con la cabeza vacía.

I.T. ¿Qué tipo de obra hacías durante tus años de estudiante?

P.M. En Barcelona pintaba coches en un estilo muy cercano al pop art americano; lo único que me interesaba era conseguir una tinta muy plana. Del paisaje, antes de comenzar mis estudios, viré hacia la abstracción, el pop art, el expresionismo: quería probar todo lo que iba estudiando. He sido siempre un imitador. Más tarde estuve durante un par de años ensayando instalaciones formalistas posmodernas en las que intentaba llevar la pintura más allá del cuadro, algo que estábamos haciendo muchas personas (yo realmente sin ninguna trascendencia). Me fascinaban artistas como Richard Artschwager. Me divertía mucho porque era todo muy decorativo y elegante, pero llegué a comprender que era un juego formal sin ningún sentido.

I.T. ¿Cuándo leíste por primera vez la palabra sida?

P.M. Primero la oí. Leerla debió de ser en alguna revista que compré, seguramente en *Party*, cuyo primer número salió en 1977; tenía una sección de consultas en la que se trataban temas del colectivo homosexual como la culpa, la plumofobia y las enfermedades que entonces llamábamos venéreas.

Eran años de rumores y conversaciones a media voz. Con el tiempo se publicaron las primeras noticias en prensa y en algún programa de televisión: “un cáncer que mataba a los homosexuales y que venía de América”. Radio Televisión Española emitió en agosto de 1983 el primer *Informe Semanal* monográfico sobre el sida: ‘Sida, la enfermedad de los 80’ sobre la situación de los homosexuales en EE.UU. y el impacto de la enfermedad. Recuerdo las palabras del inicio: “una enfermedad conocida como “sida” se ha extendido por toda la comunidad gay”.

De qué manera nos llegaba la información y cómo aplicarla a la vida real eran cuestiones que me preocupaban mucho.

Por lo tanto, no era la palabra en sí, sino todo lo que los medios estaban construyendo alrededor, de manera que, cuando la oías, un temblor sacudía todo tu cuerpo pensando en las catastróficas consecuencias.

Pero como tantos otros hombres maricas jóvenes, no presté al principio demasiada atención a todas estas noticias. Lo comentábamos en algunas tertulias de bar, con amigos y casi nunca con amantes, entre el miedo y la risa nerviosa; siempre había alguien que remataba la conversación con la frase “Prefiero morir de sida que pansida” (“pansida” significa arrugada como una pasa), que a principios de los años 80 del siglo pasado Rampova popularizó en su canción “Estoy hasta la figa del sida”.

I.T. La denuncia ha sido una constante en tu trabajo: ¿el arte es capaz de introducirse en situaciones sociales problemáticas? ¿Cuál es su capacidad de cambio social?

P.M. Los abordajes artísticos y activistas que han trabajado sobre el VIH/sida han evidenciado desde el inicio que el arte no era suficiente, ya que no puede acabar con el VIH y sus consecuencias; pero sí se ha demostrado que posee estrategias y mecanismos que se pueden aplicar a una emergencia como esta.

El sida nos trajo una crisis de la representación: ¿cómo visibilizar a las comunidades afectadas por el VIH si son comunidades invisibilizadas? ¿Qué papel tengo en el entierro de mi pareja si nadie de su familia sabe que lo soy? ¿Cómo pintar, esculpir, bailar el sida? Es un tema que tratan Élisabeth Lebovici y la crítica cultural que ha generado el sida: ¿cómo visibilizar a las personas que han muerto si nuestros lazos de unión son invisibles?

Y se tuvieron que inventar nuevas formas adecuadas a la emergencia vital. A este respecto creo que una de las mejores formas de representación del VIH y del sida la encontramos en la película monocroma, sin imágenes, de Derek Jarman, *Blue* (1993), que enuncia la irrepresentabilidad del sida y el valor de la narración oral. Y sin duda alguna, el trabajo de ACT UP y de Gran Fury fue fundamental para dar visibilidad a la lucha activista-sanitaria y para poner de manifiesto las urgencias que las comunidades afectadas demandaban.

I.T. ¿Qué impulsó tu primer trabajo sobre la enfermedad, *Pensar el sida* (1992)?

P.M. Pensé que no podía seguir haciendo obras formales sin saber qué significaban, porque sólo eran juegos estéticos, y entendí que había dos cosas determinantes en mi vida: por un lado, mi orientación sexual, mi vida como homosexual (como diría entonces); y, por otro, que en esos momentos éramos víctimas de un virus que no sólo generaba enfermedades oportunistas, sino exclusión y rechazo. Y ahí es cuando decidí que esos eran los temas que quería trabajar.

Cuando busco otras respuestas respecto a qué hizo realmente que yo comenzara a pensar sobre este tema, tengo una teoría rara y de cariz testimonial. El bicho no entró en mis fluidos, ni por la vena ni por el culo. Como marica estadísticamente debería estar muerto, por lo que me he ido diciendo a mí mismo que tengo la obligación de contarlo. Que si estoy aquí es para esto. Y como estudié arte, pues lo cuento mediante el arte o en el arte. Suena algo evangélico, pero es eso.

Para comenzar a pensar en el sida me ayudaron muchísimo dos artículos que leí en la revista *Arena*: “Arte y sida: de luto e iracundos”, de Robert Atkins, publicado en diciembre de 1989; “De vuelta al museo sin paredes”, de Douglas Crimp, de febrero de 1989, así como el nº 1 de la revista *Acción Paralela*, de mayo de 1995, con artículos de Juan Vicente Aliaga (“Háblame cuerpo”), Adrian Searle (“La pérdida de Pepe Espaliú”) y Pepe Espaliú (“Libros”).

Eran tiempos convulsos. Oíamos, leíamos, comentábamos, dudábamos, nos enterábamos que algún amigo había muerto, nos chismorreaban que algún conocido estaba enfermo. Empezábamos a ver señales en los cuerpos y en los rostros.

Estas y otras fueron las razones que me llevaron a la obra *Pensar el sida* como un planteamiento de inicio que me obligaba a reflexionar, a conocer, pero que sobre todo me servía para combatir el miedo. El desconocimiento y el convencimiento de que esta pandemia, de cuya magnitud ya teníamos más o menos consciencia, había que pensarla.

I.T. Debo entender que la vitrina y la cafetería en sí en la que la expusiste era parte de la pieza...

P.M. Salva Cartxofa, que murió recientemente, era el encargado del mítico bar La Marxa. Y siempre estaba organizando cosas en las que involucraba a artistas y estudiantes de arte. Por ejemplo, en La Marxa había una vitrina que nos dejaba intervenir y en la que cada mes había algo nuevo.

Creo que los mismos dueños de la Marxa abrieron El gran café de Abastos, en el que instalaron una serie de vitrinas con finalidades decorativas a las que Salva dio la vuelta invitándonos a hacer cosas en ellas. De aquí surge esta obra. Creo que yo ya tenía claro que este tipo de trabajos no podían esconderse en una galería, sino que debían ocupar otros espacios más sociales. El pensamiento sobre el sida debía de hacerse público, salir de las habitaciones y de los despachos, de las aulas y de los centros de arte.

Se sustanció mediante una caja de cartón que impide ver los ojos de cuatro retratados: el rostro de un hombre cuyo modelo era yo mismo. El peso de una caja cerrada contendora de malos presagios y la negación a afrontar una situación nueva, enunciaba que el sida no sólo era una enfermedad, sino un acontecimiento que iba a cambiar rotundamente la forma de entender el mundo de una generación que sería diezmada.

I.T. ¿Con qué referentes contabas en lo que respecta a trabajar en el espacio público?

P.M. Recuerdo cuando cayó en mis manos el catálogo fotocopiado del proyecto “Plus Ultra” de Mar Villaespesa para la Exposición Universal de Sevilla. Ese proyecto y la lectura de sus textos supusieron una epifanía en mi trayectoria, una manera diferente de ver el arte y la relación con el espacio público. Soledad Sevilla, con su intervención en Vélez Blanco, me ayudó a entender las posibilidades de la proyección de imágenes y lo que ello significa políticamente, así como la relación emocional que se estableció entre la obra y los habitantes del pueblo; de Rogelio López Cuenca aprendí las oportunidades que nos ofrece el mobiliario público y los elementos que construyen formalmente las ciudades. También el proyecto de intervenciones de la ciudad alemana de Münster me hizo entender la relación entre la obra y la ciudadanía.

Al mismo tiempo, con Josep Ginestar y contigo gestionaba el *Grup de Reüll*. Y en su vertiente de intervenciones recibimos muchísimos proyectos para los espacios públicos de Xàbia y Benissa, que teníamos que analizar y que me ayudaron a entender cómo quería intervenir en el espacio de todos; muchas veces aprendí reconociendo que lo que recibíamos no era realmente lo que a mí personalmente me interesaba, sino obras colocadas en un espacio público siguiendo las mismas pautas de la musealización de la modernidad: absortas en sí mismas y sin contacto con el lugar. Y todos los textos que tú ibas escribiendo para los catálogos de las intervenciones iban pautando formas de entender el arte público que pude aplicar a mis trabajos.

También fueron importantes ciertas publicaciones de Miguel Molina y el descubrimiento de la forma de trabajar de Krzysztof Wodiczko. Martha Rosler con su proyecto *Si tú vivieras aquí* (*If You Lived Here*, 1989), fue relevante para mí: he aplicado a muchos de mis proyectos (fundamentalmente a todas las versiones de *Proyecto Sida Social*) su fórmula de participación honesta y real.

El libro *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, (un proyecto editorial de Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito) fue fundamental. Cuando invité a la facultad a sus autoras para que lo presentaran, muchas cosas cambiaron en mis trabajos. Conocer cómo Michael de Certeau elabora los conceptos de estrategia y táctica, cómo llama a esta última el recurso de los “débiles” y la define en acciones determinadas por la ausencia de un espacio propio y el uso de la astucia.

Y hay dos conceptos que me han acompañado en todos mis trabajos; el primero de ellos es la noción de “roza”, aprendido de Félix Duque, que significa crear espacio, generar apertura. Relacionado con esto estaría la cuestión de la fisura o grieta, esos pequeños espacios que hay que saber encontrar y que en muchas ocasiones son los únicos que nos quedan para poder hacer ciertos trabajos ya que tienen un potencial tremendo, como cuando el agua de una grieta en una roca se congela y puede partirla en trozos. Y otras tácticas, como mirar oblicuamente, leer bien la gramática cultural, alzar la voz, la curiosidad o la pregunta como recurso.

I.T. Has mostrado esta obra en exposiciones posteriores. ¿Consideras que presentarla fuera de su contexto original la ha convertido en otra cosa? Eso estaría relacionado con el hecho de que muchas de tus piezas de aquellos años y las que posteriormente has hecho se producen en espacios públicos. He analizado en ocasiones la exposición de los restos de intervenciones como documentos, pero no sé qué consideras que ocurre en tu caso. ¿Crees que alguna de tus acciones realizadas en los años 90 puede volver a llevarse a cabo? ¿Se reactivan o se convierten en otra cosa?

P.M. He presentado posteriormente dos veces *Pensar el sida*, una en el Octubre Centro de Cultura Contemporánea y dos años después nos la llevamos al Casal Solleric en Palma invitados por su director Sebastià Mascaró; ambas exposiciones fueron comisariadas por un activista de larga duración y artista, Ramón Espacio, con la colaboración en la producción de CALCSICOVA (Coordinadora de Asociaciones de VIH y sida de la Comunidad Valenciana). En este sentido reubicar la pieza en el museo no la muestro sólo por su capacidad de acción política sino como una forma de “documentar” el inicio de mi producción y ligarlo al presente.

Toda reactivación de una obra produce otra distinta. ¿Cómo mostrar en un museo una intervención que se hizo anteriormente en la calle? Sería innecesario reproducirla, hay que trabajar con los documentos. Hay que generar una narrativa a partir de estos documentos y en su conjunto se convierte en otra obra. Y no confundir: que lo que estamos viendo en el museo no es la obra inicial, sino una representación de la misma que sirve para recoger las energías que entonces se generaron con el fin de seguir trabajando con ellas. Y esto irremediamente pasa por la creación de algo nuevo.

Aquí el asunto es que no me interesa mucho lo que siempre he calificado como “dictadura” del punto final, es decir, cuando algún agente dice que una obra “es”, que siempre es cuando se expone en una galería o en un museo, terminada, cerrada, definitiva, dispuesta entonces para venderse. Pero en mi caso, muchos trabajos no se exponen más que en mi página web, apenas he vendido un par de cosas y no quiero someterme a los procesos de legitimación del mercado o del sistema del arte; por lo tanto, no estoy interesado en estas cuestiones sobre la obra. Actúo según las necesidades de la muestra. Cambio lo que necesito, añado, resto, elimino. No produzco bajo la presión de la dictadura del punto final.

I.T. ¿Cómo conociste la obra de Guerrilla Girls, Grand Fury, Group Material, ACT UP, etc.? Siempre los has reivindicado como genealógicos y fundamentales para tus primeros trabajos de carácter político que se servían del texto como herramienta. Me interesa saber hasta qué punto las feministas norteamericanas de los años 70 y 80, con sus intervenciones en los espacios públicos, como la obra de WAR (Women Artists in Revolution) o las citadas Guerrilla Girls influyeron en tu obra, poner en evidencia que en la lucha feminista están las semillas de las estrategias de los discursos *queer*...

P.M. Por mi trabajo como profesor, por los catálogos que comprábamos para la biblioteca, y por algunas de las exposiciones que ya se estaban organizando en España como por ejemplo *Domini Públic*, en el Centre d'Art Santa Mònica, comisariada por Jorge Ribalta (1994).

Yo he llegado al feminismo desde lo marica. A las teóricas feministas norteamericanas de los 70 y de los 80 apenas las he leído. Ha sido lo marica y su permanente estado de lubricación lo que me ha situado en un lugar donde es fácil que penetren modos feministas, antirracistas, antifascistas, etc. Estaba ahí. Somos hermanas.

I.T. ¿Qué supone una figura como Pepe Espaliú en tu trayectoria? Resulta una aportación que contrasta respecto al trabajo de denuncia de los estadounidenses, ya que el opta por la vía poética y metafórica que tu trabajo en ocasiones ha encarnado (ahí también nos encontramos a Felix Gonzalez-Torres).

P.M. Ya conocía la obra de Pepe Espaliú por revistas y catálogos y alguna conferencia, pero supe del *Carrying* de San Sebastián a través de Juan Vicente Aliaga, que participaba como alumno en el taller que Espaliú impartió en Arteleku. El *Carrying* de Madrid tuvo tanta repercusión que apareció en todos los telediaros.

Por otro lado, he hablado mucho con Javier Codesal sobre el tema de la poética: yo de alguna manera rechazaba o me negaba a mí mismo la capacidad de realizar una obra que pudiera calificar de poética, simbólica, metafórica. En mis trabajos más callejeros me negaba a la posibilidad de lo poético, o a una poética que yo entendía mal.

Prefería una representación rápida, periodística, hecha de prisa por la urgencia de la noticia, que llegara lo más rápido y claro posible, también consecuencia de las estrategias de comunicación que se utilizan en la prevención del VIH y del sida. No estábamos para que las imágenes no fueran claras y carecieran de una interpretación inmediata para el espectador.

I.T. Me interesa subrayar que en estas piezas sobre el sida, sobre todo las primeras pero también las actuales, los textos iban más allá de la información, tenían valor como imagen al tiempo que se comportaban como denuncias y fórmulas de concienciación. Esta mezcla entre información y opinión entiendo que era buscada ¿qué piensas hoy de estas tácticas?

P.M. Cuando organizamos una exposición que se llamaba *Entre L'art i la informació* (1993), en la Escuela de Artes y Oficios, yo ya estaba con esta recogida de información; debemos tener en cuenta que sobre el VIH ha habido siempre más texto que imágenes, fundamentalmente en los primeros años. Estaba muy preocupado por esas cuestiones, porque pensaba que ciertas imágenes podían ser crípticas por lo que mi opción fue recurrir a la literalidad y hablar muy claro. Estábamos en un momento de urgencia que no nos permitía “perder el tiempo” en interpretaciones.

Y me gusta mucho escribir, me ayuda mucho a pensar; además encuentro belleza en la materialización de la escritura. El texto, una pared con un texto, me parece tan bonito como una pared con un paisaje. Pero claro, además estaba Barbara Kruger a la que yo miraba como si fuera mi madre y veía la potencia que tenían sus trabajos; y pensaba en mi abandono de la representación naturalista porque sentía que con ese instrumento no sabía cómo contar lo que quería contar. Con la pintura no supe hacerlo, al contrario que el artista Chéry Samba y la lograda mezcla de texto e imagen en sus cuadros.

La imagen no era suficiente para mí y el texto era muy fácil de realizar. Además estaba la cuestión de la reproducibilidad, que no era la misma que ahora, ya que podíamos sacar copias de 15 m de altura solo yendo a reprografía. Esto facilitaba las cosas.

I.T. Resulta llamativo ver cómo en las primeras exposiciones que se hicieron sobre el sida, la mayor parte de los artistas participantes, exceptuándote probablemente, no trataban el problema en su trabajo. Y eso llama más la atención cuando se trataba de exposiciones, como la de València que citaban antes en Artes y Oficios, en la que no se vendía la obra como una tómbola benéfica (como por ejemplo sí ocurrió con la muestra de la Lonja de Alicante). Por contraste tú denunciabas la marginación que sufrían los seropositivos. Esto recuerda a las “exposiciones de mujeres” de los años 80 y principios de los 90 en las que lo único relevante era el sexo biológico de las participantes pero no sus discursos. No se trataba de exposiciones de carácter coral o de tesis. A día de hoy me chirrían, también las celebradas para denunciar los efectos sociales, políticos y médicos de una enfermedad de la que luego casi ninguna pieza hablaba. Además, resulta llamativo que en aquella exposición valenciana sólo hubiera una mujer exponiendo con vosotros, Mau Monleón. Era un síntoma del silenciamiento general de las mujeres en el sistema artístico español, pero también de lo que pasaba en la comunicación relativa a la enfermedad ya que se hablaba casi exclusivamente de varones y en muy pocas ocasiones de las enfermas de sida.

P.M. Hacíamos cosas que no tenían sentido y las selecciones se generaban, en muchas ocasiones, sin ningún tipo de criterio. Partíamos de organizar una exposición con profesores de la facultad y de la escuela de artes y oficios para hablar del sida. Nadie tenía obras sobre el sida porque no había gente que trabajara sobre el tema, entonces tenías que invitar a artistas cuyo trabajo tuviera un cierto cariz social. Y a los amigos. Era una exposición para conmemorar el día 1 de diciembre. Hoy en día pienso que fue un error. Sólo había un enunciado, un título y debajo de esto, nada. Sólo mi obra. El arte era todo lo demás y la información era yo, en ese caso.

I.T. Me resulta interesante que tu participación en ese catálogo sea sólo un texto; ¿cómo fue el proceso de llegar a entender que el mensaje era lo fundamental y que podías prescindir de las imágenes? Que la intencionalidad artística pesa más que un posible resultado material. Aunque nunca llega a desaparecer totalmente la imagen en tu trabajo, en ocasiones como la que cito optaste por eliminarla ¿qué provocó esa radicalidad?

P.M. Antes de esa pieza ya había hecho *Etnografía de una enfermedad social*, en la que había recopilado muchos textos. En esa versión realicé una intervención en el espacio: cubrí con fotocopias toda la pared alrededor de una puerta. Pero para el catálogo hice otra cosa; había aprendido que podía tener una obra en sala y en el catálogo otra, es decir, intervenir en la publicación como soporte. Me era mucho más fácil escribir que inventar imágenes, además que esto me garantizaba que los espectadores comprendieran mejor la obra. Mi trabajo artístico lo ponía al servicio de la comunicación, de la prevención del VIH y la reflexión sobre el estigma asociado al virus.

I.T. ¿A qué remite *El sida como excusa para la recaudación de fondos ayuda la inmovilidad de los gobiernos* (una obra cuyo título que ya es de por sí un titular de prensa)?

P.M. Lo que pretendía, no sé si de forma acertada, era dar una voz de alarma sobre la financiación de las ONGs. Yo ocupaba un puesto de vocal en la junta directiva del Comité y estaba, por lo tanto, al corriente de las gestiones que se tenían que hacer para que la administración nos subvencionara algunos programas. El dinero no era suficiente nunca y teníamos que buscar otras formas de autofinanciarnos.

Recuerdo que hicimos una subasta de obras de arte que fue un éxito rotundo. Estábamos muy contentos con los resultados y volvimos a casa plétóricos. Pero en el camino de vuelta me asaltó una duda que fue la que generó este trabajo. Pensé que si asociaciones como la nuestra desarrollábamos mecanismos para autofinanciarnos, esto haría que los gobiernos pudieran pensar que no hacía falta que nos cedieran fondos.

I.T. ¿Qué provocó que te decidieras a comisariar? Me refiero a tu proyecto *Pensar la sida* en Xàbia

P.M. La necesidad de seguir pensando el sida. Y para ello tanto me daba una pieza, una exposición, una publicación o un comisariado. Estaba convencido de que no nos podíamos ir a dormir, que pensar el sida era una necesidad continua, un trabajo del cual no podíamos apartarnos, a la vez que una de las mejores formas de mitigar los efectos secundarios de este síndrome.

I.T. ¿Llevar esta muestra a cabo en la periferia la ha condenado a cierta invisibilidad en la historiografía?

P.M. Seguramente sí. Una de las personas que mejor ha recopilado la información artística sobre el VIH y el sida es Ruth Martín que tiene una tesis imprescindible en la que no ha perdido ni una referencia. Ella sí habla de esa exposición, pero, para otros agentes, las periferias no existen más que como lugares exóticos.

I.T. Invitaste a artistas que nunca habían trabajado con el tema, como Pilar Albarracín o Cabello/Carceller.

P.M. Las dos únicas participaciones en esta exposición centradas previamente en el VIH/sida éramos Taller Documentación Visual y yo. Elegí a los demás artistas porque me gustaba su obra y les propuse que pensaran sobre el tema.

Muchas veces estas exposiciones se construían desde la comunidad de afectos. Por ejemplo, que te pidiera que escribieras el texto del catálogo no fue porque lo hicieras bien, tú estás ahí porque eras mi amiga y, además, escribías bien. Estábamos trabajando en el mismo grupo, éramos amigas y sabía que ibas a hacer un texto muy bueno. Me gustaba mucho la posibilidad de ir implicando a la gente. La idea era la siguiente: no hay mucha gente que trabaje sobre el tema, pero sí que hay gente interesante a la que le puedo pedir que piense sobre ello.

I.T. Respecto a las exposiciones de tesis sobre el sida que tuvieron lugar en los 90, ¿qué lecturas haces hoy de la muestra de Juan de Nieves en Santiago de Compostela, también en 1994? Me interesa que la pieza que presentaste entonces se volvió a ver en el CGAC en otra de tesis comisariada por Vicente Aliaga en 2009 que se llamaba *En todas partes. Política en la diversidad sexual en el arte*. ¿Cómo ha cambiado entre una y otra el arte de carácter comprometido y político ligado a las micropolíticas?

P.M. *Sida, pronunciamiento y acción*, fue la primera exposición que se hizo en el Estado español sobre el tema. No se hubiera podido llevar a cabo si anteriormente no se hubiera publicado el libro *De amor y rabia*, de José Miguel Cortés y Juan Vicente Aliaga en 1993, que mostraron por primera vez una cartografía de trabajos y motivos. Fue una exposición que generó mucha energía entre nosotros, entre los que participamos.

Planteé hacer una intervención en el espacio público mediante una pegada de carteles con la asociación ciudadana de lucha contra el sida de Santiago de Compostela. Yo no quería tener nada en la sala y Juan de Nieves me instó como comisario a empapelar una pared de la sala mientras que los carteles que sobraron se los podía llevar la gente.

Esta exposición hoy es memoria de lo que estaba ocurriendo con el VIH y el sida en aquellos momentos. Escasa visibilidad de mujeres seropositivas, sólo estaba Alejandra Orejas que ya había fallecido en el momento de la exposición. Todos los demás participantes éramos gais, un lugar común en esta pandemia, y no solamente porque hemos sido la comunidad más estigmatizada, sino porque en el arte hay muy pocos heterosexuales que hayan abordado el tema, supongo que no se han sentido históricamente sujetos de transmisión y por miedo a que se pusiera en duda su heterovirilidad.

Posteriormente, como dices, este mismo trabajo se expuso en el Centro Galego de Arte Contemporáneo, y se hizo lo mismo, una pegada de carteles y presencia en la exposición.

Esta es una obra que, de editarse hoy, sigue vigente. La diferencia es que hoy una pegada de carteles es un recurso más romántico que efectivo. Ya no miramos a nuestro alrededor. Estamos sumergidos en pantallas que andan con nosotros por la calle.

I.T. Tu trabajo se nutre de una apropiación de otras disciplinas, siempre sin perder la perspectiva cualitativa de las Bellas Artes, lo que nos lleva al papel del curador de colecciones, del etnógrafo, el sociólogo o el antropólogo. De hecho, en ocasiones titulas las piezas utilizando sus conceptos, como por ejemplo la obra *Etnografía de una enfermedad social*. ¿Hasta qué punto profundizas en las estrategias de investigación de algunas de estas disciplinas antes de implementarlas en tu trabajo?

P.M. Como he comentado, Alberto Cardín me dio clases en Barcelona de Antropología cultural y es posible que de esta asignatura surgiera mi interés. Tengo que matizar que utilizo las metodologías de estas ciencias de manera experimental. Me sirvo de sus herramientas para poder hacer mis trabajos, pero no lo hago con el rigor de un antropólogo. Me interesan estas herramientas porque me permiten recolectar datos, imágenes, relatos orales; coleccionarlos y archivarlos, para luego activarlos en fases posteriores.

I.T. Recuerdo especialmente la primera versión de *Etnografía de una enfermedad social*, la intervención que hiciste con 80 diapositivas en la que mezclabas textos, publicidad, imágenes de prensa, proyectadas en el exterior del Museo Etnográfico de Xàbia. El Ayuntamiento censuró una de las imágenes, una fotografía del Papa Juan Pablo II, porque denunciabas el papel de este pontífice en la propagación del sida, sobre todo en África, al demonizar la utilización del preservativo en las relaciones sexuales. Negociaste como condición para eliminar la imagen del Papa y que la pieza continuara en el espacio público que se sustituyera esa diapositiva con otra con un texto en el que revelabas que la obra era objeto de censura. Los censores sopesaron que salía más barato electoralmente pasar como tales que “ofender” a la población católica de tu pueblo. ¿Cómo fue esa negociación?

P.M. Supongo que tensa, porque era una cosa muy seria. Pero la negociación la hizo Josep Ginestar desde el grupo De Reüll, yo no estuve presente, sólo puse las condiciones. Y me sorprendió mucho el resultado: que aceptaran poner esa diapositiva que los señalaba como censores. Lo que no estoy tan seguro es que todo esto tuviera un coste electoral.

I.T. ¿Cómo nació esa intervención?

P.M. En ese momento había leído un texto en la revista *Arena* que se llamaba “De vuelta al museo sin paredes”. La idea de hacer una intervención en el espacio público partía de traspasar las paredes del museo, un museo cuyas colecciones se pudieran ver fuera; yo pensé “bueno, aquí cuando el museo se cierra hay una ventana por la que una colección distinta puede ir saliendo a la calle”.

En ese momento no había muchas imágenes del sida; las imágenes que se publicaban, o eran abstractas o dibujitos de virus. Cuando se reconoció el virus comenzaron las estadísticas, fotografías de afectados en hospitales tapándose la cara, etc. Al carecer de imágenes, utilizaba textos y entonces me apropié de los artículos de los periódicos y los proyectaba. Aunque introduje imágenes en la primera versión, las he retirado en las siguientes porque eran muy genéricas.

I.T. Esta obra participó en un *Llocs lliures*, una de las propuestas de intervención en el espacio público que organizaba el Grup de Reüll en la comarca de la Marina Alta los años en el que lo conformamos Josep Ginestar, Tomás Ruiz y nosotros dos. Participaste en muchas ocasiones en una literal vuelta a casa en Xàbia, y lo hacías siendo una persona madura, formada ideológica y conceptualmente, distinta a la que se marchó a València con 18 años. Me interesa además que te introdujeses en otros temas de cariz político que se salían de tu línea de fuerza, que era el sida. Denunciaste la supervivencia de símbolos franquistas en el espacio público (para mí uno de tus mejores trabajos fue una intervención sobre el escudo del Mercado de Abastos de Xàbia) o evidenciaste la especulación urbanística de la costa con aquella caja de luz en la que el mar estaba la venta. ¿Era Xàbia la que te incitaba a trabajar sobre estas cuestiones? ¿El espacio en el que has nacido resulta una raíz fundamental para analizar críticamente un contexto más amplio?

P.M. Cuando entré en el grupo, su proyecto de intervenciones en el espacio público no tenía el cariz que yo consideraba pertinente, que era el interpelar las problemáticas del lugar y el tejido social. De ahí salieron mis trabajos sobre el escudo franquista, la Casa de la Falange o la venta incontrolada de terrenos en Xàbia. No era Xàbia como lugar idílico y vacacional el que me incitaba a trabajar estas cuestiones, sino la Xàbia real, la que no nos dábamos cuenta de que seguía existiendo.

No concibo el espacio donde he nacido como matriz de mis trabajos. Ceo que no, porque estaba muy alejado de la vida en Xàbia. Puede que sólo la pieza de la Falange, porque la del escudo podría haber ocurrido en cualquier otra ciudad. Mi espacio de formación no ha sido mi pueblo, ni lo he hecho en valenciano. Fue todo casual, de no insistir Josep Ginestar y yo no hubiera sido miembro del grupo ni realizado estos trabajos.

Quizás, la potencia simbólica de la Xàbia vacacional es tanta que yo no me había dado cuenta de la permanencia del escudo franquista en la fachada del mercado municipal. En una excursión, me llevé a un grupo de alumnos para que se pudieran presentar a las intervenciones y les enseñé el espacio y uno, cuyo nombre no recuerdo, me dijo: “¿esto aún lo tenéis aquí?”, y es cuando vi y miré en realidad el escudo.

I.T. ¿Qué supuso para ti formar parte del Grup de Reüll?

P.M. El Grup De Reüll ha sido importantísimo, sobre todo porque trabajando en él me di cuenta de las cosas que no me gustaban, como que los galeristas estuvieran como jurado en convocatorias sobre intervenciones en espacios públicos y logré convencerlos de que los galeristas no tenían nada que hacer ahí.

Además, os conocí a vosotras, y de hecho, aún estamos juntas. Hacíamos un buen equipo porque teníamos diferentes aptitudes: tú venías de la crítica, nosotros éramos artistas, yo estaba en València, Tomás y Josep vivían en la comarca y aportaban un conocimiento de la realidad, el lugar, las relaciones y el arte. Fue fundamental para mis trabajos, algunos de mis mejores piezas las he hecho precisamente gracias al Grup de Reüll.

I.T. ¿Qué crees que supuso para Xàbia durante esos años el Grup de Reüll?

P.M. Era inevitable venderles la burra a los políticos de que estos proyectos artísticos iban a regenerar flujo turístico, que era una cosa

que me chirriaba porque sabía que ese no era su fin real. Yo no sé hasta qué punto cambió en algo el pueblo. Creo que no mucho; ahora, respecto a aportar algo a lo que es la historia del arte en una parte del territorio del Estado español, yo creo que aportó mucho. La gente prefería la hostelería como modo de “recuperar” un centro histórico que en verano se quedaba vacío. Y eso es lo que se ha hecho. De todo lo demás, ni memoria queda.

I.T. Me gustaría volver a las etnografías. En la cuarta, hacías un ejercicio de crítica institucional al llevar a cabo una intervención el museo Nacional de Antropología, me refiero a tu obra de 1994. ¿Cómo fue la respuesta tanto de los medios de masas como del público a este proyecto en Madrid? ¿Cómo fue intervenir en un tejido culturalmente tan connotado?

P.M. No hubo ninguna respuesta, que yo sepa. El día de la inauguración estábamos los que participábamos, el personal del museo y un par de amigos. Luego no tengo ni idea de cuánta gente vio mi trabajo.

Creo, como me ha pasado en uno de mis últimos proyectos, que tuvo más impacto en el personal del museo que en el público que asiste a ver el museo, aquel que tiene una experiencia directa con la obra, como lo define Nina Felshin. Supongo que en el público de los medios de masas, siguiendo con su nomenclatura, aquel que accede a la obra a través de páginas web por ejemplo, sí que habrá habido alguna reacción.

Pero a nivel emocional fue una experiencia inolvidable intervenir en aquel Museo de Antropología. La forma de trabajar fue brutal: recuerdo que había un empleado del museo que me abría las vitrinas durante unos escasos segundos y yo tenía que colocar allí, apoyadas en los objetos, las fotografías.

Estaba convencido de que allí había estratos etnográficos de diferentes culturas y que era posible construir y universalizar una etnografía del sida. Abrir cada una de las vitrinas y colocar un elemento extraño, una fotografía con dos botecitos de medicinas al lado de una vitrina que guarda botes de madera, o diversos abalorios de otra cultura, era una forma de atravesarla, una forma de generar convivencia. Allí había elementos que habían sido producidos manualmente y de repente una pequeña foto que no creo que cambiase de forma total esa vitrina, pero sí añadía un discurso que acompañaba.

I.T. Tus exposiciones siempre ha sido museográficamente sencillas. Textos, fotografías con chinchetas pegadas a la pared, tableros con borriquetas como peanas o vitrinas, ¿qué hay tras esta actitud espartana? ¿Es política? ¿Se debe a algo más prosaico como las limitaciones presupuestarias? ¿Es una estética que te gusta seguir?

P.M. Era y sigue siendo una cuestión económica pero también era una cuestión estética. Una forma no espectacular de montar que respeta más el contenido que la forma. Una simplicidad que creo que está más ligada al concepto que atraviesa el proyecto. Esa idea de la fragilidad, la idea de taller, de proceso inacabado, como si tomásemos el taller y lo llevásemos a la sala de exposiciones. Una mesa fabricada con hojas de puerta y dos borriquetas a mí me parece la mesa perfecta.

Trabajar sobre el VIH/sida es también hacerlo sobre la vulnerabilidad y maneras de montar como poner una imagen con dos clavos o utilizar muy poco los marcos, también es una forma de mostrar lo frágil.

Utilicemos como ejemplo *Ajuares*: yo siempre la he presentado en vitrinas, pero ahora quiero mostrar los objetos sobre una mesa, abierta, libre, quiero que se huela, que esté cerca del espectador. Creo que es una forma de trabajar coherente con lo que quiero transmitir con la pieza.

I.T. La Exposición Universal de Sevilla del año 1992 tuvo una gran oposición no sólo por parte de la ciudad andaluza (con manifestaciones que acabaron con muchos heridos graves), sino también desde la crítica institucional. El caso más conocido es el de la obra de Rogelio López Cuenca dentro del proyecto *Plus Ultra* de Mar Villaespesa, intervención que finalmente fue censurada y no se instaló en el festivo y entusiasta contexto de la Expo. El Museo Reina Sofía ha hecho un esfuerzo crítico en su último *display* de su colección permanente para ofrecer perspectivas del evento que fueron silenciadas en su momento. No obstante, no aparece la pieza que tú hiciste sobre el sida en el pabellón valenciano que me gustaría que explicaras. También me interesa tu análisis de esa visibilidad excesiva Madrid/ Barcelona –en este caso también Sevilla– que atraviesa la colección permanente al ofrecer una mirada sesgada que no refleja otros contextos del Estado español.

P.M. La exposición Universal de Sevilla, como todas, es una excusa para que los países participantes muestren a todo el mundo aquello que les caracteriza, sea cultural o económico, pero siempre mediatizado por la conveniencia. No se suele aprovechar este espacio para presentar aquello que también es parte de la realidad. No es espacio de pobreza ni de diferencias, sino acontecimiento irreal del “progreso” humano.

Mi participación se dividió en dos partes. La primera tuvo lugar en el catálogo de la exposición, sustituyendo la foto habitual de la obra presente en la sala por un texto con tres preguntas. Las dos primeras preguntas (¿Cuántos kilómetros de playa? ¿Cuántas horas de sol?) incidían en dos de los tópicos que la Comunidad Valenciana utiliza para la promoción turística: la playa y el sol. Es el plato fuerte de la oferta turística. La tercera pregunta (¿Cuántos muertos a causa del sida?) tenía un carácter perturbador. Nadie espera que en un acontecimiento de este tipo se muestre aquello que la sociedad rehúye ver. La pregunta propone una reflexión más profunda sobre cuál era nuestra realidad. La segunda parte de la obra se presentó en la sala de exposiciones del pabellón de la Comunidad Valenciana: consistía en una pintura de pequeñas dimensiones totalmente embalada con cinta blanca. Aunque la obra no se podía ver, estaba iluminada potentemente por un foco de forma dramática. Aquel proyecto puede acercarse a cierta estética de la ausencia (Ulrike Lehmann 1996): la imagen estaba presente, pero no era visible, verla sería algo extraordinario.

En cuanto a la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, desconozco sus fondos, pero lo que pudimos ver en la última presentación de su colección era una visión madrileño-centrista, con algún aditivo barcelonés. En este tema, su anterior director no ha visto nada que no ocurra en estas ciudades, y dudo de su interés por ello, a la vista de lo que se muestra.

I.T. Has trabajado en espacios connotados de una manera reflexiva, contundente al tiempo que respetuosa hacia el patrimonio. Ponías en evidencia que, para la intervención, el contexto es parte de la obra. En este sentido debo agradecer lo mucho que aprendiera de ti estos

años y lo he tenido muy en cuenta en mis comisariados en España e Italia, con tantos espacios artísticos que se asientan sobre contextos patrimoniales. Recuerdo especialmente la intervención que hiciste en la Lonja de Contratación de Benissa sobre el Retrovir, aquella medicación que en los años 90 se vendía como la única posible para el VIH y el sida. La Lonja de Contratación de Benissa fue en tiempos lugar de compra y de venta. Era una pieza sencilla que respetaba la belleza de la arquitectura y que así se colaba críticamente... ¿Cómo se producía tu proceso de análisis de estos espacios con trasera?

P.M. El espacio había sido una lonja de contratación que comerciaba con trigo. Pensé que una buena propuesta sería aquella que tuviera que ver con el mercado del sida, el mercado farmacéutico. Y como en aquellos momentos había una fuerte polémica sobre el uso del Retrovir (una medicina que se vendió a mansalva sin tener la seguridad de que podía tener un efecto positivo porque se desconocía la dosis): ante las dudas sobre su eficacia se desplomó en bolsa la empresa que lo fabricaba. Y la obra, en este contexto global, se preguntaba qué pasaba con las personas seropositivas. También las de Benissa. Además, este espacio en los 90 era usado por los jóvenes del pueblo como lugar de encuentro. Eso también fue determinante, ya que la obra presentaba una mesa con información sobre el VIH que podía ser leída. Este espacio que sirvió como un lugar de contratación, recogía un discurso que criticaba el neoliberalismo.

I.T. El análisis de las farmacéuticas también te diferencia del contexto artístico sobre el sida de los años 90 en España. Acabamos de experimentar algo similar con el COVID 19, con una carrera farmacéutica que desvelaba que los intermediarios se enriquecían aprovechando la desesperación e incertidumbre de la población. ¿Qué diferencias existen entre ambas pandemias?

P.M. La diferencia fundamental es que el sida era una enfermedad de maricones y drogatas, no era necesario investigar, no era necesario buscar una cura, no era necesario aplicar fondos, de hecho fueron ACT UP (conocidos más por su activismo de denuncia y constatación de ciertas cuestiones) y otros grupos, los que encontraron una solución farmacológica trabajando y presionando al Estado y a las farmacéuticas. Fueron los propios activistas quienes les dijeron a las farmacéuticas por dónde tenían que investigar.

No es lo mismo el relato de un virus que afecta a un grupo muy concreto de la población, que un virus que afecte a todos. El sida tiene víctimas estigmatizadas. Los enfermos de Covid no tenían la culpa de haberse infectado, por contraste sí éramos culpables si contraíamos el VIH.

I.T. Trabajaste también durante los 90 sobre el silencio político. En periodo electoral los políticos tienen sus agendas más marcadas y no tocan temas que resulten inútiles a sus propósitos. Ocurrió de manera similar en las últimas elecciones respecto a la cuestión para mí trascendental en estos momentos del cambio climático. Además esto te permitió operar dentro de una estrategia de guerrillas, en la línea de las obras de callejeras Jenny Holzer en sus primeros años en Nueva York. ¿Hubo algún tipo de repercusión de tus intervenciones en las vallas publicitarias en las que colocabas en la boca de los políticos carteles relativos al silencio sobre la gran pandemia?

P.M. En la prensa especializada no soy consciente de tener más de una o dos cosas publicadas. Pero la repercusión de estos trabajos no está

en el mundo del arte, sino en todos los ojos que los vieron. Y por el lugar en el que estaban colocados, fueron muchos.

I.T. El cartel en la calle también se camufla utilizando la táctica del Caballo de Troya. Más allá de la obra de artistas políticos de los 90, este uso del cartel tiene un antecedente en los fotomontajes dadá de los años 20 y 30. Además de que te has servido de ello y de hablar de tu experiencia en este sentido, me interesa cómo trasladaste estos modos de hacer a tus estudiantes de Bellas Artes de aquellos años. Pienso en aquella exposición que empezamos a comisariar juntos, *Territorios indefinidos. Discursos sobre la construcción de la identidad femenina*, en la que había una obra de Bárbara Sebastián y Amada Esteban que era un cartel en la calle, una intervención en el espacio público. En este momento docencia y producción artística se cruzan. ¿Ha sido la docencia para ti un activismo más?

P.M. A principios de 1990 ya estaba dando clases en la universidad. No sé si lo puedo calificar como activismo, pero lo que sí hay en la docencia es una elección de contenidos. Por ejemplo, tuve un compañero profesor ultra católico que a su alumnado les hacía pintar iconos rusos de vírgenes marías. Yo elegía otros ejemplos, naturalmente.

Experiencias como la exposición que hicimos, u otros que me iban llegando por mis investigaciones, conformaron un grupo de materiales que estaban unidos por conceptos como público, comunitario, político, marica, feminista. Generé, junto al alumnado de la asignatura que impartía, el colectivo *Proyecto 1 de diciembre* (que no hay que confundir con el proyecto del mismo nombre que muchos años más tarde organizaron las asociaciones ciudadanas que trabajaban con el sida en la ciudad de València). *Proyecto 1 de diciembre* fue un grupo que incidía, en la crisis del sida, por medio de manifestaciones artísticas de carácter crítico; un grupo preocupado por evitar su transmisión, acabar con la marginación y humillación que sufren los afectados y que también ayudaba a propagar la necesidad de respeto y el derecho a la diferencia de todos los seres humanos. El nombre de este grupo rinde homenaje al acto que por primera vez en 1989 se realizó en Nueva York en el Día Mundial de Lucha contra el Sida. Al cerrar sus puertas este día, los museos y galerías americanas dejaban claro que ante el sida, el arte no era suficiente.

Proyecto 1 de diciembre nació en el marco específico del mundo universitario y cultural. El campo artístico se nos quedaba pequeño para el trabajo que deseamos llevar adelante. Nuestra pretensión era conseguir obras y proyectos efectivos, contundentes, explicativos y concienciadores de una realidad que a todos nos competía e implicaba. Si de esto se puede desprender que he realizado una docencia activista, no lo sé, pero lo que sí que sé es que siempre he estado preocupado por ser un generador de dudas entre mi alumnado.

Más adelante, una vez que ya había tenido la experiencia de la muerte de JG, me involucré en otros colectivos como Colectivo Local Neutral, que fue un grupo que formé junto a María Jesús Talavera, en el seno del Comité Ciudadano Anti-Sida de la Comunidad Valenciana a partir de una experiencia de talleres centrados en la creatividad, la reinserción social y la búsqueda de empleo. Su objetivo era realizar una serie de trabajos públicos que interpelaran sobre el sida, desde los aspectos preventivos hasta la consideración social de los afectados. Estuvo activo entre 1996 y 1997.

I.T. Hiciste una individual en el Espai Lambert de Xàbia en 1994 además de intervenir en el boletín Municipal. ¿Pudiste testar la diferencia de públicos respecto a tu exposición en el cubo blanco –un público cautivo- y la intervención en el boletín?

P.M. No, uno de los errores que he cometido siempre es que no evalúo las consecuencias de mis trabajos. Saber cuál es la reacción en un contexto público es muy difícil, es un trabajo de una envergadura tremenda y nunca he tenido medios para hacerlo. Me conformaba con que la obra llegara a las casas, la gente lo leyera y pensase qué hace esto aquí, se extrañara, y se preguntara sobre los contenidos que estaba leyendo o al menos que les llegara un tipo de información que no estaba presente en las casas, en la vida cotidiana.

En muchas de mis obras, exposiciones o intervenciones he utilizado tanto el espacio de dentro como el afuera de la exposición con la idea de ayudar a crear un público crítico. Me interesaba alcanzar a un público no especializado, prefería buscar canales donde mis trabajos pudieran llegar a otros sitios. El ejemplo más claro de esta forma de trabajar lo he podido desarrollar con *Proyecto Sida Social*.

I.T. En la idea de colectivizar el pensamiento o generar proyectos de arte colaborativo, ¿qué papel tuvo *Proyecto Sida Social* que has llevado a cabo en seis localizaciones distintas separadas en el tiempo...? ¿Cada una se nutre de la anterior?

P.M. Tiene 6 versiones y efectivamente se van nutriendo cada una de las anteriores; se genera y se estructura a partir de una idea de exposición “expandida”, acontecimiento comunicativo en el que nada es definitivo ni está anclado a un lugar limitado.

Los trabajos que se presentan, en la sala de exposiciones o en cualquier otro lugar, no han sufrido una orden de parada. Se muestran en el momento en que están, enunciando que su proceso sigue en marcha. Todos estos proyectos pueden ser revisitados.

Por otra parte, el espacio, galería o centro cultural, no son los únicos lugares que ocupará este acontecimiento comunicativo y cultural. La calle, la plaza, la publicidad callejera, Internet, los autobuses, otros centros de arte, las universidades, los bares, las sedes de las asociaciones ciudadanas, etc., formarán parte de esta expansión. Pero no como otros lugares en los que también se expone la obra, sino entendiendo esta serie de espacios como una red adecuada para la presentación de propuestas artísticas que inciden en lo social.

Una de las características de este proyecto es que en los espacios de exhibición apenas nos encontraremos objetos artísticos, y sí otro tipo de elementos que, generalmente, se construyen a partir de la colaboración mutua. En estos espacios, además, encontraremos la documentación de las circunstancias que se han producido durante la realización de este proyecto. Por lo tanto, la sala de exposiciones, galería o centro cultural se convertirá en un *functional-site*, un espacio que enuncia una función – que en nuestro caso va mas allá de la contemplación de obras e intentará generar la posibilidad de reflexionar sobre las distintas problemáticas del VIH/Sida. Estos espacios funcionales nos obligan a generar un trabajo en forma de red, que nos permita abarcar la complejidad del tema.

I.T. En 2017, cuando realizaste tu retrospectiva en el Casal Solleric de Palma, llevaste a cabo una obra para mí fundamental, *Los saberes desplegados*. Es una pieza que sin la obligatoria revisión que comporta

una retrospectiva como aquella quizá no hubieras generado. Resulta bastante útil la publicación de la muestra para conocer tu trabajo, algo que complementa tu página web. Pero en la genealogía que generas de tu trabajo sólo citas como referentes españoles a Pepe Espaliú y sus *Carrying* y las octavillas de la Radical Gay. ¿Cómo se relacionó tu trabajo entonces con el de otros artistas de tu generación que también trabajaban cuestiones relativas al sida?

P.M. Ya había hecho algo similar para la exposición *Micropolíticas* en el Espai d'Art Contemporani de Castelló, en este caso proyecté desde dentro del bar hacia afuera, mientras el bar estaba cerrado, una lista de los artistas que me habían influido desde el mundo del activismo.

En el caso del Solleric lo quise hacer como tributo. Digamos que era una pieza de agradecimiento para enunciar que todo lo que sé lo he aprendido de vosotros. Me gustó mucho hacerlo, estaba íntimamente ligado con mi docencia, era con un listado bibliográfico, una pieza de pie de página.

I.T. Goya escribió “Yo lo vi” bajo uno de sus grabados. Tú lo viste, y contarlo es lo que estás haciendo en esta exposición.

P.M. Esta exposición es una mirada hacia atrás, es girar la cabeza para ver aquello que ocurrió, con distancia, pero “dentro”, como una retrospectiva, si se quiere. Que mira a diferentes momentos del VIH y del sida. A través de las obras se construye este relato “hacia atrás”, lo que ellas referencian y citan: etapas, momentos, situaciones, vivencias, y todo ello constituye una memoria del trauma y del clamor.

Porque realmente el tiempo del sida es muy reciente, no porque 40 años sean insignificantes en términos cósmicos, sino porque quiero incidir en la necesidad de entender esta pandemia como algo reciente, muy próximo a nuestro presente. Sentimos muy lejano el tiempo del sida sin embargo realmente no hace tanto. Y perdemos de vista que el sida ha sido una de las grandes violencias que ha sufrido la comunidad LGTBIQ+.

Yo me sitúo en esta exposición, y en gran parte de mi obra, como un testigo. Un “vivir adentro”. Lo que estoy contando es mi experiencia de vida en la crisis del sida a partir de mis obras. Atendiendo a los impactos y las aperturas que el sida ha provocado en los trayectos vitales de las personas que me han acompañado y ayudado a generar mis trabajos.

Siguiendo a Élisabeth Lebovici es una posición de testigo, de estar con el cuerpo en un lugar. Ser testigo de unos momentos de nuestra historia reciente, pero teniendo muy presente la diferencia entre lo que es historia y lo que es memoria. Yo hablo de memoria.

I.T. Deseo citar una frase tuya respecto a tu amigo de la infancia que falleció de sida, Juan Guillermo.¹ Dices: “me contagió conocimientos inesperados”. Me parece un uso muy político de la palabra contagio. Creo que es fundamental que hablemos de la importancia que su proceso de enfermedad y tus afectos hacia él tuvo para el desarrollo de tu obra. Es cierto que es un trabajo que nace de la rabia, pero también del amor. Sé lo que supuso para ti trabajar sobre él en un cierto ejercicio de terapia, de expulsar los demonios, pero me interesa qué piensas que supuso para él que le colocaras en el centro de tu obra.

¹ De ahora en adelante nos referiremos a él como JG.

P.M. JG fue uno de mis grandes amigos de la adolescencia y la juventud. Con él recorrí muchas etapas de aprendizaje. Primero en Xàbia, junto a una extensa pandilla de amigas y luego, ya en València, donde fuimos a estudiar. Eran los años ochenta del siglo pasado.

Debía de ser en junio de 1994 cuando comencé a recoger los restos de material sanitario que JG utilizaba. Ese año, un médico del Hospital General de València le dijo que tenía sida. Salimos de allí en silencio, conmocionados. Al día siguiente Chesca y yo volvimos para preguntar cuánto tiempo le quedaba. Nos dijeron que un año.

Durante el año y tres meses que duró su tiempo de sida todo fue empeorando. En aquellos momentos decaer era un destino inevitable. Las primeras semanas después de la noticia las cosas siguieron aparentemente igual, mientras apenas arrancábamos una bocanada al aire. Luego llegó un ingreso, una enfermedad oportunista, una recuperación, otro ingreso, mientras la carne y la piel se iban fijando sobre sus huesos, como si el cuerpo estuviera sometido a un proceso de vaciado del aire interior. El cuerpo se estaba yendo. Eso era una certeza callada en un contexto en el que un rostro demacrado y un cuerpo enjuto activaban los recelos.

JG murió el día cuatro de mayo de 1995 a las diez de la noche en el Hospital General de València. En su habitación estábamos Chesca, Gema, Luis, María y yo. Un par de horas antes comenzó a tener episodios de agitación que pensamos que eran de tipo nervioso, un incremento temporal de la energía y de la conversación, en la que, entre otras cosas, nos pedía que avisáramos al médico de guardia para que le suministrara algo que le diera alivio.

Fui al mostrador de enfermería para pedir un calmante y me dijeron que no podían suministrarlo sin prescripción médica. Pregunté por el médico y me dijeron que vendría cuando pudiera. Finalmente conseguí que me dieran una pastilla, pero no le hizo ningún efecto. Reclamé otra que se negaron a darme porque temían que le provocara una insuficiencia respiratoria. Le pedí a la enfermera que vaciáramos una cápsula y se la diéramos, y aceptó.

En un momento dado la piel de su cara fue tornándose paulatinamente de un color ligeramente azulado. Esa fue la señal por la que entendí que había llegado el final. Me giré hacia la ventana, donde estaban los demás, y les dije qué creía que JG había muerto.

Nadie sabíamos que ese iba a ser el último día. No nos habían facilitado ningún seguimiento del diagnóstico, no conocimos con certeza su evolución con el paso de los días. A pesar de que hacía ya unos meses que había terminado el plazo dado por el médico, la muerte nos pilló desarmados.

Avisamos a las enfermeras de lo sucedido y al momento llegaron dos médicos. Nos pidieron que saliéramos de la habitación y que esperáramos fuera. Unos minutos después se limitaron a comunicarnos el fallecimiento. A continuación, nos preguntaron si había algún familiar entre nosotros. Chesca contestó que éramos su familia, pero no nos otorgaron esa vinculación. Se limitaron a decirnos que, visto lo visto, no había ningún familiar presente. Le pegué una patada a la pared en una embestida de loca impotencia. Me di cuenta, por primera vez, de la crueldad de los protocolos.

El cuerpo desapareció de inmediato. No lo volvimos a ver nunca más ni supimos dónde lo guardaron. Entramos en la habitación vacía y recogimos su batín, la bolsa de aseo y la ropa que llevaba el día que lo ingresaron. En un bolsillo de su pantalón vaquero encontramos dinero. Dudamos sobre el uso que deberíamos darle, hasta que pensamos que la mejor forma de cerrar todo era ir a cenar. Dos días después nos pudimos enterar que murió a causa de una insuficiencia renal. Eso nos dijeron.

Avisamos a su hermano para que se hiciera cargo de todo lo que quedaba por hacer. Creo recordar que sólo había aparecido en un par de ocasiones durante todo el proceso. Se encargó de organizar el funeral y nos pidió que vaciáramos la casa.

Eran los años en los que el estigma y la discriminación destacaban en el catálogo de respuestas al sida y el sistema sanitario no se libraba de ser uno de los estamentos en los que esta discriminación también se legitimaba. En uno de sus últimos ingresos, al no haber camas libres en la zona de infecciosos, lo instalaron en una habitación de una sección cercana. Recuerdo que era la última habitación a la derecha. El trato del personal sanitario fue improcedente, manteniéndolo en un estado de abandono y mostrándole una indiferencia de efectos devastadores.

Incluso ese trato analfabeto se extendía a las personas que íbamos a visitarlo. Todo el ingreso fue muy complicado y se dieron muchas situaciones difíciles, no tanto relacionadas con su estado de salud, sino con las actitudes y comentarios del personal de enfermería que estaban tratando a un paciente al que no querían en su sección y causándole más dolor que la propia enfermedad. JG realizó un par de reclamaciones durante ese ingreso y elaboramos un texto durante los ratos de espera que describe lo que sentíamos estando allí o pensando en futuros ingresos.

Gracias a su muerte he podido hacer gran parte de mis obras. Para mí JG es una víctima que antes de morir, durante su muerte y posteriormente, me contagió conocimientos inesperados. JG me enseñó a mirar de forma oblicua y me abrió la puerta a la participación voluntaria en colectivos, por aquel entonces llamados de lucha contra el sida. Murió antes de que pudiera ver los resultados. No vio ninguna obra, pero sabía, ya que me guardaba y entregaba materiales, que estaba trabajando sobre su experiencia.

I.T. *Desalojo, Vago, La última mirada, Un nuevo cuerpo, Desalojo restos, Secreto y pudor*, todos estos trabajos surgen de la enfermedad y fallecimiento de JG. En estas obras está presente por intermediación de su cuerpo o de sus objetos personales, pero en otras trasladadas esa experiencia penosa que has descrito en los hospitales valencianos. *La impotencia*, una pieza que vamos a presentar la exposición nace de ahí, me parece que se encuentra más cercana a las poéticas de carácter metafórico de Espaliú, si bien a diferencia del cordobés te apropias de objetos de atributos ligados a la enfermedad, de objetos más cercanos a la literalidad de la misma. ¿Cómo surge *La impotencia*?

P.M. JG estaba, en esas semanas, con hospitalización domiciliaria. Tenía ingresos intermitentes en el hospital, por cualquier complicación oportunista, y cuando mejoraba volvía a la casa. Y entonces en casa seguía un tratamiento hospitalario. Llegó un momento que le administraban unos sueros, dos al día, porque apenas comía. Como le habían abierto una vía permanente en la mano, éramos nosotros los que poníamos el gotero, con un colgador que nos trajeron del hospital.

Le acompañaba hasta que el líquido terminara de entrar por la vía. Muchas veces en silencio o con interrupciones tipo, “bueno ya tienes medio gotero” (eran unas botellas de cristal grandes). Y en ese momento, en esa vida, yo pensaba que todo eso no servía para nada, tenía una imagen muy real de lo que iba a ocurrir, se estaba muriendo, no hay remedios efectivos y esto no sirve de nada. Si hubiera aguantado un año más estaría vivo. No había nada que hacer, pero tienes que seguir manteniendo una ficción, cuyo único objetivo era mostrar esperanza. Pero era impotencia lo que se había instalado en esa habitación.

Al año siguiente hice *La impotencia* pensando en todos aquellos días.

I.T. También tras el fallecimiento de JG nace otra pieza, *Ajuares*, en la que te conviertes en un taxónomo más que en un coleccionista. Esto te traslada de la posesión al estudio, a la catalogación y análisis de los restos, a alguien que reordena los materiales para generar un discurso. En este sentido recuerdo algunas piezas fotográficas poco conocidas de Sol LeWitt de los años 70 que también eran inventarios, pero eran imágenes siempre perfectas, limpias. Tus ajuares están llenos de humores, de olores, de manchas, rozando lo abyecto al ser el resultado de la enfermedad, de la muerte, pero también conectados con el sexo y lo cotidiano. Me llama la atención que finalmente reciclaras todos los objetos recuperados y los acabarás metiendo en una maleta como una especie de ataúd, de acabamiento. Sólo faltaría que la enterraras...

P.M. En la exposición *Caerán las almas de las pieles* comisariada por Javier Codesal y Montserrat Rodríguez (2017) me invitaron a participar con *La impotencia* y a dar una conferencia en el seminario *La piel del discurso médico*, en el que presenté una comunicación titulada “Todo el cuerpo en una maleta”. Ahí conté cómo terminaron todos estos elementos dentro de una maleta. Pero hay que retroceder un poco para ver la secuencia.

Durante el vaciado de la casa de JG, fui recogiendo otros objetos que formaban parte de su vida. Este trabajo cercano a la catalogación, me estimuló a tomar la decisión de guardar los objetos y clasificarlos taxonómicamente. Fotografías, documentos, pequeños objetos de decoración, materiales e instrumentos de aseo, toallas, ropa, zapatos, comida, platos, cubiertos, cacerolas, cintas de casete, cintas de vídeo, cedés de música, tabaco, mecheros, libros, revistas y llaves, entre otras cosas, que incluí en la colección que pude presentar por primera vez en 1997.

Diez vitrinas recogían todos los objetos, los que me dio mi amigo mientras vivía y los que reuní cuando vaciamos la casa. En el interior de cada una de ellas los objetos estaban seleccionados según pertenecieran a un ámbito u otro de su vida: ropas y complementos, por los que podemos saber que le gustaban las camisas con estampado de flores, las pulseras de cuero y las zapatillas de deporte; libros, carpetas y papeles que nos dicen cuál era su ámbito profesional, que estudió psicología y que tuvo un par de trabajos temporales; utensilios y menaje de cocina, comprados en tiendas del barrio. Sábanas, toallas y bolsas de su estancia en el hospital, que necesité quedarme para completar esta colección.

En 1998 dejé de exponer esta obra y como no contaba con un espacio adecuado para almacenarla tuve que deshacerme de las vitrinas y guardar todos los objetos en una maleta que ya no usaba. La colección

de objetos ha estado metida ahí durante 17 años. En todo este tiempo nunca la abrí.

Cuando Ramón Espacio me propuso realizar una exposición en el Octubre Centre de Cultura Contemporànea, me llevé la maleta con los objetos a la sala de exposiciones. Al abrirla me di cuenta que no necesitaban ningún dispositivo para ser presentados, no hacía falta extender los objetos, ni colocarlos en vitrinas, sino dejar la maleta sobre el suelo. La presencia de este objeto abierto destinado a transportar ropas y enseres cuando se emprende un viaje, repleto de bolsas de plástico con objetos funciona como caja para este cuerpo metonímico que sigue transitando.

I.T. Muchos de tus trabajos, incluso los actuales, nacen de esa experiencia de los años 90. La mantequilla, la vigorexia, tan presente en tu exposición en el CCCC, *Yo lo vi...*

P.M. Esa experiencia fue la que más impacto me causó. Pero no ha sido la única ni la que lo originó todo.

Primero como miembro de la comunidad marica. Ser marica y tener 20 años en 1980 es implicarte necesariamente con el VIH y el sida. Todos mis amigos y yo éramos posibles víctimas de un “cáncer gay”. Parecíamos predestinados a ello. Eso es lo que nos estaban diciendo: que por follar con hombres íbamos a morir. A no ser que vivieras aislado de los medios, durante los años 80 todo lo que se desprendía de la palabra sida te interpelaba. Era un estado de vida, el paisaje que nos rodeaba.

La vigorexia fue una de las consecuencias del miedo. Gran parte de la obsesión global de los maricas por ponernos cachas fue por evitar tener un cuerpo que pudiera parecer sidoso o debilitado. Parecer macho era el objetivo.

Recuerdo que JG cada vez estaba más delgado, más frágil. Lo levantábamos, lo llevábamos al sofá y de ahí al baño y a la cama, no había más circuito doméstico ni vital. Y yo reaccioné mal a esta situación. Mi respuesta fue irme al gimnasio y ponerme todo lo fuerte que podía. Y allí, en la casa, se estableció una confrontación de cuerpos brutal.

Pero la obra que se presenta en esta exposición, *Corregir el cuerpo*, realmente no tiene que ver con mi experiencia personal, está ligada con la idea de “que no se me note”: más cachas, menos sospechas. Había un terror a adelgazar y que tu cuerpo, que no puedes cambiar, que no puedes disfrazar, sobre todo en la cara, denote que tienes el VIH. Y una forma de enmascararlo, que al final era ficticia, era intentar dominar la carne, ya fuera con la musculación, batidos de proteína, y con esta historia de la mantequilla, que es un delirio.

La historia de la mantequilla estaba en series y chats de gente de la época; los médicos te decían: “si no quieres quedarte flaco come mucha mantequilla desde ya, porque adelgazarás, al final adelgazarás, pero ganarás tiempo sin estar delgado”. Y más tiempo sin estar delgado implicaba más tiempo sin confesar en la esfera pública que tienes el virus, más tiempo sin estar estigmatizado, de ahí esa obsesión.

Todo cambió en 1996 porque empezaba a haber medicinas, a implantarse la Triple Terapia. La gente que empezó a tomar esa nueva medicación está viva, son los superVIHvientes, en esta exposición representados por cantos rodados.

I.T. Tu activismo artístico ha estado acompañado de un asociacionismo político. ¿Cómo se retroalimentan?

P.M. La experiencia con mi amigo JG me abrió la puerta a la participación voluntaria en colectivos que trabajaban para dignificar a los afectados y neutralizar su estigmatización. Cuando ya no sabíamos qué hacer con la desesperación de JG pedimos ayuda al Comité Ciudadano Anti-Sida de la Comunidad Valenciana, que nos prestó asistencia psicológica, ayudándonos a entender y aceptar muchas cosas. Fue una manera de agradecer el auxilio tan valioso que nos ofrecieron.

En la etnografía clásica hay distintas metodologías para conocer un campo de estudio. La observación participativa es la que he aplicado en más ocasiones, que a grandes rasgos consiste en llegar, arremangarse y preguntar qué hay que hacer. Desde muy pronto tuve claro que no podría producir un buen trabajo sobre el VIH y el sida si no participaba como voluntario de base en asociaciones. No sólo he estado en el comité organizando talleres y en cargos de gestión, hablando en la radio, etc., sino que también he colaborado con el Colectivo Lambda en el grupo Stop sida. Todo este trabajo retroalimentaba tanto mi docencia como mi práctica artística. Alberto Cardín dejó muy claro en sus clases que hay antropólogos de salón y de campo. Yo siempre he optado por el campo como lugar en el que los haces te interpelan, te impregnan de la sabiduría de la gente, y esto es una fuente de enriquecimiento impagable.

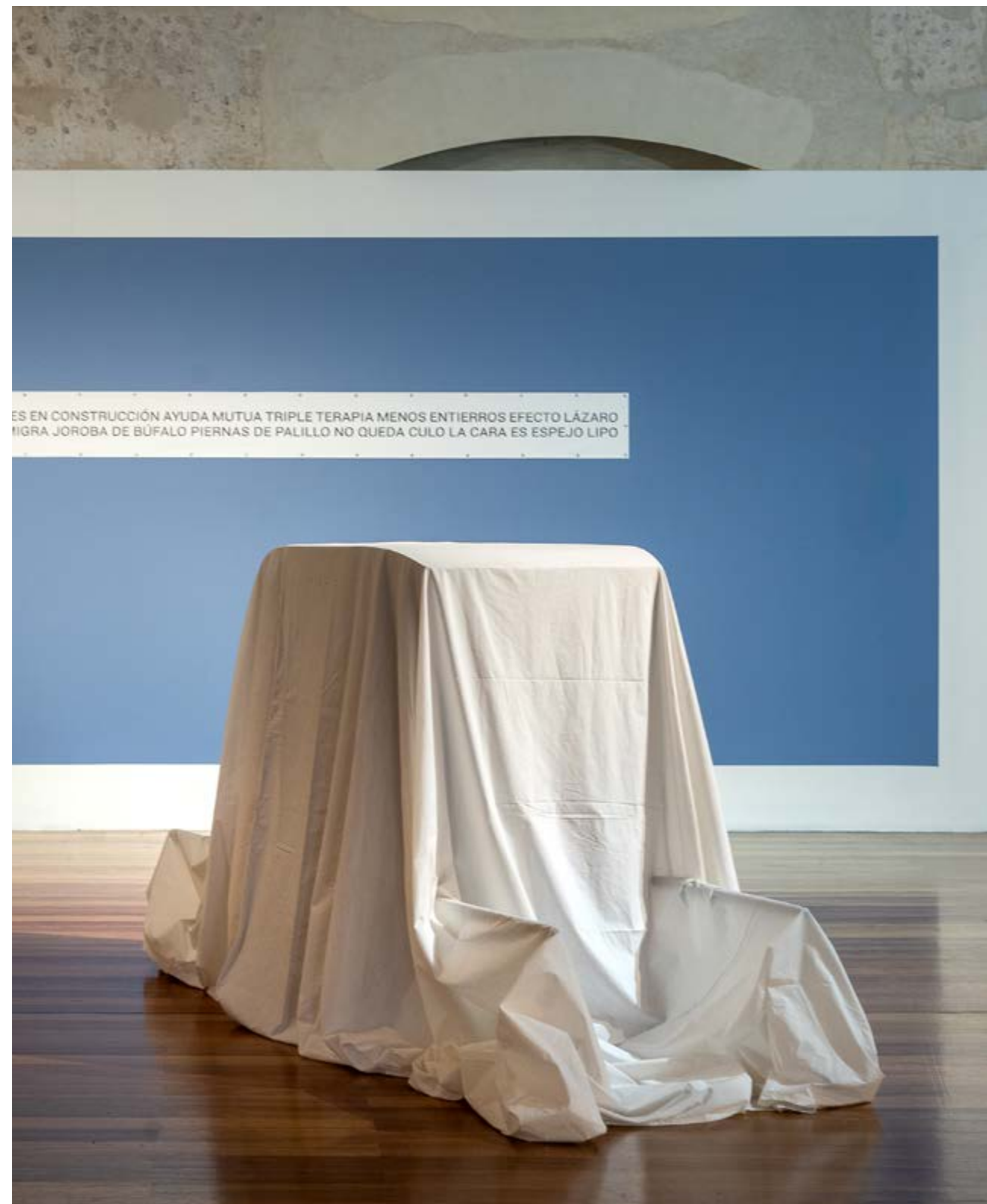
I.T. ¿Por qué ya no se habla del sida?

P.M. Yo creo que es una pandemia olvidada por ciertos sectores. Cuando estábamos rabiosas y asustadas era porque te morías. Llega 1997 y la gente empieza a vivir, aunque se mantuvo la lucha en el ámbito del activismo social, fundamentalmente.

Hay un trabajo ingente por parte del activismo social, que consiguió todos los avances que hemos experimentado en este país. Existe una cantidad considerable de investigación en el ámbito de las ciencias sociales que desde el arte ni conocemos. En el campo de la sociología, la psicología, en otras ciencias, es donde está la mayoría de activistas. Hay una producción brutal. Y en las artes visuales, sigue habiendo investigaciones como las que hace Equipo re (Aimar Arriola, Nancy Garín y Linda Valdés) con su *Anarchivo sida*, o Jesús Alcaide, con su incansable trabajo sobre la figura y obra de Pepe Espaliú. Son gente muy relacionada con el activismo, cuando digo relacionada con el activismo no me refiero con la pancarta en la calle, me refiero escribiendo una tesis, dando conferencias, dando la cara. Para mí es muy fácil trabajar sobre este tema, yo no tengo el VIH y es muy fácil ir a dar una conferencia y hablar de la marginación de las personas seropositivas. Lo difícil es tenerlo y dar la cara.

58

59







Mirant cap arrere

Quaranta fotografie

1995

A l'hora de prendre aquestes imatges no vaig tindre en compte qüestions tècniques. N'hi ha de dos tipus: algunes de molt desenfocades a conseqüència de la pressa per fotografiar i de la poca importància que en aquell moment vaig concedir a aconseguir una foto tècnicament perfecta; i altres de més nítides, fruit de la casualitat o de moments en què alguna cosa captava d'una altra manera la meua atenció.

Juntes representen els meus estats d'ànim d'aleshores. Són fotos banals d'objectes, racons, armaris, sabates, llibres, que no signifiquen res més que un comiat, una última ullada, i que ara s'han convertit en un arxiu de les nostres mirades durant aquells dies de mitjan anys 90 en què vam desallotjar la casa d'un amic després de la seua mort.

Mirando hacia atrás

Cuarenta fotografías

Durante la toma de estas imágenes no tuve en cuenta cuestiones técnicas. Hay de dos tipos: algunas muy desenfocadas como consecuencia de la prisa por fotografiar y de la poca importancia que en aquel momento le concedí a conseguir una foto técnicamente perfecta; y otras más nítidas, fruto de la casualidad o de momentos en los que alguna cosa captaba de otra manera mi atención.

Juntas representan mis estados de ánimo de entonces. Son fotos banales de objetos, rincones, armarios, zapatos, libros, que no significan nada más que una despedida, un último vistazo, y que ahora se han convertido en un archivo de nuestras miradas durante aquellos días de mediados de los 90 en los que desalojamos la casa de un amigo tras su muerte.

YOLO V6





La impotència

Estructura de metall,
plàstic i degotadors

1996

Aquesta estructura, que està pensada com una habitació, sosté un sostre format per set barres que simbolitzen els set dies de la setmana i de les quals pengen dos degotadors, en cada una, que van escampant el seu contingut per terra.

En els trams d'hospitalització domiciliària, que ateníem per torns un grup reduït de les seues amistats, havíem de connectar el nostre amic per la via de la mà, dos degotadors diaris que contenien sèrum glucosat com a aportació nutricional i energètica, ja que no menjava gens.

M'asseia al llit per veure com anaven caient les gotes pel tub del degotador, els dos en silenci, alhora que m'embargava una sensació d'impotència que dissimulava com podia.

Es tracta d'una imatge sobre la inutilitat de certs tractaments i sobre la impotència i l'esforç de moltes persones seropositives o amb sida per a buscar una cura a la seua malaltia. Amb 35 anys morir-te, no és un bon pla.

La impotencia

Estructura de metal,
plástico y goteros

68

Esta estructura, que está pensada como una habitación, sostiene un techo formado por siete barras que simbolizan los siete días de la semana y desde las cuales cuelgan dos goteros, en cada una, que van desparramando su contenido en el suelo.

En los tramos de hospitalización domiciliaria, que atendíamos por turnos un grupo reducido de sus amistades, teníamos que conectar a nuestro amigo por la vía de la mano, dos goteros diarios que contenían suero glucosado como aporte nutricional y energético, ya que apenas comía.

Me sentaba en la cama para ver cómo iban cayendo las gotas por el tubo del gotero, los dos en silencio, a la vez que me embargaba una sensación de impotencia que disimulaba como podía.

Se trata de una imagen sobre la inutilidad de ciertos tratamientos y sobre la impotencia y el esfuerzo de muchas personas seropositivas o con sida para buscar una cura a su dolencia. Con 35 años morirte no es un buen plan.

69





NU
SE
VI

Aixovars

Objectes diversos

1997

Des de 1994 fins a 1997 vaig treballar en un projecte basat en la construcció d'una etnografia experimental del VIH/sida. Agrupats amb el títol d'*Etnografia d'una malaltia social*, vaig dur a terme quatre intervencions.

L'última d'aquestes, al Museu Nacional d'Antropologia (Madrid), és la que va generar l'obra *Aixovars*, punt final al procés de construcció d'aquesta etnografia del VIH/sida. Per a dur-la a terme va ser necessari arregar utensilis i estris que una persona en fase sida necessitava per a transitar en el seu patiment: degotadors, xeringues, agulles, gases, pastilles, calmants i termòmetres, formen part de l'aixovar necessari.

El procés de col·lecció dels objectes va acabar el maig de 1995 a l'Hospital General de València, poc després de les nou de la nit. Posteriorment, s'hi van afegir altres objectes que formaven part de la vida a casa (encara vivíem en el temps de les coses), i es van triar els objectes venerats, vinculats per afecte, els que no es podien deixar allí en tancar la porta. Vaig construir amb tot això una memòria vital de la persona. I tota aquesta col·lecció conforma ara un cos que té nom, Juan Guillermo, i alhora ens parla de tots els desapareguts en aquesta pandèmia.

Expose aquests objectes sobre una taula oberta amb l'afany de qüestionar certes fórmules de "museïficar": en presentar-los sense vitrines, intente fer valdre la vulnerabilitat del que ací s'exposa, sense barreres, deixant que l'olor sure per la sala.

Ajuares

Objetos diversos

Desde 1994 hasta 1997 trabajé en un proyecto basado en la construcción de una etnografía experimental del VIH/sida. Agrupados bajo el título de *Etnografía de una enfermedad social*, realicé cuatro intervenciones.

La última de ellas, en el Museo Nacional de Antropología (Madrid), es la que generó la obra *Ajuares*, punto final al proceso de construcción de esta etnografía del VIH/sida. Para su realización fue necesario recoger utensilios y enseres que una persona en fase sida necesitaba para transitar en su padecimiento: goteros, jeringuillas, agujas, gasas, pastillas, calmantes y termómetros, forman parte del ajuar necesario.

El proceso de colección de los objetos terminó en mayo de 1995 en el Hospital General de València, poco después de las nueve de la noche. Posteriormente se añadieron otros objetos que formaban parte de la vida en casa (todavía vivíamos en el tiempo de las cosas), y se eligieron los objetos venerados, vinculados por afecto, los que no se podían dejar allí al cerrar la puerta. Construí con todo ello una memoria vital de la persona. Y toda esta colección conforma ahora un cuerpo que tiene nombre, Juan Guillermo, y a la vez nos habla de todos los desaparecidos en esta pandemia.

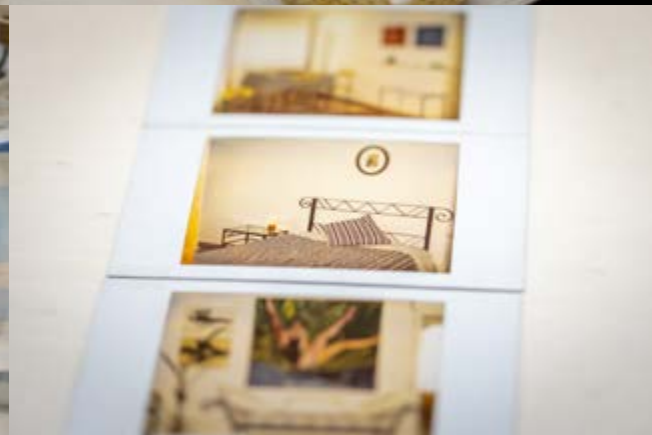
Expongo estos objetos sobre una mesa abierta con el afán de cuestionar ciertas fórmulas de "museificar": al presentarlos sin vitrinas, intento poner en valor la vulnerabilidad de lo que ahí se expone, sin barreras, dejando que el olor flote por la sala.

72

73







Amic cremat

Dues fotografies

2023

Vaig pensar de cremar una pedra després del funeral d'un amic molt estimat i antiga parella. El procés de foc intens de llenya va durar uns quants dies, en els quals la pedra s'anava enfosquint, aombrant-se a poc a poc com si en la pedra es materialitzara el vespre.

A diferència d'un cos, la pedra no deixa cendres, continua sent pedra, el foc només deixa rastres visibles en la seua superfície de mascara apegalosa.

L'obra es compon de dues fotografies que mostren les dues cares de la pedra. Perquè no sempre es mostren les dues cares que totis tenim.

Amigo quemado

Dos fotografías

Pensé quemar una piedra después del funeral de un amigo muy querido y antigua pareja. El proceso de fuego intenso de leña duró varios días, en los que la piedra se iba oscureciendo, ensombreciéndose poco a poco como si en la piedra se materializara el anochecer.

A diferencia de un cuerpo, la piedra no deja cenizas, sigue siendo piedra, el fuego sólo deja rastros visibles en su superficie de hollín pegajoso.

La obra se compone de dos fotografías que muestran las dos caras de la piedra. Porque no siempre se muestran las dos caras que todos tenemos.

78

79



La trama de Pedro

Fotografia

2023

El potos és una planta que sovint s'utilitza com a element decoratiu en centres comercials, oficines i instal·lacions públiques. Va ser moda en els anys 80 penjada en cistelles de macramé. Recorde veure-la en consultes de metges i que foren generalment les infermeres les que les cuidaven.

Tinc el potos que es veu en la fotografia des de 1997 i va amb mi a tots els llocs on he viscut. Va arribar a les meues mans mitjançant un traspàs, un enllaç. La meua parella em va demanar que em quedara la planta i la cuidara. Aquesta planta és l'única cosa viva que pertanyia a la seua anterior parella, que havia mort feia sis mesos.

La fotografia és una acta que assegura aquesta cura i un mapa ple de referències que han conformat la meua manera d'entendre la complexa anatomia de cuidar en el VIH i la sida.

La trama de Pedro

Fotografía

80

El poto es una planta que a menudo se utiliza como elemento decorativo en centros comerciales, oficinas e instalaciones públicas. Estuvo muy de moda en los años 80 colgada en cestas de macramé. Recuerdo verla en consultas de médicos y que fueran generalmente las enfermeras las que las cuidaban.

Tengo el poto que se ve en la fotografía desde 1997 y va conmigo a todos los lugares en los que he vivido. Llegó a mis manos mediante un traspaso, un enlace. Mi pareja me pidió que me quedara la planta y la cuidara. Esta planta es lo único vivo que pertenecía a su anterior pareja, que había muerto hacía seis meses.

La fotografía es un acta que asegura ese cuidado y un mapa lleno de referencias que han conformado mi manera de entender la compleja anatomía del cuidar en el VIH y el sida.

81





La recepta d'una cura

Quatre fotografies

2022

Els metges van aconsellar en els anys 90 a les persones amb VIH menjar molta mantega i aliments grassos per a guanyar pes, així, quan entraren en la fase sida, tindrien més grassa i múscul acumulat al cos i tardarien més temps a morir-se.

Aquesta obra es compon de quatre fotografies. La primera és un retall de periòdic que mostra una recepta per a fer mantega en glaçons. Les altres tres fotografies són metàfores de l'acció de menjar només mantega.

En una escena de *Pose* (Ryan Murphy - 2018), Pray Tell menja gran quantitat de mantega com a "tractament". Molts van creure en aquesta "teràpia" perquè no tenien res més. En els anys 90 la gent necessitava esperança i estava oberta a provar qualsevol cosa.

"No saber... Recorde molts d'aquests intents i persones rebent medicaments de Mèxic i Europa perquè la nostra FDA va tardar anys a aprovar qualsevol medecina. La gent necessitava esperança i estava oberta a provar qualsevol cosa. Aquells dies encara em provoquen malsons. Me'n recorde. I recorde el meu amic Stuart que va usar lleixiu en el sarcoma del seu Kaposi, encara que tenia demència relacionada amb la sida. Tots aquests remeis van portar moltes esperances falses. Recordar és depriment i dolorós. Se suposa que el cogombre tropical és molt nutritiu. No sabia que era recomanable per al VIH. Recorde que algú em va dir que estava bevent aloe vera. Es va aconsellar ser aplicat amb un ènema contra el VIH. Simplement horrible, soc seropositiu des de 1994. Quan pense en el que passem com a homes gais, m'adone que forta era la comunitat".

AIDS Memorial Quilt.

La receta de una cura

Cuatro fotografías

Los médicos aconsejaron en los años 90 a las personas con VIH comer mucha mantequilla y alimentos grasos para ganar peso, así, cuando entraran en la fase sida, contarían con más grasa y músculo acumulado en su cuerpo y tardarían más tiempo en morir.

Esta obra se compone de cuatro fotografías. La primera es un recorte de periódico que muestra una receta para realizar mantequilla en cubitos. Las otras tres fotografías son metáforas de la acción de comer sólo mantequilla.

En una escena de *Pose* (Ryan Murphy - 2018), Pray Tell come gran cantidad de mantequilla como "tratamiento". Muchos creyeron en esta "terapia" porque no tenían nada más. En los años 90 la gente necesitaba esperanza y estaba abierta a probar cualquier cosa.

"El no saber... Recuerdo muchos de estos intentos y personas recibiendo medicamentos de México y Europa porque nuestra FDA tardó años en aprobar cualquier medicina. La gente necesitaba esperanza y estaba abierta para probar cualquier cosa. Esos días todavía me provocan pesadillas. Me acuerdo de eso. Y recuerdo a mi amigo Stuart que usó lejía en el sarcoma de su Kaposi, aunque tenía demencia relacionada con el sida. Todos estos remedios trajeron muchas esperanzas falsas. Recordar es deprimente y doloroso. Se supone que el melón amargo es muy nutritivo. No sabía que era recomendable para el VIH. Recuerdo que alguien me dijo que estaba bebiendo aloe vera. Se aconsejó ser aplicado con un enema contra el VIH. Simplemente horrible, soy seropositivo desde 1994. Cuando pienso en lo que pasamos como hombres gais, me doy cuenta de lo fuerte que era la comunidad".

AIDS Memorial Quilt.

84

85





Tants van creure en això

Parament i mantega

2023

Aquesta obra, una natura morta, mostra plats, gots, coberts i altres estris de taula i cuina replets de mantega. Es tracta d'una hipèrbole, una exageració com a recurs poètic per a relatar una realitat diària en la qual l'absència de tractaments efectius generava creences desesperades que alguns "remeis" podrien pal·liar els efectes del virus.

Menjar molta mantega i aliments grassos va ser el que els metges van aconsellar a les persones amb VIH perquè guanyaren pes, perquè, quan la malaltia traguera la cara, tingueren més greix i múscul i la deterioració física fora més lenta.

Tantos creyeron en esto

Menaje y mantequilla

88

Esta obra, un bodegón, muestra platos, vasos, cubiertos y otros enseres de mesa y cocina repletos de mantequilla. Se trata de una hipérbole, una exageración como recurso poético para relatar una realidad diaria en la que la ausencia de tratamientos efectivos generaba creencias desesperadas de que algunos "remedios" podrían paliar los efectos del virus.

Comer mucha mantequilla y alimentos grasos fue lo que los médicos aconsejaron a las personas con VIH para que ganaran peso, para que, cuando la enfermedad diera la cara, tuvieran más grasa y músculo y el deterioro físico fuera más lento.

89





Cadira-cos amb mantega

Fotografia

2023

Què podem fer amb la *Cadira amb greix* (1960) de Joseph Beuys?

Separar el greix (ara mantega) de la cadira. Interposar-hi un cos jove que la sosté sobre la seua falda com una panxa que el protegeix, el calfa, l'alimenta i li permetrà detenir, per un temps, la maratón de la primesa. Fotografiar-lo.

Pensar que, si bé la cadira ja funciona en l'obra de referència com un cos, fer-lo present, col·locar-lo i fotografiar-lo implica l'acció de posar el cos al lloc i en el temps del trauma, on el mite del greix i de l'energia es ritualitzava: una cuina, una casa, una habitació, una cadira on menjar el greix que em protegirà.

Aquesta obra forma part d'un conjunt de treballs agrupats amb el títol *Postproducció* en els quals em pregunte: Com podem continuar aprenent de les obres d'art que són altament significatives en l'evolució del pensament formal i estètic?

Silla-cuerpo con mantequilla

Fotografía

¿Qué podemos hacer con la *Silla con grasa* (1960) de Joseph Beuys?

Separar la grasa (ahora mantequilla) de la silla. Interponer un cuerpo joven que la sostiene sobre su regazo como una barriga que lo protege, lo calienta, lo alimenta y le permitirá detener, por un tiempo, el maratón de la delgadez. Fotografiarlo.

Pensar que, si bien la silla ya funciona en la obra de referencia como un cuerpo, hacerlo presente, colocarlo y fotografiarlo implica la acción de poner el cuerpo en el lugar y el tiempo del trauma, donde el mito de la grasa y de la energía se ritualizaba: una cocina, una casa, una habitación, una silla donde comer la grasa que me protegerá.

Esta obra forma parte de un conjunto de trabajos agrupados bajo el título *Postproducción* en los que me pregunto: ¿Cómo podemos seguir aprendiendo de las obras de arte que son altamente significativas en la evolución del pensamiento formal y estético?

92

93





Secret i pudor

Fotografia

1995

Els treballs de buidatge de la casa del meu amic Juan Guillermo i els meus treballs artístics van arribar a confondre's. Amb el temps, m'he adonat que tot el que vam fer (buidar i documentar) em va ajudar a reflexionar sobre la mort i a entendre què era realment el que estava vivint. Vaig poder apreciar el valor desnonat que emergeix dels estris quan ja no són d'algú present. Vivim el procés de buidatge d'una casa com el desallotjament de la vida causada per un virus que entra en el teu cos per a expulsar-te d'aquest.

Una nit decidírem esperar que s'apagaren tots els llums dels apartaments de l'edifici. Mentre el veïnat dormia, nosaltres vam encendre el llum de l'habitació de Juan Guillermo, revivint la seua presència en aquell espai en què tantes nits havia estat el mateix llum encés alleujant vigílies d'espera i incertesa.

Baixàrem al carrer i fotografàrem l'escena. Vam arreplegar el trípode i la càmera, vam pujar a l'apartament, apagàrem el llum i ens n'anàrem d'aquella casa que ja era totalment buida.

Secreto y pudor

Fotografía

Los trabajos de vaciado de la casa de mi amigo Juan Guillermo y mis trabajos artísticos llegaron a confundirse. Con el tiempo, me he dado cuenta de que todo lo que hicimos (vaciar y documentar) me ayudó a reflexionar sobre la muerte y a entender qué era realmente lo que estaba viviendo. Pude apreciar el valor desahuciado que emerge de los enseres cuando ya no son de alguien presente. Vivimos el proceso de vaciado de una vivienda como el desalojo de la vida causada por un virus que entra en tu cuerpo para expulsarte del mismo.

Una noche decidimos esperar a que se apagaran todas las luces de los apartamentos del edificio. Mientras el vecindario dormía, nosotros encendimos la luz de la habitación de Juan Guillermo, reviviendo su presencia en ese espacio en el que tantas noches había estado la misma luz encendida aliviando vigiliass de espera e incertidumbre.

Bajamos a la calle y fotografiamos la escena. Recogimos el trípode y la cámara, subimos al apartamento, apagamos la luz y nos fuimos de esa casa que ya estaba totalmente vacía.

96

97



La construcció de l'estigma

Vídeo, 2'

2023

Aquesta peça és una alegoria del cos -com a edifici- durant la seua demolició: ha sigut trossejat, traslladats els seus residus i bolcats en un abocador.

És el relat d'un crim, la narració sobre com es destrueix, fragmenta i desubica el cos seropositiu.

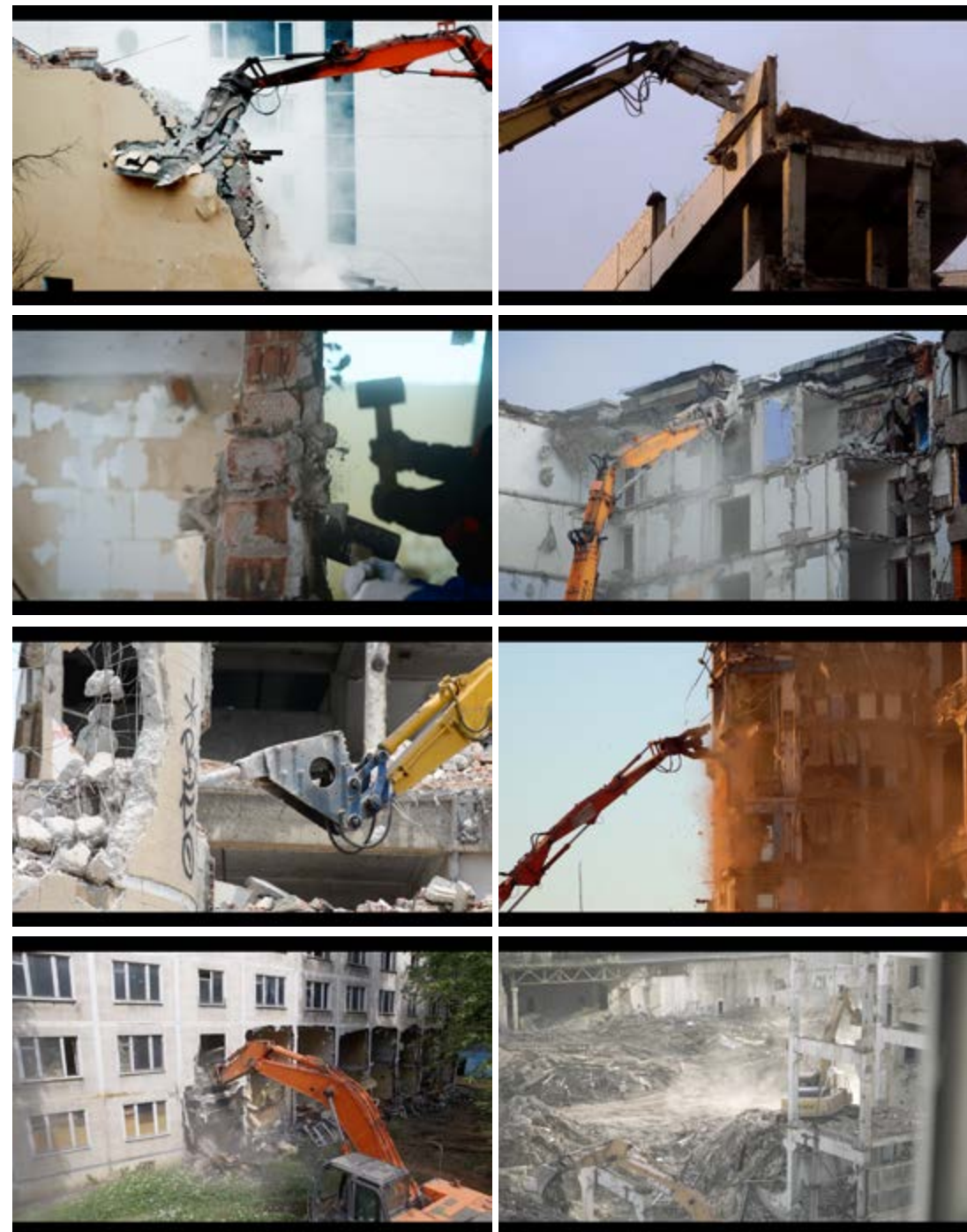
Aquests mecanismes i estructures de "construcció", pensades realment per a una acció destructiva, bèl·lica, es converteixen en instruments al servei de la fàbrica sociopàtica de l'estigma, la maquinària neoliberal per a controlar els cossos dissidents, en aquest cas, jutjats com a contagiosos.

La construcción del estigma

Video, 2'

Esta pieza es una alegoría del cuerpo -como edificio- durante su demolición: ha sido troceado, trasladados sus residuos y volcados estos en un vertedero. Es el relato de un crimen, la narración sobre cómo se destruye, fragmenta y desubica el cuerpo seropositivo.

Estos mecanismos y estructuras de "construcción", pensadas realmente para una acción destructiva, bélica, se convierten en instrumentos al servicio de la fábrica sociopática del estigma, la maquinaria neoliberal para controlar los cuerpos disidentes, en este caso, juzgados como contagiosos.



Corregir el cos

Vídeo, duració infinita

2023

Una de les reaccions més esteses en els anys que el VIH va començar a manifestar-se públicament, i davant la possibilitat que el cos delatara la malaltia, va ser sotmetre'l a durs exercicis de musculació; l'objectiu era evitar a contrarellotge la flaqueza i la fragilitat i la sospita associada a un cos que es queda en els ossos.

El vídeo mostra un cos que no es deté, que desenvolupa els músculs dia i nit perquè en aquesta acció "preventiva" el virus no es manifeste en la seua feblesa carnal, ni en l'esllavissament morat de la pell.

Aquest cos és ningú; som totis lis que vivim aquella bogeria de la musculació paranoica per a allunyar-nos de la sospita i de l'estigma associat al descobriment d'una novetat viral. Una pulsó interna que ens obligava a corregir l'esdevenir natural del cos víric, i genera contenidors que emmagatzemen múscul alimentat amb batuts de proteïnes.

El resultat és un artificio: els pesos i el cos són part d'una escenografia de la dissimulació, ja que si estic "quadrat", ningú sospitarà de mi.

Corregir el cuerpo

100

Vídeo, duración infinita

Una de las reacciones más extendidas en los años que el VIH comenzó a manifestarse públicamente, y ante la posibilidad de que el cuerpo delatara la enfermedad, fue someterlo a duros ejercicios de musculación; el objetivo era evitar a contrarreloj la flaqueza y la fragilidad y la sospecha asociada a un cuerpo que se queda en los huesos.

El vídeo muestra un cuerpo que no se detiene, que muscula día y noche para que en esta acción "preventiva" el virus no se manifieste en su debilidad carnal, ni en el derrumbe morado de la piel.

Este cuerpo es nadie; somos todos los que vivimos esa locura de la musculación paranoica para alejarnos de la sospecha y del estigma asociado al descubrimiento de una novedad viral. Una pulsión interna que nos obligaba a corregir el devenir natural del cuerpo vírico, generando contenedores que almacenan músculo alimentado con batidos de proteínas.

El resultado es un artificio: las pesas y el cuerpo son parte de una escenografía del disimulo, ya que si estoy "cachas", nadie sospechará de mí.

101



Distròfia

Pancarta

2022

L'any 1996 es va començar a tractar les persones seropositives amb noves combinacions d'antiretrovirals. El que es coneix com a triple teràpia va aconseguir millorar i allargar la vida de les persones infectades. Van ser anys d'esperança en què les organitzacions comunitàries ja consolidades veïen els resultats de la seua lluita.

Amb la major supervivència, va aparèixer una nova síndrome caracteritzada per una redistribució del greix corporal juntament amb anomalies metabòliques: la "lipodistròfia de pacients amb VIH". El primer cas descrit es relaciona amb el tractament amb Indinavir el 1997.

Aquestes dues línies de text transiten des dels anys de l'esperança -en els quals els moviments activistes comencen a gestar-se, baixen les infeccions, es redueix la pèrdua de pes i baixa la mortalitat-, fins als anys dels efectes secundaris, conseqüència dels nous tractaments en els quals la lipodistròfia, tindre la "pinta" visible al rostre i al cos, torna a carregar l'artilleria de l'estigma.

Distrofia

Pancarta

En 1996 se comenzó a tratar a las personas seropositivas con nuevas combinaciones de antirretrovirales. Lo que se conoce como triple terapia logró mejorar y alargar la vida de las personas infectadas. Fueron años de esperanza en los que las organizaciones comunitarias ya consolidadas veían los resultados de su lucha.

Con la mayor supervivencia, apareció un nuevo síndrome caracterizado por una redistribución de la grasa corporal junto con anomalías metabólicas: la "lipodistrofia de pacientes con VIH". El primer caso descrito se relaciona con el tratamiento con Indinavir en 1997.

Estas dos líneas de texto transitan desde los años de la esperanza -en los que los movimientos activistas comienzan a gestarse, bajan las infecciones, se reduce la pérdida de peso y baja la mortalidad-, hasta los años de los efectos secundarios, consecuencia de los nuevos tratamientos en los que la lipodistrofia, tener la "pinta" visible en rostro y cuerpo, vuelve a cargar la artillería del estigma.

102

103



AZT CALLES ACTIVISTAS COMUNIDADES EN CONSTRUCCIÓN AYUDA MUTUA TRIPLE TERAPIA MENOS ENTIERROS EFECTO LÁZARO
CAMBIAN LOS CUERPOS LA GRASA EMIGRA JORROBA DE BÚFALO PIERNAS DE PALILLO NO QUEDA CULO LA CARA ES ESPEJO LIPO



Carrying immobilitzat

Intervenció sobre l'escultura
Carrying IV de Pepe Espaliú
(1992)

Escultura i tela de cotó

2023

Com podem resignificar el *Carrying* de Pepe Espaliú en un temps en què l'ajuda mútua està devaluada i l'activisme adormit?

Un llençol de fil blanc cobreix l'escultura *Carrying IV* de manera que la seua presència, precisament en una sala que va ser dormitori, la converteix en un artefacte detingut, quiet, que ja no transporta metafòricament, que no connecta ni estableix conversa; està adormit com un moble en hibernació, esperant que la casa de l'activisme s'obriga de nou, que algú arribe i li torque la pols i la torne a airejar amb ira perquè continue generant la inèrcia que necessitem per a lluitar pels nostres drets.

Aquesta obra forma part d'un conjunt de treballs agrupats amb el títol *Postproducció* en els quals em pregunte: Com podem continuar aprenent de les obres d'art que són altament significatives en l'evolució del pensament formal i estètic?

Carrying inmovilizado

Intervención sobre la escultura
Carrying IV de Pepe Espaliú
(1992)

Escultura y tela de algodón

¿Cómo podemos resignificar el *Carrying* de Pepe Espaliú en un tiempo en el que la ayuda mutua está devaluada y el activismo dormido?

Una sábana de hilo blanco cubre la escultura *Carrying IV* de manera que su presencia, precisamente en una sala que fue dormitorio, la convierte en un artefacto detenido, quieto, que ya no transporta metafóricamente, que no conecta ni establece conversación; está dormida como un mueble en hibernación, esperando que la casa del activismo se abra de nuevo, que alguien llegue y le quite el polvo y la vuelva a airear con ira para que siga generando la inercia que necesitamos para luchar por nuestros derechos.

Esta obra forma parte de un conjunto de trabajos agrupados bajo el título *Postproducción* en los que me pregunto: ¿Cómo podemos seguir aprendiendo de las obras de arte que son altamente significativas en la evolución del pensamiento formal y estético?

106

107





L'eco de la ira

Metall i so

2023

Un con suspés en l'aire, que pot recordar-nos un megàfon, emet, si ens hi acostem, sons llunyans d'una manifestació al carrer. Alguna cosa passa. Hi ha sorolls de xiulets, crits, veus enfadades exigint el que és possible. Aquests crits dels anys 80 i 90 del segle passat que projectaven tant de dolor i tanta ràbia s'han apagat, i només ens arriba l'eco d'aquelles proclames. Què ha passat amb aquell enuig? Ja no hi ha urgència.

Aquella ira assenyalava una necessitat de canvis, tant socials com farmacològics. Ajudava a dir el que pensàvem, el que volíem, ajudava a definir qui érem, mantenia la nostra dignitat i la integritat del jo.

“En el principi d'Act Up hi ha la ràbia. Totes les persones que se'ns han unit en un o en un altre moment de la història de la nostra associació us ho poden dir. Ens fiquem en Act Up perquè ens salten els ploms. Hi anem un dimarts a la vesprada perquè estem malalts i perquè hem passat tres hores en una sala d'espera abans de ser rebuts, a correu, per un metge desbordat; perquè hem sentit un modista alterat dir en la televisió que la SIDA és un just càstig; perquè tenim la sensació de no estar prou informats per a poder evitar contraure el virus; perquè a una amiga li agradaria anar a Act Up però està massa dèbil. Perquè un altre amic s'acaba de morir i els pares han dissimulat acuradament el nom de la seua malaltia; perquè un ministre de Sanitat parla encara d'avaluar mètodes que ja han demostrat la seua eficàcia a l'estranger; perquè hem vist en televisió un grup de persones exaltades dient el mateix que tractàvem de formular-nos cada una o cada un al nostre racó”.

El eco de la ira

Metal y sonido

Un cono suspendido en el aire, que puede recordarnos a un megáfono, emite, si nos acercamos, sonidos lejanos de una manifestación en la calle. Algo pasa. Hay ruidos de silbatos, gritos, voces enfadadas exigiendo lo posible. Esos gritos de los años 80 y 90 del siglo pasado que proyectaban tanto dolor y tanta rabia se han apagado y solo nos llega el eco de aquellas proclamas. ¿Qué ha ocurrido con aquel enfado? Ya no hay urgencia.

Aquella ira señalaba una necesidad de cambios, tanto sociales como farmacológicos. Ayudaba a decir lo que pensábamos, lo que queríamos, ayudaba a definir quiénes éramos, mantenía nuestra dignidad y la integridad del yo.

“En el principio de Act Up está la rabia. Todas las personas que se nos han unido en uno o en otro momento de la historia de nuestra asociación, os lo pueden decir. Nos metemos en Act Up porque nos saltan los plomos. Vamos un martes por la tarde porque estamos enfermos y porque hemos pasado tres horas en una sala de espera antes de ser recibidos, deprisa y corriendo, por un médico desbordado; porque hemos oído a un modisto alterado decir en la televisión que el SIDA es un justo castigo; porque tenemos la sensación de no estar suficientemente informados para poder evitar contraer el virus; porque a una amiga le gustaría ir a Act Up pero está demasiado débil. Porque otro amigo acaba de morir y sus padres han disimulado cuidadosamente el nombre de su enfermedad; porque un ministro de sanidad habla aún de evaluar métodos que ya han demostrado su eficacia en el extranjero; porque hemos visto en televisión un grupo de personas exaltadas diciendo lo mismo que tratábamos de formularnos cada una o cada uno en nuestro rincón”.

111





Canto canto rodado

Impressió sobre paper

2023

Aquesta és la lletra d'una cançó que encara no s'ha compost, realitzada amb adjectius (subjectius) presents en el Manifest SuperVIHvents (2019) acompanyats de la frase "canto rodado" i del seu significat en el context d'aquesta exposició.

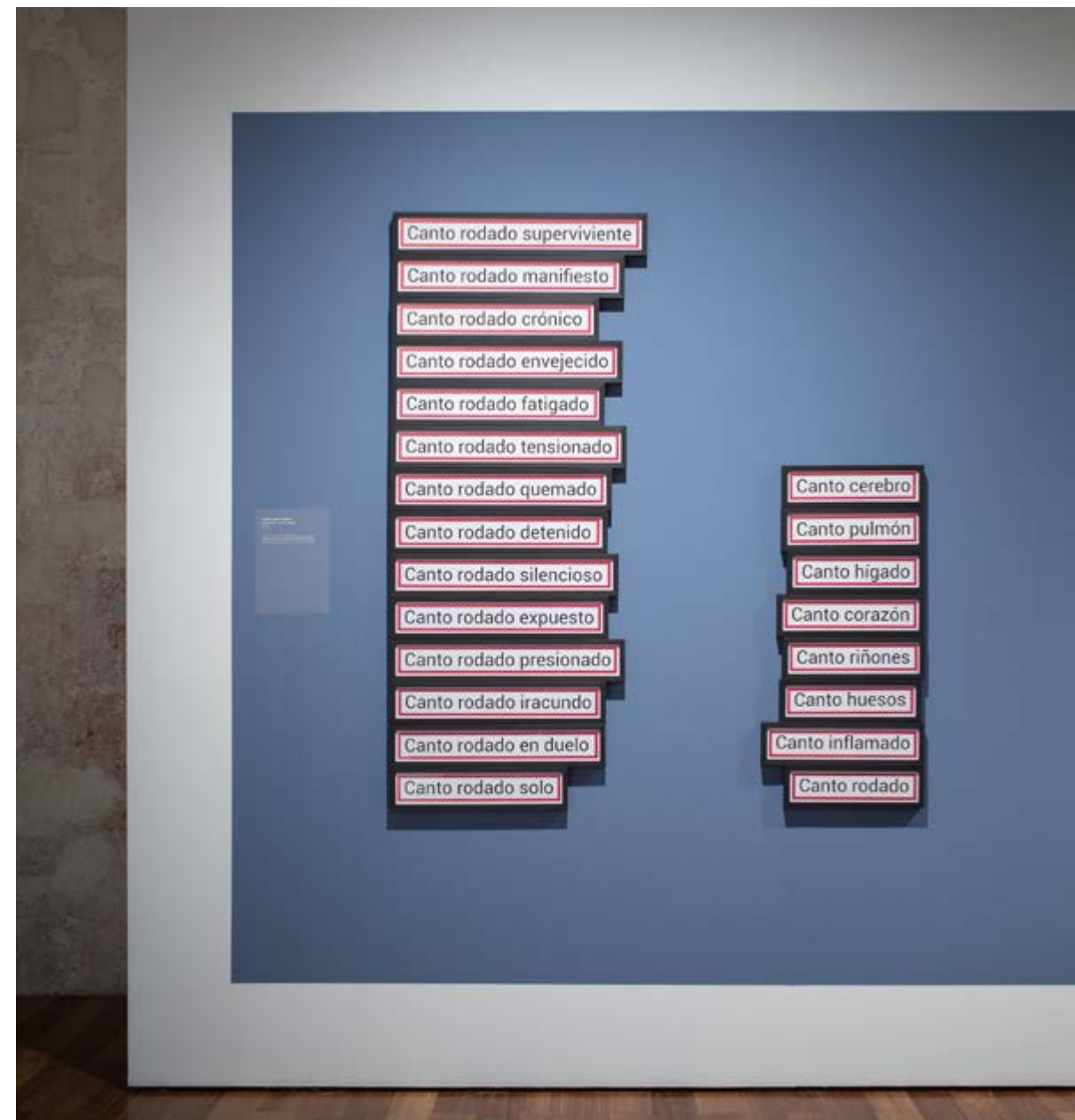
Canto canto rodado

Impresión sobre papel

Esta es la letra de una canción que todavía no se ha compuesto, realizada con adjetivos (subjectivos) presentes en el Manifesto SuperVIHvientes (2019) acompañados de la frase "canto rodado" y del significado de la misma en el contexto de esta exposición.

114

115



Cudol

Dotze fotografies

2023

Dotze cudols, dotze noms. El cos i els seus òrgans interns han sigut substituïts (supressió) per un cudol (adjunció), una pedra, difuminada en els seus límits i dissolta en la multitud.

Perquè el que ací importa és el cos supervivent, erosionat, com el de les persones seropositives de llarga duració que estan fent voltes en corrents d'estigmatització i rebuig. Persones que reclamen a la sanitat pública tractaments específics per a òrgans que fa molts anys que són medicats, reducció de la comorbiditat i nous enfocaments assistencials per a reduir l'erosió d'òrgans vitals.

A més, aquests retrats mostren la meua xarxa afectiva, la meua família no consanguínia, la que triem mitjançant geometries variables.

Canto rodado

Doce fotografías

116

Doce cantos rodados, doce nombres. El cuerpo y sus órganos internos han sido sustituidos (supresión) por un canto rodado (adjunción), una piedra, difuminada en sus límites y disuelta en la multitud.

Porque lo que aquí importa es el cuerpo superviviente, erosionado, como el de las personas seropositivas de larga duración que están dando vueltas en corrientes de estigmatización y rechazo. Personas que reclaman a la sanidad pública tratamientos específicos para órganos que llevan muchos años medicados, reducción de la comorbilidad y nuevos enfoques asistenciales para reducir la erosión de órganos vitales.

Además, estos retratos muestran mi red afectiva, mi familia no consanguínea, la que elegimos mediante geometrías variables.







Política de l'escolta / Impacte

Quatre dibuixos sobre paper

2019

Què és escoltar i en quin sentit té una dimensió política? És una acció, una participació activa en l'existència d'uns altres... i també en els seus sofriments. Escoltar perquè els altres parlen i puguem posar-nos en el seu lloc: perquè encara no ens comprenem, encara no ens movem políticament.

Extraig i dibuix els avatars, gemecs i alegries per a formar-hi una espècie de partitura ondulant que permeti llegir aquests relats arxivats: la vivència que suposa dir-se seropositiv i el seu impacte en el treball, en les relacions sexuals, en les amistats i les famílies i en el cos que ho suporta.

Aquests dibuixos estan fets amb fragments dels Actes d'escolta, conjunt de relats orals que narren l'impacte del VIH i de la sida en les vides de les entrevistades i que formen part de l'arxiu Efecte d'una força aplicada bruscament, IVAM, 2018-2019.

Política de la escucha / Impacto

Cuatro dibujos sobre papel

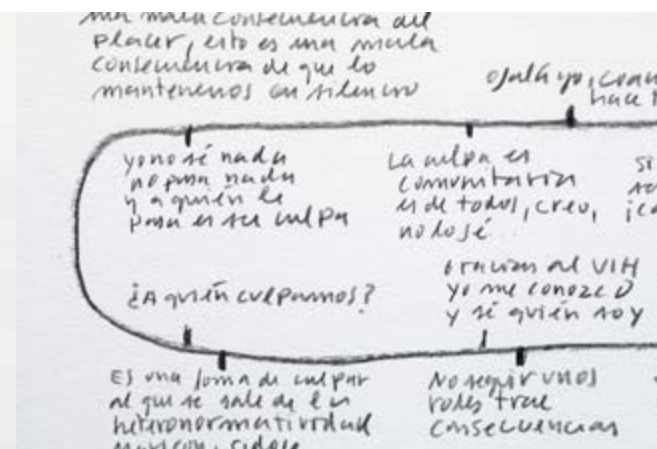
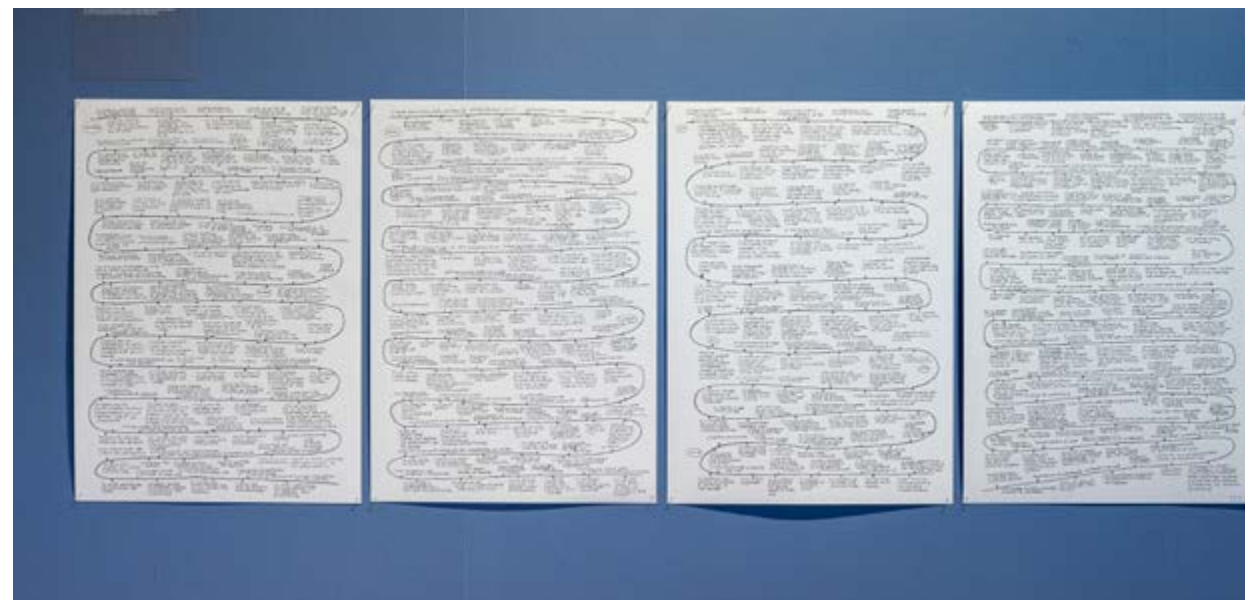
¿Qué es escuchar y en qué sentido tiene una dimensión política? Es una acción, una participación activa en la existencia de otros... y también en sus sufrimientos. Escuchar para que les otros hablen y podamos ponernos en su lugar: porque todavía no nos comprendemos, todavía no nos movemos políticamente.

Extraigo y dibujo los avatares, quejidos y alegrías para formar con ellos una especie de partitura ondulante que permita leer estos relatos archivados: la vivencia que supone decirse seropositivo y su impacto en el trabajo, en las relaciones sexuales, en las amistades y las familias y en el cuerpo que lo suporta.

Estos dibujos están realizados con fragmentos de los Actos de escucha, conjunto de relatos orales que narran el impacto del VIH y del sida en las vidas de las entrevistadas y que forman parte del archivo Efecto de una fuerza aplicada bruscamente, IVAM, 2018-2019.

122

123



Política de l'escolta / Felix Gonzalez-Torres (1)

Dibuix sobre l'obra *Untitled*.
(*Republican Years*), 1992,
de Felix Gonzalez-Torres

2022

Què podem fer amb una obra participativa que em vaig emportar de l'exposició de Felix Gonzalez-Torres, presentada al MACBA l'any 2021?

Les piles de paper que s'amuntegaven incitant que siguen agafats permeten que entrem en una relació íntima amb l'obra d'aquest artista. En la idea d'emportar-se'n un, hi ha també la possibilitat que l'obra revisca de nou en un nou lloc recontextualitzat després d'emportar-nos-la de l'exposició.

Aquest dibuix està format amb fragments del llibre *Esta noche salgo*, de Guillaume Dustan. Les seues paraules són ací escrites sobre el paper per a establir una "política de la relació" sincera entre l'obra de Gonzalez-Torres i el VIH/sida, des de paradigmes diferents. L'exposició del MACBA eludia i silenciava la connexió de la seua obra amb el VIH/sida, potenciant altres qüestions com la memòria, l'autoritat, la llibertat i la identitat nacional.

El gran espai en blanc de paper em serveix per a poder erigir un monument replet de reflexions, dubtes i situacions vitals relacionades amb el fet de viure amb el VIH, que magistralment descriu Dustan.

Aquesta obra forma part d'un conjunt de treballs agrupats amb el títol *Postproducció*, en els quals em pregunte: Com podem continuar aprenent de les obres d'art que són altament significatives en l'evolució del pensament formal i estètic?

Política de la escucha / Felix Gonzalez-Torres (1)

Dibujo sobre la obra *Untitled*.
(*Republican Years*), 1992,
de Felix Gonzalez-Torres

¿Qué podemos hacer con una obra participativa que me llevé de la exposición de Felix Gonzalez-Torres, presentada en el MACBA en 2021?

Las pilas de papel que se amontonaban incitando a que sean cogidos, permiten que entremos en una relación íntima con la obra de este artista. En la idea de llevarse, está también la posibilidad de que la obra reviva de nuevo en un nuevo lugar recontextualizado tras llevárnosla de la exposición.

Este dibujo está formado con fragmentos del libro *Esta noche salgo*, de Guillaume Dustan. Sus palabras están aquí escritas sobre el papel para establecer una "política de la relación" sincera entre la obra de Gonzalez-Torres y el VIH/sida, desde paradigmas distintos. La exposición del MACBA eludía y silenciaba la conexión de su obra con el VIH/sida, potenciando otras cuestiones como la memoria, la autoridad, la libertad y la identidad nacional.

El gran espacio en blanco de papel me sirve para poder erigir un monumento repleto de reflexiones, dudas y situaciones vitales relacionadas con vivir con el VIH, que magistralmente describe Dustan.

Esta obra forma parte de un conjunto de trabajos agrupados bajo el título *Postproducción*, en los que me pregunto: ¿Cómo podemos seguir aprendiendo de las obras de arte que son altamente significativas en la evolución del pensamiento formal y estético?

124

125



Política de l'escolta / Felix Gonzalez-Torres (2)

Dibuix sobre l'obra *Untitled*.
(*Perfect Lovers*), 1987-1990,
de Felix Gonzalez-Torres

2022

Què podem fer amb una obra participativa que em vaig emportar de l'exposició de Felix Gonzalez-Torres, presentada al MACBA l'any 2021?

Les piles de papers amuntegats incitaven que foren agafats, i això permetia que entràrem en una relació íntima amb l'obra d'aquest artista. En la idea de participar emportant-te un cartell, hi ha implícita la possibilitat que l'obra revisca de nou, que ocupe un lloc nou després de traure-la de l'exposició.

He doblgat el full en les dues parts simètriques que separen el disseny de l'anell doble, símbol dels enllaços matrimonials i de l'amor etern, dels amants perfectes, com Gonzalez-Torres titula aquest treball.

A les vores del cantó he parafrasejat un text d'Ann Cvetkovich que ens parla del trauma, que pertany al seu llibre *Un arxiu de sentiments*.

Aquesta obra forma part d'un conjunt de treballs agrupats amb el títol *Postproducció*, en els quals em pregunto: Com podem continuar aprenent de les obres d'art que són altament significatives en l'evolució del pensament formal i estètic?

Política de la escucha / Felix Gonzalez-Torres (2)

Dibujo sobre la obra *Untitled*.
(*Perfect Lovers*), 1987-1990,
de Felix Gonzalez-Torres

¿Qué podemos hacer con una obra participativa que me llevé de la exposición de Felix Gonzalez-Torres, presentada en el MACBA en 2021?

Las pilas de papel amontonados incitaban a que fueran cogidos, lo que permitía que entráramos en una relación íntima con la obra de este artista. En la idea de participar llevándote un cartel, está implícita la posibilidad de que la obra reviva de nuevo, que ocupe un lugar nuevo después de sacarla de la exposición.

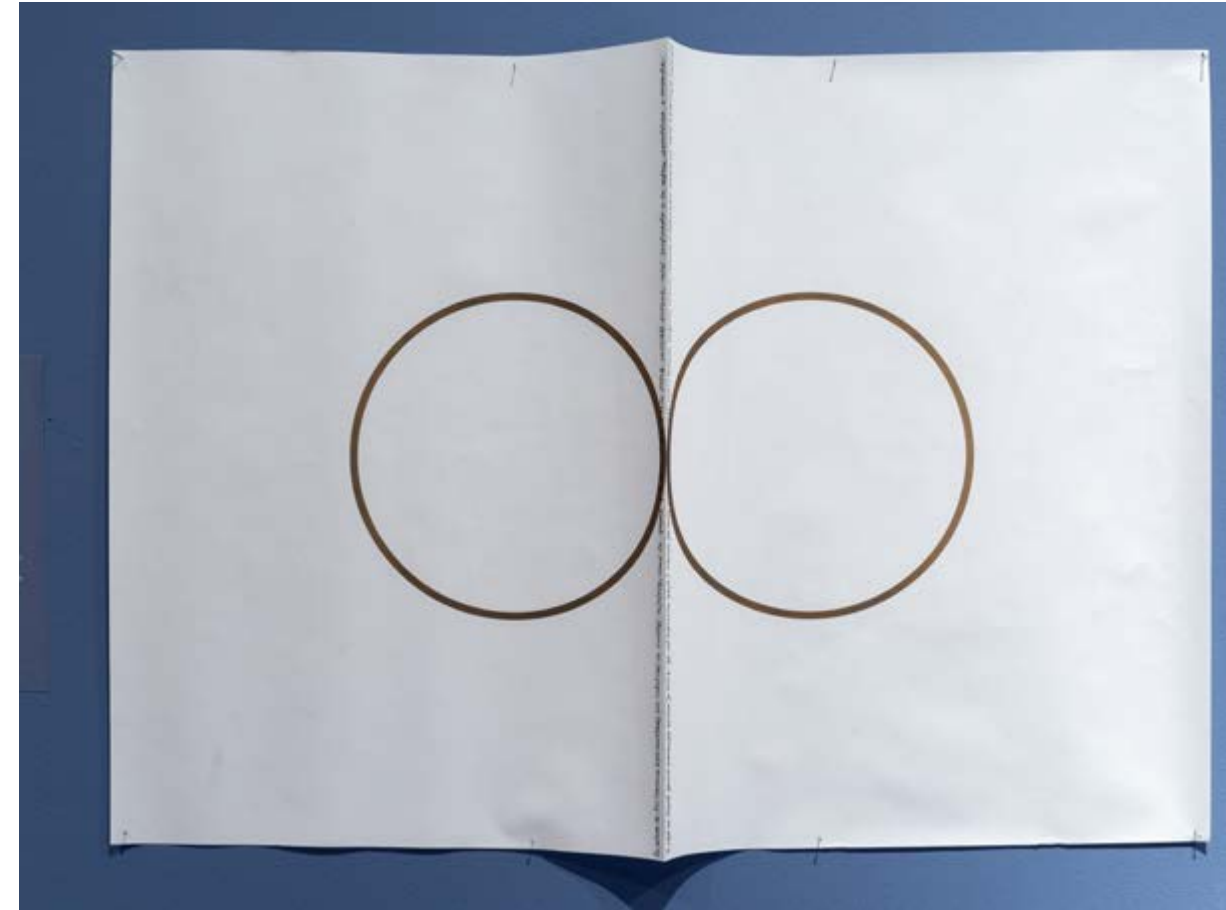
He doblado la hoja en las dos partes simétricas que separan el diseño del anillo doble, símbolo de las alianzas matrimoniales y del amor eterno, de los amantes perfectos, como Gonzalez-Torres titula este trabajo.

En los bordes de la esquina he parafraseado un texto de Ann Cvetkovich que nos habla del trauma, perteneciente a su libro *Un archivo de sentimientos*.

Esta obra forma parte de un conjunto de trabajos agrupados bajo el título *Postproducción*, en los que me pregunto: ¿Cómo podemos seguir aprendiendo de las obras de arte que son altamente significativas en la evolución del pensamiento formal y estético?

126

127



No estoy interesada solo en quienes sobreviven el trauma, sino en aquellas personas cuyas experiencias circulan cerca del trauma y están marcadas por él.

A veces el impacto del trauma sexual parece no estar a la altura de los traumas experimentados por colectivos en eventos históricos, como la guerra y el genocidio.

A veces parece invisible porque está confinado a la esfera doméstica o privada.

Ann Cvetkovich
Un archivo de sentimientos



Llibres

14 llibres impresos en paper

2022

Aquests llibres formen part de l'arxiu *Efecte d'una força aplicada bruscament*, IVAM, 2018-2019.

La seua "escriptura" condensa i retorça part dels materials que es van anar activant durant el període d'investigació (2018-2020), majorment durant el temps de duració d'*Elisa, Dispositiu de comunicació i assajos*. Vaig comptar amb l'ajuda del *Grup de pensament*, creat com a part del procés d'investigació.

Els *Llibres*, juntament amb les *Etiquetes* i les *Sèries*, conformen les tres parts d'aquest arxiu que guarda la memòria dels impactes que el VIH i la sida ha causat en els cossos seropositius, que es constitueix en un registre públic d'aquest trauma col·lectiu.

Libros

14 libros impresos en papel

Estos libros forman parte del archivo *Efecto de una fuerza aplicada bruscamente*, IVAM, 2018-2019.

Su "escritura" condensa y retuerce parte de los materiales que se fueron activando durante el periodo de investigación (2018-2019), mayormente durante el tiempo de duración de *Elisa, Dispositivo de comunicación y ensayos*. Conté con la ayuda del *Grupo de pensamiento*, creado como parte del proceso de investigación.

Los *Libros*, junto con las *Etiquetas* y las *Series*, conforman las tres partes de este archivo que guarda la memoria de los impactos que el VIH y el sida ha causado en los cuerpos seropositivos, constituyéndose en un registro público de este trauma colectivo.

130

131





Llibre del silenci

En aquest llibre s'arxiven els impactes de les polítiques terroristes de la sida, basades en el silenci generalitzat per part de les administracions públiques; recopila també les primeres imatges dels mitjans de comunicació en les quals la representació de la sida es basava en il·lustracions "abstractes" de virus i fluids corporals.

Libro del silencio

En este libro se archivan los impactos de las políticas terroristas del sida, basadas en el silencio generalizado por parte de las administraciones públicas; recopila también las primeras imágenes de los medios de comunicación en las que la representación del sida se basaba en ilustraciones "abstractas" de virus y fluidos corporales.

Llibre de la incertesa

En aquest llibre s'arreglegen els impactes causats per la incertesa en els primers anys de la pandèmia. La sort incerta que podia situar els cossos en les taques del Sarcoma, l'asfíxia de la pneumònia i la ceguesa del citomegalovirus.

Libro de la incertidumbre

En este libro se recogen los impactos causados por la incertidumbre en los primeros años de la pandemia. La suerte incierta que podía situar los cuerpos en las manchas del Sarcoma, la asfíxia de la neumonía y la ceguera del citomegalovirus.



Llibre de la solsida

Aquest llibre compila l'impacte de la mort, una presència permanent, en una generació que es va veure delmada per la sida.

Libro del derrumbe

Este libro compila el impacto de la muerte, una presencia permanente, en una generación que se vio diezmada por el sida.



M. A. L. P.
Muere en Valencia el 2 de junio de 1985
a los 42 años de edad

J. L. A.
Muere en Gandía el 4 de agosto de 1985
a los 47 años de edad

A. O. S.
Muere en Castellón el 14 de agosto de 1985
a los 39 años de edad

J. L. A.
Muere en Albaida el 24 de agosto de 1985
a los 40 años de edad

J. M. M. C.
Muere en Jàvea el 30 de septiembre de 1985
a los 40 años de edad

M. P. L.
Muere en Valencia el 30 de septiembre de 1985
a los 38 años de edad

J. A. C.
Muere en Valencia el 2 de noviembre de 1985
a los 42 años de edad

P. L. L.
Muere en Alicante el 4 de marzo de 1986
a los 40 años de edad

V. S.
Muere en Valencia el 23 de mayo de 1986
a los 55 años de edad

A. M. S.
Muere en Valencia el 2 de noviembre de 1986
a los 47 años de edad

N. L. A.
Muere en Valencia el 18 de marzo de 1987
a los 40 años de edad

J. B. F.
Muere en Játiva el 14 de junio de 1987
a los 39 años de edad

F. T. O.
Muere en Valencia el 23 de junio de 1987
a los 40 años de edad

A. G. P.
Muere en Valencia el 13 de agosto de 1987
a los 54 años de edad

M. C. S.
Muere en Valencia el 23 de enero de 1988
a los 29 años de edad

J. H. M.
Muere en Valencia el 2 de marzo de 1988
a los 47 años de edad

J. A. C. E.
Muere en Valencia el 27 de marzo de 1988
a los 54 años de edad

N. S. F.
Muere en Valencia el 29 de mayo de 1988
a los 41 años de edad

R. M. M.
Muere en Valencia el 18 de julio de 1988
a los 49 años de edad

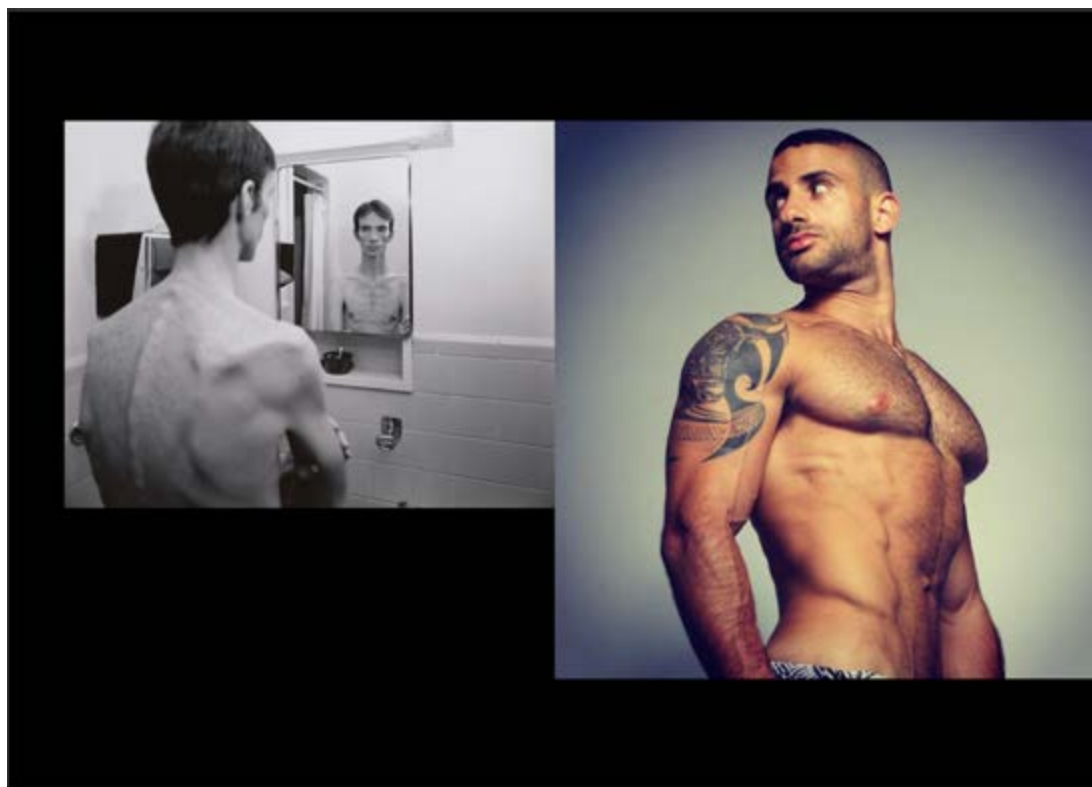
R. F. O.
Muere en Valencia el 24 de julio de 1988
a los 30 años de edad

Llibre dels sense nom

Aquest llibre és un projecte de memòria, una llista, una làpida, un jardí, un espai per a recordar, però també és un lloc en el qual s'evidencia una de les certeses de la mort per causa del VIH: l'anonimat, el silenci, la por i l'estigma. I tot això comprimit en les abreviatures que suplantem les identitats dels noms.

Libro de los sin nombre

Este libro es un proyecto de memoria, una lista, una lápida, un jardín, un espacio para recordar, pero también es un lugar en el que se evidencia una de las certezas de la muerte por causa del VIH: el anonimato, el silencio, el miedo y el estigma. Y todo ello comprimido en las abreviaturas que suplantam las identidades de los nombres.



Llibre dels cossos infecciosos

Un cos "infectat" és un cos resident en l'alteritat. Aquest impacte es materialitzava en el tracte hospitalari, mèdic i social, que situen aquests cossos en una zona d'aïllament que els allunyava també del contacte i de l'afecte.

Libro de los cuerpos infecciosos

Un cuerpo "infectado" es un cuerpo residente en la otredad. Este impacto se materializaba en el trato hospitalario, médico y social, situando estos cuerpos en una zona de aislamiento que los alejaba también del contacto y del afecto.



janssen | Johnson & Johnson | abbvie | GILEAD | MSD

Gador | STENOHEAL | Roche | Bristol Myers Squibb | ViiV

Llibre dels col·lectius

L'impacte de les grans corporacions farmacèutiques i de certes institucions privades va ser determinant per als moviments associatius de lluita contra la sida, ja que els va permetre suplir el finançament que no arribava de les institucions públiques. Convertides les associacions en grups assistencials que omplien el buit i cobrien la responsabilitat de les institucions públiques estatals i autonòmiques; la indústria farmacèutica va saber aprofitar aquest buit per a publicitar els seus medicaments mitjançant projectes als beneficiaris dels quals eren sempre els pacients.

Libro de los colectivos

El impacto de las grandes corporaciones farmacéuticas y de ciertas instituciones privadas fue determinante para los movimientos asociativos de lucha contra el sida ya que les permitió suplir la financiación que no llegaba de las instituciones públicas. Convertidas las asociaciones en grupos asistenciales que rellenaban el vacío y cubrían la responsabilidad de las instituciones públicas estatales y autonómicas; la industria farmacéutica supo aprovechar este vacío para publicitar sus medicamentos mediante proyectos cuyos beneficiarios eran siempre los pacientes.



Llibre dels hipòcrites

Potser per por o per hipocresia, moltes morts van ser negades a la sida. Morir a causa d'una greu malaltia, era un dels eufemismes més utilitzats per a apartar les sospites que, no obstant això, activaven l'imaginari col·lectiu davant la mort d'un personatge singular.

Libro de los hipócritas

Quizás por miedo o por hipocresía, muchas muertes fueron negadas al sida. Morir a causa de una grave enfermedad, era uno de los eufemismos más utilizados para apartar las sospechas que, sin embargo, activaban el imaginario colectivo ante la muerte de un personaje singular.

El sida no es un juego
¿Te lo pones tú o me lo pongo yo?

No dejes que el VIH/SIDA y las infecciones de transmisión sexual te ganen la partida

Con el sida no te la juegues. Protégete

Nosotros disfrutamos seguros. Tú decides

Ante el Sida, tú ganas

Ninguna duda, hazte la prueba

Toma precauciones. Vive la vida sana

¿A qué estás jugando?

Métetelo en la cabeza, haz sexo seguro

Ponte en marcha para detener el SIDA. ¡Actúa! Juntos podemos ganar

¿Lo harías sin paracaídas?

Lo importante no es lo que nosotros digamos si no lo que tú quieras entender

Detén el SIDA, tú puedes

HAZLO por ti. HAZLO por quién más quieres

El sida se puede evitar. Utiliza el preservativo

Por ti y por todos, úsalo

El sida existe... la forma de evitarlo también

Tú puedes prevenir el sida. Propóntelo

Si haces el amor, evita el sida

Por ti. Por mí. Por ti. Por mí

Ama la vida. Tú puedes prevenir el sida

Desde el principio, pónitelo

Conocemos el problema. Pongámosle condón

¿Hablamos de VIH?

¿Cuánto sabes de VIH y sida?

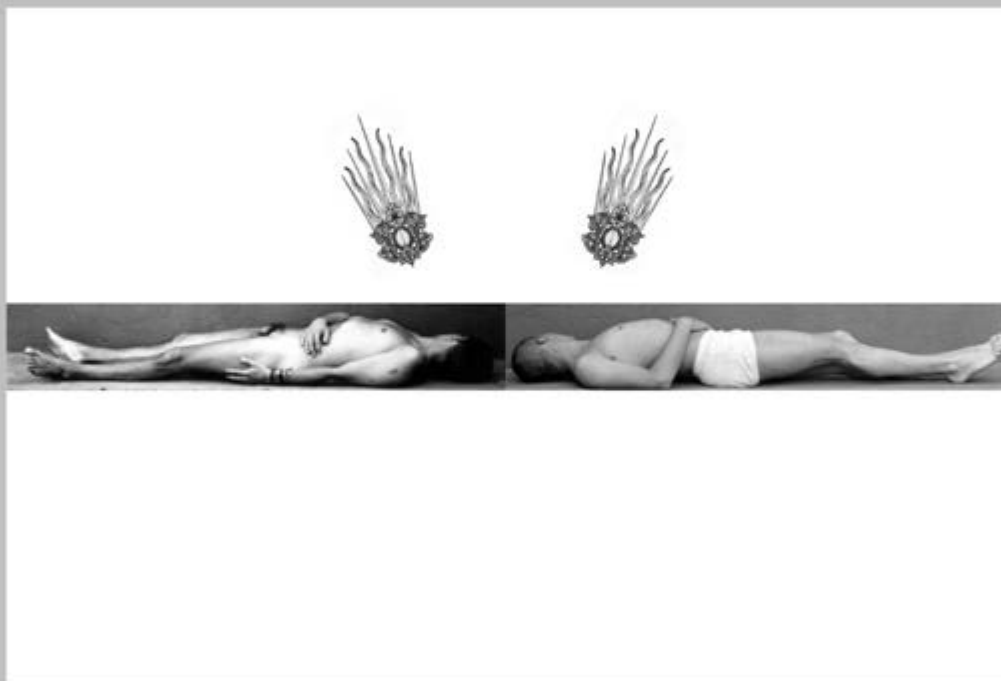
¿Conoces las campañas preventivas? Infórmate, no bajes la guardia

Llibre de les prevencions

Les tecnologies de la prevenció van reduir l'impacte de les infeccions durant uns quants anys, fins que la cronificació de la infecció va suposar nous reptes en els plantejaments preventius.

Libro de las prevenciones

Las tecnologías de la prevención consiguieron reducir el impacto de las infecciones durante algunos años, hasta que la cronificación de la infección supuso nuevos retos en los planteamientos preventivos.



Llibre dels llàtzers

1996 és un any determinant en la progressió farmacològica relacionada amb el VIH. Des de l'inici de la pandèmia la detecció dels anticossos anava acompanyada d'una sentència de mort que inexorablement es complia. Aquelles persones que van traspasar aquesta data i van poder beneficiar-se de la teràpia antiretroviral, van haver d'aprendre de nou a viure, la qual cosa implicava posar en marxa tots els mecanismes socials i laborals que havien sigut abandonats.

Libro de los lázaros

1996 es un año determinante en la progresión farmacológica relacionada con el VIH. Desde el inicio de la pandemia la detección de los anticuerpos iba acompañada de una sentencia de muerte que inexorablemente se cumplía. Aquellas personas que traspasaron esta fecha y pudieron beneficiarse de la terapia antirretroviral, tuvieron que aprender de nuevo a vivir, lo que implicaba poner en marcha todos los mecanismos sociales y laborales que habían sido abandonados.



Llibre de l'estigma

L'impacte de l'estigma i de la discriminació per viure amb el VIH és la marca més visible i dolorosa d'aquesta infecció. Aquest impacte condiciona àmpliament les decisions socials que una persona seropositiva ha de prendre.

Libro del estigma

El impacto del estigma y de la discriminación por vivir con el VIH, es la marca más visible y dolorosa de esta infección. Este impacto condiciona ampliamente las decisiones sociales que una persona seropositiva debe tomar.

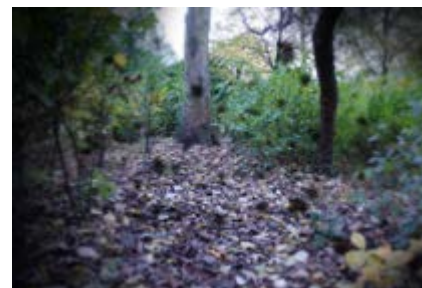


Llibre de l'activisme

Moltes persones que van participar en accions d'activisme social se sentien impotents davant les realitats socials de la sida. La pràctica activista no sols era un espai en el qual gestionar la ràbia i la desesperació, sinó que també era terapèutica.

Libro del activismo

Muchas personas que participaron en acciones de activismo social se sentían impotentes ante las realidades sociales del sida. La práctica activista no sólo era un espacio en el que gestionar la rabia y la desesperación, sino que también era terapéutica.



Llibre de la ceguesa

Aquest llibre ens acosta a l'impacte causat per la pèrdua de visió a conseqüència del citomegalovirus, un microorganisme oportunista comú entre persones amb infecció per VIH. Pèrdua de visió com a part del procés previ a la mort.

Libro de la ceguera

Este libro nos acerca al impacto causado por la pérdida de visión como consecuencia del citomegalovirus, un microorganismo oportunista común entre personas con infección por VIH. Pérdida de visión como parte del proceso previo a la muerte.

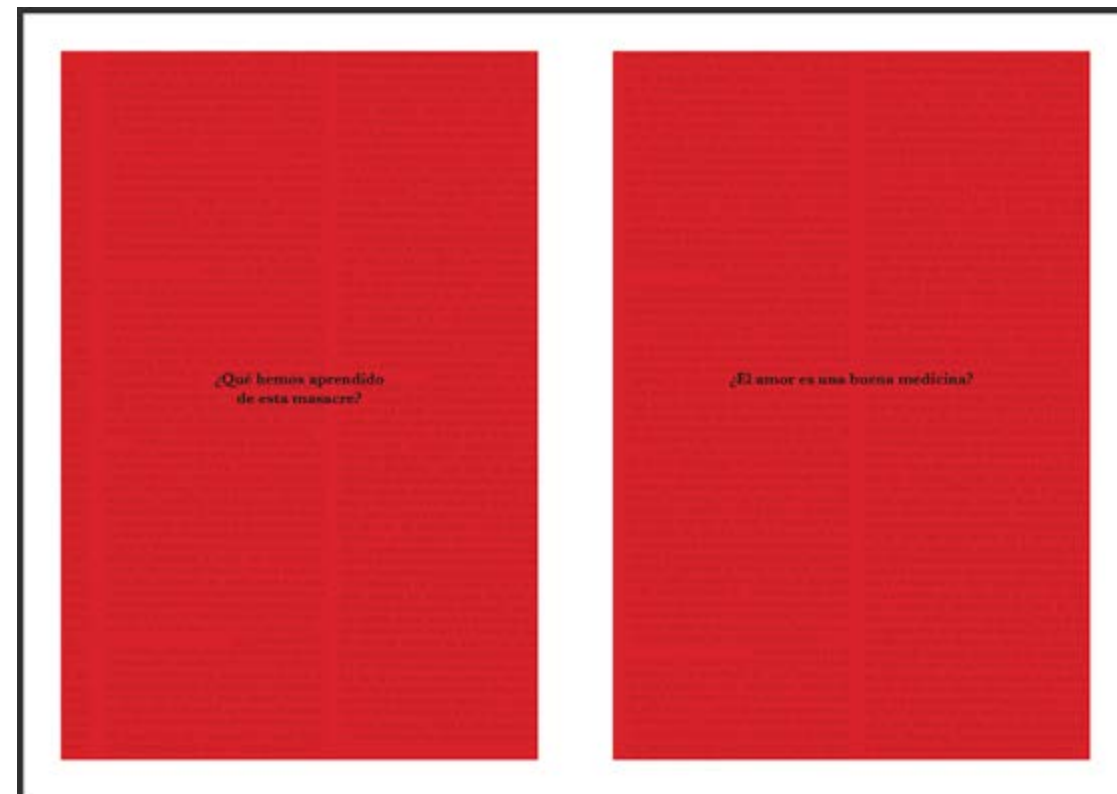


Llibre de les cures

Aquest llibre presenta l'experiència de cura que vam fer amb el nostre amic Juan Guillermo. És els trams d'hospitalització domiciliària, que ateníem per torns un grup reduït de les seues amistats, es van arreplegar i van guardar les restes de materials que usava per a transitar per la seua malaltia. Ací es presenten aquests materials juntament amb una narració sobre el seu ús i efectes.

Libro de los cuidados

Este libro presenta la experiencia de cuidado que realizamos con nuestro amigo Juan Guillermo. Es los tramos de hospitalización domiciliaria, que atendíamos por turnos un grupo reducido de sus amistades, se recogieron y guardaron los restos de materiales que usaba para transitar por su dolencia. Aquí se presentan estos materiales junto a una narración sobre su uso y efectos.



Llibre de les preguntes

Aquest llibre archiva una sèrie de preguntes, moltes de les quals sense resposta, que han anat plantejant-se durant un any d'investigació (2008-2009) i una activació d'aquest llibre en forma d'instal·lació en el cub del MUVIM l'any 2022.

Libro de las preguntas

Este libro archiva una serie de preguntas, muchas de ellas sin respuesta, que han ido planteándose durante un año de investigación (2008-2009) y una activación de este libro en forma de instalación en el cubo del MUVIM en 2022.

Presentes

Cinc cadires i cinc noms

2022

Els últims anys han mort diverses dones les vides de les quals han estat vinculades a l'activisme de la sida a València. En aquesta obra se les presenta mitjançant un cercle de cadires amb els seus noms. Són ací perquè ens preguntem: què en fem, de les seues experiències? Com haurien de ser arxivades? On hi ha guardada la memòria de les dones que van treballar perquè el VIH i la sida no fora una malaltia mortal i estigmatitzada?

María Jesús Talavera (1956-2019).
Licenciada en Història de l'Art, va estar vinculada, des de la defunció de la seua germana Yolanda, al Comité Ciudadà Anti Sida de la Comunitat Valenciana. Va ser cofundadora del Col·lectiu Local Neutral, que es va dedicar a fer tallers de formació i autoocupació, així com a la realització d'intervencions artístiques mitjançant cartells que es van apegar al centre històric de València l'any 1996. Cal destacar la seua participació en Ràdio Klara, en l'escriptura del text *Ese Lugar* llegit en l'Especial 1 de desembre. Radical i inconformista, va qüestionar les construccions sobre el VIH i va ser molt crítica amb l'abundant medicació dispensada en els anys 90.

Ana Cano Moriano (1965-2017).
Coneguda com a Ana Meluska, va ser icona de la resistència trans, activista per la defensa dels Drets Humans Fonamentals de les persones trans i de les persones que viuen amb el VIH. Va fer la seua transició social amb 17 anys i, davant la impossibilitat de continuar els estudis de Batxillerat i de veure com qualsevol altra eixida professional se li tancava, va exercir el treball sexual durant 15 anys denunciant les poques alternatives que hi havia per a les persones trans a l'hora de realitzar-se professionalment. Feminista i actora tenaç des de les seues múltiples militàncies, es va enfrontar a la discriminació social de ser dona, trans, treballadora sexual i seropositiva.

Presentes

Cinco sillas y cinco nombres

2022

En los últimos años han muerto varias mujeres cuyas vidas han estado vinculadas al activismo del sida en València. En esta obra se las presenta mediante un círculo de sillas con sus nombres. Están aquí para que nos preguntemos: ¿qué hacemos con sus experiencias? ¿Cómo deberían ser archivadas? ¿Dónde está guardada la memoria de las mujeres que trabajaron para que el VIH y el sida no fuera una enfermedad mortal y estigmatizada?

María Jesús Talavera (1956-2019).
Licenciada en Historia del Arte, estuvo vinculada, desde el fallecimiento de su hermana Yolanda, al Comité Ciudadano Anti Sida de la Comunidad Valenciana. Fue cofundadora del Colectivo Local Neutral, que se dedicó a realizar talleres de formación y autoempleo, así como a la realización de intervenciones artísticas mediante carteles que se pegaron en el Centro Histórico de València en 1996. Es de destacar su participación en Radio Klara, en la escritura del texto *Ese Lugar* leído en el Especial 1 de diciembre. Radical e inconformista, cuestionó las construcciones sobre el VIH siendo muy crítica con la abundante medicación dispensada en los años 90.

Ana Cano Moriano (1965-2017).
Conocida como Ana Meluska, fue icono de la resistencia trans, activista por la defensa de los Derechos Humanos Fundamentales de las personas trans y de las personas que viven con el VIH. Realizó su transición social con 17 años y, ante la imposibilidad de continuar sus estudios de Bachiller y de ver cómo cualquier otra salida profesional se le cerraba, ejerció el trabajo sexual durante 15 años denunciando las pocas alternativas que existían para las personas trans a la hora de realizarse profesionalmente. Feminista y hacedora tenaz desde sus múltiples militancias, se enfrentó a la discriminación social de ser mujer, trans, trabajadora sexual y seropositiva.

146

147



Begoña Bautista Casanova (1958-2021). Va ser presidenta d'AVACOS, també va presidir la Coordinadora de la Comunitat Valenciana CALCSICOVA; va ser secretària general de la Coordinadora estatal CESIDA i membre de JURISIDA. Activista incansable pels drets de les persones amb VIH des dels anys 90, es va fer visible en aquells moments en què l'estigma era més cruel, i va ser referent de gran ajuda per a moltes persones amb la seua presència en els mitjans de comunicació, en xarrades, cursos i jornades, defensant i posant en relleu les situacions més desamparades en cada moment, com la integració de la perspectiva de gènere en el VIH i, últimament, envellir amb VIH.

Silvia Muñoz Pijoán (1966-2015). Va ser una de les primeres dones amb VIH a València. Va difondre el seu testimoni pels barris més perjudicats de la província i es va convertir en l'evidència més palpable que la sida no era, com es creia, una localitzada "síndrome gai". Silvia Muñoz és un exemple de valentia i autosuficiència. Va dur a terme un procés d'adopció en solitari i va motivar altres dones afectades pel virus a no reprimir el seu desig de ser mares. Va ser presidenta d'AVACOS-H, llicenciada en Belles Arts per la UPV i organitzadora de múltiples esdeveniments culturals en els quals el VIH i la sida eren tractats de manera crítica.

Carla Gallén Ruiz (1965-2018). Ha sigut treballadora sexual, dona trans seropositiva visible i activista incansable. Voluntària en el Col·lectiu Lambda i en altres nombroses associacions. Durant tres anys va ser coordinadora trans en l'associació Diversitat d'Alacant i Comarques. La seua família es va desentendre d'ella, vivia en una casa tutelada per CASDA, fins i tot del seu funeral es va encarregar i el va sufragar Lambda, AVACOS i CASDA, així com la funerària Herrasti de Cabanes. Té el Premi Margarida Borràs del Col·lectiu Lambda 2022 per la seua labor incansable de defensa i lluita pels drets humans i els drets LGBTI+ i de les persones amb VIH.

Begoña Bautista Casanova (1958-2021). Fue presidenta de AVACOS, también presidió la Coordinadora de la Comunidad Valenciana CALCSICOVA; fue Secretaria general de la Coordinadora estatal CESIDA y miembro de JURISIDA. Activista incansable por los derechos de las personas con VIH desde los años 90, se hizo visible en aquellos momentos en los que el estigma era más cruel, siendo referente de gran ayuda para muchas personas con su presencia en los medios de comunicación, en charlas, cursos y jornadas, defendiendo y poniendo de relieve las situaciones más desamparadas en cada momento, como la integración de la perspectiva de género en el VIH, y últimamente el envejecer con VIH.

Silvia Muñoz Pijoán (1966-2015). Fue una de las primeras mujeres con VIH en València. Difundió su testimonio por los barrios más perjudicados de la provincia y se convirtió en la evidencia más palpable de que el sida no era, como se creía, un localizado "síndrome gay". Silvia Muñoz es un ejemplo de valentía y autosuficiencia. Llevó a cabo un proceso de adopción en solitario y motivó a otras mujeres afectadas por el virus a no reprimir su deseo de ser madres. Fue presidenta de AVACOS-H, licenciada en Bellas Artes por la UPV y organizadora de múltiples eventos culturales en los que el VIH y el sida eran tratados de manera crítica.

Carla Gallén Ruiz (1965-2018). Ha sido trabajadora sexual, mujer trans seropositiva visible, y activista incansable. Voluntaria en el Colectivo Lambda y en otras numerosas asociaciones. Durante tres años fue coordinadora trans en la asociación Diversitat de Alicante y Comarcas. Su familia se desentendió de ella, vivía en una casa tutelada por CASDA, incluso hasta en su funeral que tuvo que ser realizado y sufragado por Lambda, AVACOS y CASDA, así como la funeraria Herrasti de Cabanes. Tiene el Premio Margarida Borràs del Colectivo Lambda 2022 por su labor incansable de defensa y lucha por los derechos humanos y los derechos LGBTI+ y de las personas con VIH.



AYUDAN LOS 40 TRINIDAD CON INICIADOS EN CONSTRUCCION AMEN MUJER TRIPLE TERAPIA MUJOS ENTERRADOS EFECTO LAZARO CAMBIAN CON CUERPO LA GRASA FINURA JUNTOS DE SUFALTO PINTAS DE PALIZO NO QUESA CLASO LA CARA ES ESPEJO LOTO

ANA
-LISKA

MARÍA
JESÚS
TALAVERA

YO LO VI

PEPE MIRALLES

SILVIA
MUNIZ
PIJON

Efecte d'una força aplicada bruscament

Alba Braza

Qui decideix què s'arxiva i què no?
Cvetkovich, A.

*La germana havia demanat que ratllaren aquella indicació,
que feren desaparèixer totalment,
que raspaven o fins i tot arrancaren la pàgina
i tornara a repetir-la.*
Guibert, H.

Gràcies a l'obra de Pepe Miralles, conec una altra versió del que va ser i continua sent el VIH/sida. Vaig nàixer en els huitanta i, no obstant això, vaig poder criar-me en una versió de la realitat aliena a la por i al trauma que s'estava incubant en les comunitats LGTBIQ+. Treballar en la producció cultural és un fet que facilita generar una visió polièdrica d'allò que incideix políticament i socialment, però, sens dubte, treballar amb Pepe Miralles des dels diferents rols que ens han unit els últims prop de deu anys, en què he anat travessant les funcions de coordinació i comissariat d'exposicions, la mediació i l'amistat, m'han ensenyat la dimensió política que té l'escolta.

Aquesta dimensió està present en tota la seua trajectòria artística, però es formalitza especialment a través de l'obra *Llibres*. Es tracta d'un treball que es compon d'una sèrie de continguts organitzats en dènou blocs, els quals poden mostrar-se impresos en pàgines, que poden ser unides per una vora o per l'altra, i que es poden estructurar separant la coberta de l'interior, espai on múltiples imatges i textos s'ofereixen per a ser llegits en el dispositiu més adequat per al context on es mostraran. Els *Llibres* són un tipus d'atles visual on es resumeixen conceptes complexos tractats per altres autors sobre el VIH/sida. Són un dels elements que conformen l'arxiu que va produir l'artista l'any 2019 per a l'IVAM, que es titula *Efecte d'una força aplicada bruscament*.

Pepe Miralles comença a treballar sobre les conseqüències socials del virus de la immunodeficiència humana a principis de la dècada dels noranta, en traslladar la seua residència de Xàbia a València. En el moment que havia de viure amb la major llibertat, van desaparèixer amb virulència amics i referents intel·lectuals com Hervé Guibert, Michel Foucault, Reinaldo Arenas, la producció literària i assagística dels quals acompanyen l'artista fins al present. En aquest moment naixen a Madrid la Radical Gai i LSD, i a València Projecte 1 de desembre i el Colectiu Local Neutral, pocs anys després que, a Nova York, el grup ACT UP duiguera a terme gran part de les accions per a promoure la investigació científica en les farmacèutiques, les quals continuen sent de referència en el camp de l'activisme.

En l'origen, la producció artística entorn del VIH/sida va tindre en comú la urgència, la pressa per proposar altres relats de la comunitat LGTBIQ+ davant d'aquesta pandèmia, la celeritat de fer-los arribar mitjançant

152

153

ALBA BRAZA

tots els formats possibles, deixant de costat qüestions inherents a l'art com és la idea d'unicitat de l'objecte artístic. A finals del passat segle, parlar de sida significava parlar de mort i de totes les pors que aquesta comporta, de la incapacitat de la medicina, i d'ací la urgència (Cortés, 1993). L'acció, la publicació de manifestos en premsa i la creació de missatges, com es veu en l'obra de Pepe Espaliú i d'ACT UP; la instal·lació que serà consumida pel públic, en la de Felix Gonzalez-Torres; la pintura mural, en la de Keith Haring; la fotografia com a *medium* reproducible, en la de Robert Mapplethorpe, David Wojnarowicz i el vídeo, en la de Derek Jarman, en són exemple. Després, el mercat de l'art els engolirà, com s'engul tot allò que es proposa.

Des d'aleshores han sigut molts els treballs que Pepe Miralles ha realitzat entorn d'aquesta temàtica, malgrat el poc interès que tradicionalment ha despertat aquest tema en la comunitat artística. La seua obra s'ha anat adaptant a la realitat científica i social que acompanya el VIH, perquè amb l'arribada de la cronificació del virus, i posteriorment de la PreP, l'expressió d'urgència que caracteritzava la producció fins al moment es va perdent en pro d'una perspectiva revisionista sempre en alerta davant l'oblit i els possibles repunts del virus.

En certa manera, podríem dir que el seu treball se situa entre el dol i la militància. Reprén el tema pendent tornant sobre aquest i augmentant gradualment aquest jo situat al qual fa referència Élisabeth Lebovici quan inicia cadascun dels capítols de *Sida*. És aquest jo situat amb què titula l'exposició – “Yo lo vi”¹ – fent referència al gravat quaranta-dos dels *Desastres de la Guerra* de Goya. Un jo que no sols és testimoni, sinó que li proporciona el poder d'escoltar, arregar, denunciar i contar a través dels múltiples formats amb què produeix la seua obra.

Estem davant d'un treball que, abans de res, busca relatar altres objectivitats sobre la qüestió. Per a fer-ho, adopta el mètode de la citació i explora en metodologies d'investigació que miren les teories *queer* i transfeministes, les aportacions de les quals seran demostrades i contrastades gràcies a ètiques apropiacions i als diàlegs bidireccionals que defineixen la seua manera de treballar.

Des d'aquests paràmetres, en la seua obra es van conservant i transmetent gran part de la història de l'estigma social del VIH/sida amb un cicle de vida propi: una foto, que es transforma en cartell i es converteix en pancarta: que es guarda, es doblega, s'escajea, s'imprimeix, es porta al carrer, es fotografia, es puja a Instagram; que se cita, s'etiqueta, es copia, s'apega, es comparteix... citacions exponencials que va adquirint poder simbòlic en funció del coneixement que cada citació porta implícita.

Així, *Efecte d'una força aplicada bruscament* va ser concebut com un projecte d'investigació, creat amb la suma del registre d'activacions i accions dutes a terme durant l'any que va durar el projecte; de les múltiples formes visuals que l'artista ha creat a partir d'aquest procés de treball basat en l'escolta, la lectura i la conversa; i de gran part del seu propi arxiu personal en el qual s'inclou bibliografia, cartelleria i altres materials de prevenció creats en diferents campanyes dutes a terme per col·lectius i associacions activistes que van ser salvats

¹ Anteriorment, Miralles havia usat una estructura gramàtica similar en l'exposició “Encara aquí / *Still here*. Més de 20 anys de presència del VIH i de la Sida a l'obra de Pepe Miralles”, Casal Solleric, 2017.

(VAL)

d'acabar al fem.² A través d'aquests, Miralles respon al principal propòsit de la investigació, que tal com va definir en el seu projecte, buscava arreplegar, conservar i transmetre els relats orals, les vivències privades i la memòria històrica dels efectes que el VIH i la sida ha causat en els cossos i en els espais psicosocials de les comunitats d'homes gais.

El seu mal d'arxiu també assumeix la impossibilitat d'abastar la totalitat de qüestions que aquest virus va generar, i continua generant, però aconsegueix construir una idea del trauma que va produir l'aparició del VIH/sida en les seues vides gràcies al treball de postproducció que fa dels materials.

A través de l'exercici de mediació titulat *#Media*, del qual vaig formar part com a mediatra, vam arreplegar més de vint testimoniatges orals que van ser gravats seguint les preferències de cada persona en relació a l'anonimat o manifestació de la seua identitat. Tots ells, juntament amb la resta dels materials que componen el projecte, han sigut patrimonialitzats dins de la biblioteca de l'IVAM.

A diferència d'altres tipus d'arxius, aquest patrimoni documental, que anomenem *Archiva*, no busca mostrar l'exclusiu o excepcional i evita posar l'accent en testimoniatges individuals o en detalls que aporten sensacionalisme. Aquest se centra a oferir possibles definicions de com va ser (i continua sent) l'impacte d'aquella força aplicada bruscament en les seues vides en sentit col·lectiu, posant en comú com la pandèmia no va ferir casos concrets (solament) sinó que estem davant del que Ann Cvetkovich defineix com a trauma nacional, el qual equipara a l'Holocaust, la guerra del Vietnam i la Primera Guerra Mundial i altres esdeveniments que, així mateix, defineixen la nació i el món perquè té un profund impacte en la història i la política. Tal com l'autora escriu sobre aquest tema, la crisi de la sida ha suposat un repte en les estratègies per a recordar els morts i ha obligat a inventar noves formes de dol i de commemoració. Per i per a això, des de la militància que caracteritza la seua obra, Miralles traça des de l'inici uns marcs teòrics i poètics amb els quals s'assegura abastar i articular el coneixement que s'aniria adquirint durant la investigació. Aquests assumeixen el paper de metodologies i s'aniran desplegant i integrant en el transcurs del projecte.

Ací, la idea de col·lectiu, present en tota la seua obra, es manifesta en quasi tots els aspectes: col·lectius activistes, treballar en col·lectiu, col·lectivitzar la investigació. Com he anticipat, des d'un inici Miralles em planteja treballar al costat de la funció de la mediació conformant un equip, mes a poc a poc s'aniran generant més grups de treball que s'implicaran en les metodologies i modificaran des de les seues experiències el transcurs del projecte. El primer d'aquests va ser el Grup arrel, Grup de pensament, Grups de lectura i, especialment, el grup de persones que van participar en les entrevistes. Amb això, Miralles configura una poètica basada en les cures i el respecte davant les històries de vida, en què mostra com l'acte afectiu, és també polític.

2 Tal com apunta Levovici, gran part dels arxius sobre el VIH/sida han sigut creats gràcies a les, els i les amigues que van arreplegar i van conservar els estris després de la defunció, avançant-se al treball de neteja que duri en a terme les famílies. En el context espanyol destaquen els arxius de Sidaestudi (Barcelona), del Centro de Documentación del MUSAC (Lleó), Anarchivo sida (projecte digital dut a terme per l'Equip re), L'Armari de la Memòria (Generalitat Valenciana).

Aquestes tecnologies, o marcs teòrics, van establir qüestions determinants per als continguts que finalment conté l'Archiva: es va establir una terminologia reveladora d'aquells llocs des d'on es parlaria, es va especificar el procediment i les metodologies que calia adoptar, com també es va definir a través de quines identitats es proposaria aquest relat genealògic.

Situar-se metafòricament des de quins llocs es parlaria, va donar lloc a tres posicionaments: "des de l'*sling*", un espai balancejant i inestable facilitador de contradiscursos que han sigut situats pel *mainstream* en el camp de la minusvalidesa; "des dels drets perduts", un lloc que permet prendre consciència davant l'erosió dels drets adquirits i generar discursos per a realitats concretes i "des del *glory hole*", un espai de trànsit que sorgeix per travessar llocs que permeten un flux d'entrada i eixida continu des de l'anonimat.

Pel que fa al procediment, es van determinar cinc modalitats: "grups no mixtos", a través dels quals es buscava empoderar les persones oprimides i facilitar que desenvoluparen les seues pròpies tàctiques de lluita. "Cambra fosca", un procediment conversacional en què els participants no es coneixen entre si i no poden conèixer la identitat ni l'estrat social de les altres persones, la qual cosa va ajudar a conversar com a iguals, sense la pressió de la personalitat i els coneixements, del poder simbòlic d'alguns dels participants, que generen silenci en la resta. "Travessant el paisatge", en referència a metodologies del *cruising* i entesa com un lloc on es poden fer les trobades, reunions i accions determinades pel cos, el desig i el silenci. "Curriculum vitae", que va consistir a redactar un propi currículum maricó que deixes de costat els llocs comuns en la redacció dels currículums normatius. "Efecte Llätzer", en referència al terme que ha sigut usat per a referir-se a les persones amb VIH que han pogut recuperar-se mitjançant el tractament antiretroviral, quan el seu estat immunològic estava molt deteriorat, i això va servir per a obtenir relats d'homes que van haver d'acceptar la mort quan es van infectar i, a partir de 1997, amb la nova generació de medicaments, van poder continuar vivint i van haver d'aprendre a fer-ho.

Finalment, les "identitats col·laboradores" que es van convidar a participar mitjançant el seu testimoniatge es van delimitar a homes seropositius i es va buscar tindre representació dels següents trets vivencials: homes creients, que practiquen *chemsex*, racialitzats, que practiquen *cruising*, malalts crònics (homes seropositius que hagen desenvolupat la malaltia), cuidadors, refugiats, sadomasoquistes, immigrants, sense treball i homes adeptes al sexe.

I amb aquest marc, es van succeir trobades, entrevistes, lectures i accions. Algunes de visibles i altres d'"opaques", o a porta tancada, amb les quals es van transformar en documents inventariables la història de dolor i sofriment, de lluita, pensament i acció, que els homes seropositius han hagut de suportar, no tant a causa de la infecció per VIH, sinó per la construcció ideològica d'aquesta.

Quina era la necessitat de comptar amb la funció de la mediació en un projecte que encara no s'ha realitzat i que encara no té, ni requereix un públic? La mediació havia d'aconseguir el propòsit central i d'ací la seua necessitat. Però com aconseguir-ho esdevé una peça clau que marca la distància de les funcions d'aquesta professió ja definida a través de l'experiència d'altres i que inclou, entre les seues competències, conceptes com són l'escolta activa benivolent, el contacte amb altres comunitats no usuàries del museu, la provocació

d'altres de noves i la presa de consciència de no estar treballant en la recopilació de materials (únicament), perquè cada acció feta i cada conversa o entrevista mantinguda, es va fer amb el ferm propòsit de deixar empremta i de generar memòria de l'inefable, tenint en compte que precisament aquesta era la base de l'*Archiva*. Per a això, va ser important que l'acció de la mediació es fonguera amb la d'un acompanyament incondicional d'allò que succeïa en tot moment en el projecte i amb les persones que el generaven, des del mateix artista, fins als homes que s'havia d'entrevistar. Conjuntament, es va assumir responsablement que ens interessava produir un arxiu per a provocar interaccions a través de la idea de desplegament, perquè en cas contrari suposaria generar un dispositiu inert i incapaç de donar lloc a altres relats. (Braza, 2020)

Els *Llibres* contenen els relats que se'ns van transmetre i es mostren travessats per uns altres anteriorment contats per artistes, escriptors, o per la premsa. La pregunta inicial de cada entrevista va ser definida en una sessió de treball a càrrec de la psicòloga Sonia Justo, professional experta en traumes generats pel VIH: *Quins han sigut els impactes del VIH i de la sida en la teua vida?* Una pregunta oberta la resposta de la qual requereix ser escoltada amb atenció, sense prejudicis. Només l'exercici de l'escolta fa que l'altre parli, perquè l'escolta comença encara abans que es comence a parlar, i aquesta retorna a cada u el que li pertoca, el reconcilia, el sana i el redimeix. (Byung-Chul Han, 2017).

Els *Llibres* abasten l'ampli marc temporal en què habita aquest virus. Aborden la realitat del VIH en el present, en un moment que es disposa de la PreP i la campanya global "I=I".³ Aquest canvi gradual de perspectiva es posa de manifest en el *Llibre de les preguntes*, en el qual, més enllà d'aportar aquesta bona nova, mostren com la condició de ser serològicament positiu suposa una minva dels drets com a ciutadans, ja que en la seua vida quotidiana es continuen veient obligats a ocultar aquesta informació a la família, al banc a l'hora de demanar un préstec, a l'assegurança mèdica o als seus companys de treball, per posar-ne alguns exemples.

En el *Llibre dels llàtzers* i el *Llibre de les prevencions* s'arreglen els impactes dels qui van saber ser positius al VIH a finals dels anys huitanta i, per tant, es van veure condemnats, però amb l'arribada dels avanços farmacològics van haver d'aprendre de nou a viure amb una malaltia crònica i amb una altra idea de la prevenció. Igualment, s'hi inclouen els moments més difícils relacionats amb la crisi de la sida. En el *Llibre de la incertesa* s'arreglen els primers anys de la pandèmia, quan els cossos es veien envaïts per les taques del Sarcoma i l'asfíxia que produïa la pneumocistosi pulmonar. En el *Llibre de la ceguesa* s'aborda la pèrdua de visió causada pel citomegalovirus i l'impacte de la pèrdua de visió com a part del procés previ a la mort. En el *Llibre dels cossos infecciosos* es deixa constància del tracte hospitalari que va rebre aquesta comunitat, que va ser tractada com a empestats, i el *Llibre dels sense nom* és un memorial, una llista d'abreviatures, un espai per a recordar, però també és un lloc en el qual s'evidencia una de les certeses de la mort per causa del VIH: l'anonimat, el silenci, la por i l'estigma.

3 Indetectable=Intransmissible. La campanya original, U=U va ser impulsada l'any 2016 per Prevention Access Campaign a partir del consens científic que demostra amb evidències contundents que les persones que viuen amb el VIH amb una càrrega viral indetectable no poden transmetre el VIH mitjançant l'intercanvi sexual.

D'altra banda, el *Llibre dels Hipòcrites*, el *Llibre del silenci* i el *Llibre de la solista* fan presents aquelles morts que succeïen "per una greu malaltia" o eufemismes similars, els funerals en què socialment es forçava a armaritzar l'homosexualitat, als vetos d'assistir als comiats i ritus religiosos imposats per les famílies que romanien alienes al trauma i a l'estigma social que estaven impulsant. En el *Llibre del silenci* es deixa constància dels impactes de les polítiques terroristes per part de les administracions públiques basades en el silenci o en comunicacions amb il·lustracions abstractes, i en *Llibre de les cures* es visibilitza el treball dut a terme pels amics a través de la història de Juan Guillermo, a qui van assistir per torns i per grups durant la seua hospitalització domiciliària, i els materials i els objectes de rebuig mèdic de la qual es van arreplegar i es van guardar com a pràctica d'un dol col·lectiu no silenciats. En el *Llibre de l'escolta* es mostra l'impacte de l'escolta i les cures terapèutiques que les associacions de la lluita contra la sida van establir des dels seus inicis. En el *Llibre de l'activisme* es mostra com la lluita activista va ser un espai en el qual gestionar la ràbia i la desesperació, així com en el *Llibre dels col·lectius* es reconeix el treball determinant d'aquests en la lluita contra la sida quant a la pressió que van exercir a les farmacèutiques.

Aquest reconeixement s'arregla també al llarg d'una sèrie d'accions dutes a terme dins del projecte, *Efecte d'una força aplicada bruscament*, agrupades amb el títol *Accions vinculants*. En totes aquestes es manifestava i es transmetia un clar desig per incloure l'opinió i la participació dels col·lectius tradicionalment involucrats en la lluita contra el VIH i la Sida: CALCSICOVA, Comité Ciutadà Antisida, AVACOS-H i Lambda. Un teixit associatiu que, en la història d'aquest virus a la Comunitat Valenciana, ha sigut essencial per a poder contar els impactes des del lloc que hui els podem contar.

En els *Llibres* es fa palesa la labor de cartografiat que ha permès detectar i atendre les cicatrius emocionals que habiten els cossos seropositius. Contribueixen a complementar visions sobre com va viure la comunitat LGTBIQ+ aquest episodi de la història inconclusa a través de les seues diferents formes o desplegaments, o reposant amb la seguretat que s'espera de la biblioteca d'un museu.

I els impactes queden a la disposició d'altres cossos oïdors, per als quals aquests relats poden continuar latents o per als quals, aliens al trauma, es disposen a escoltar que un virus es va utilitzar com a eina política que va convertir en subalterns altres cossos, altres pràctiques, altres vides.

Aliaga, J. V., & Cortés, J. M. G. (1993). *De amor y rabia. Acerca del arte y el Sida*. Universitat Politècnica de València.

Braza, A. (2020). *#Media. El rol de la mediación en Efecto de una fuerza aplicada bruscamente, un proyecto del artista Pepe Miralles para el IVAM*. València.

Cvetkovich, A. (2003). *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Edicions Bellaterra.

Guibert, H. (1992). *Al amigo que no me salvó la vida*. Círculo de lectores.

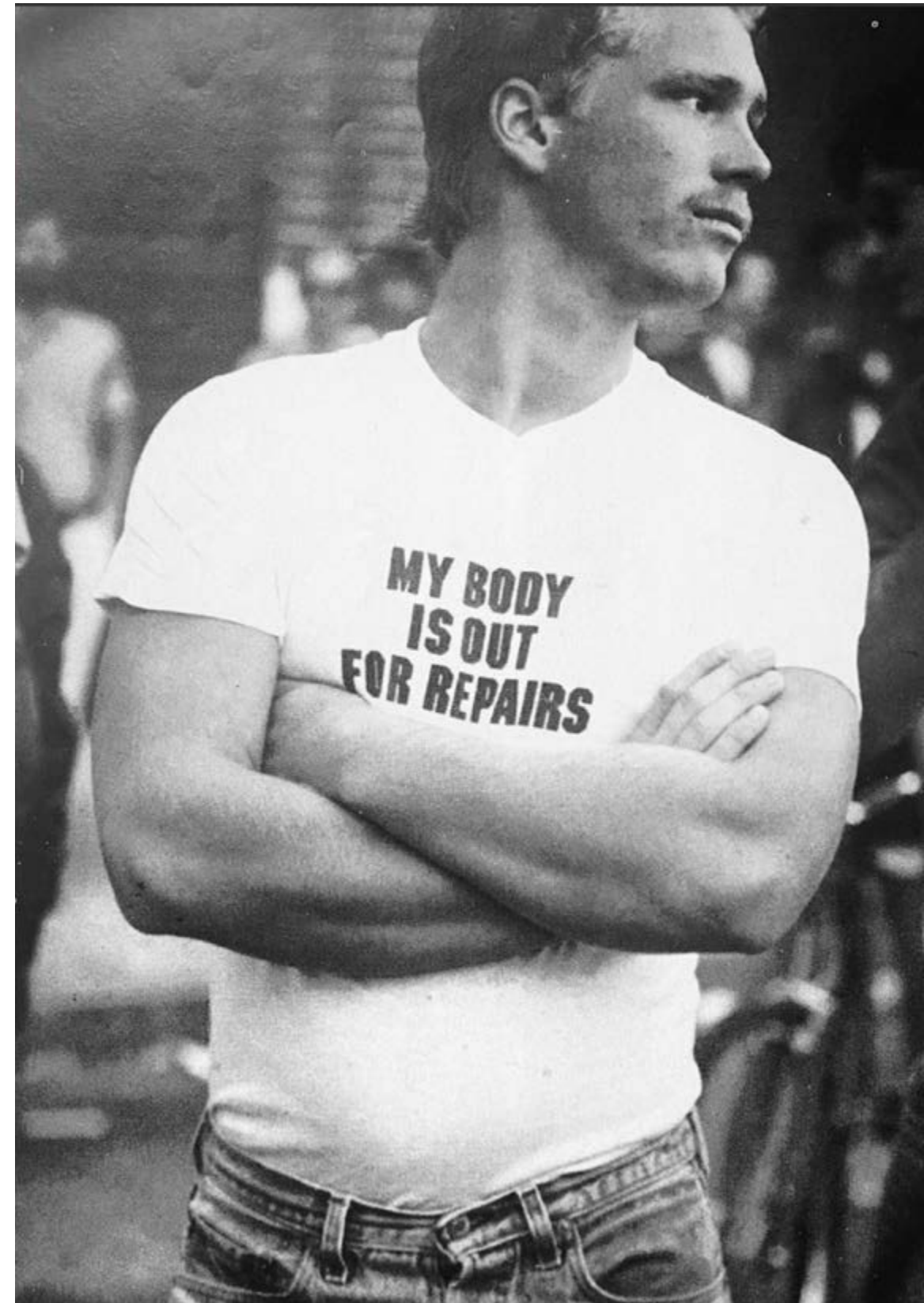
Han, Byung-Chul (2017). *La expulsión de lo distinto*. Herder.

Lebovici, É. (2020). *Sida*. Arcadia.

Miralles, P., Braza Boïls, A., & Alcaide, J. (2022). *El llibre de les preguntes*. Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, MUVIM.

Miralles, P., & Espai Casanovas, Ramón. (2017). *Encara aquí / Still here: més de 20 anys de presència del VIH i de la sida en l'obra de Pepe Miralles*. Ajuntament de Palma.

Miralles, P. (2017). *Unproyecto de investigación para el IVAMlab*. IVAM.



Efecto de una fuerza aplicada bruscamente

Alba Braza

¿Quién decide lo que se archiva y lo que no?
Cvetkovich, A.

La hermana había pedido que tacharan aquella indicación,
que hicieran desaparecer totalmente,
que rasparan o incluso arrancaran la página
y volviera a repetirla.
Guibert, H.

Gracias a la obra de Pepe Miralles, conozco otra versión de lo que fue y sigue siendo el VIH/sida. Nací en los ochenta y sin embargo pude criarme en una versión de la realidad ajena al miedo y al trauma que se estaba incubando en las comunidades LGTBQ+. Es un hecho que trabajar en la producción cultural facilita generar una visión poliédrica de aquello que incide política y socialmente, pero, sin duda, trabajar con Pepe Miralles desde los diferentes roles que nos han unido en los últimos casi diez años, en los que he ido atravesando las funciones de coordinación y comisariado de exposiciones, la mediación y la amistad, me ha enseñado la dimensión política que tiene la escucha.

Esta dimensión está presente en toda su trayectoria artística, pero se formaliza especialmente a través de la obra *Libros*. Se trata de un trabajo que se compone de una serie de contenidos organizados en diecinueve bloques, los cuales pueden mostrarse impresos en páginas que pueden ir unidas por un lado o por otro, y que se pueden estructurar separando la cubierta del interior, espacio donde múltiples imágenes y textos se ofrecen para ser leídos en el dispositivo más adecuado para el contexto donde se vayan a mostrar. Los *Libros* constituyen una especie de atlas visual donde se resumen conceptos complejos tratados por otros autores sobre el VIH/sida. Son uno de los elementos que conforman el archivo que produjo el artista en el año 2019 para el IVAM, que se titula *Efecto de una fuerza aplicada bruscamente*.

Pepe Miralles empieza a trabajar sobre las consecuencias sociales del virus de la inmunodeficiencia humana a principios de la década de los noventa, al trasladar su residencia de Xàbia a València. En el momento que debía vivir con la mayor libertad, van desapareciendo con virulencia amigos y referentes intelectuales como Hervé Guibert, Michel Foucault o Reinaldo Arenas, cuya producción literaria y ensayística acompañan al artista hasta el presente. En este momento nacen en Madrid la Radical Gai y LSD, y en Valencia Proyecto 1 de diciembre y el Colectivo Local Neutral, pocos años después de que, en Nueva York, el grupo ACT UP llevara a cabo gran parte de las acciones para promover la investigación científica en las farmacéuticas, las cuales siguen siendo de referencia en el campo del activismo.

160

161

ALBA BRAZA

En su origen, la producción artística en torno al VIH/sida tuvo en común la urgencia, el apremio por proponer otros relatos de la comunidad LGTBQ+ ante esta pandemia, la celeridad de hacerlos llegar mediante todos aquellos formatos posibles, dejando de lado cuestiones inherentes al arte como es la idea de unicidad del objeto artístico. A finales del pasado siglo, hablar de sida significaba hablar de muerte y de todos los miedos que conlleva, de la incapacidad de la medicina, y de aquí la urgencia (Cortés, 1993). La acción, la publicación de manifiestos en prensa y la creación de mensajes, como se ve en la obra de Pepe Espaliú y de ACT UP; la instalación que será consumida por el público, en la de Felix Gonzalez-Torres; la pintura mural, en la de Keith Haring; la fotografía como *medium* reproducible, en la de Robert Mapplethorpe, David Wojnarowicz; y el vídeo, en la de Derek Jarman, son ejemplo de ello. Después, el mercado del arte los engullirá, como engulle todo aquello que se propone.

Desde entonces han sido muchos los trabajos que Pepe Miralles ha realizado en torno a esta temática, pese al poco interés que tradicionalmente ha despertado este tema en la comunidad artística. Su obra se ha ido adaptando a la realidad científica y social que acompaña al VIH, pues con la llegada de la cronificación del virus, y posteriormente de la PreP, la expresión de urgencia que caracterizaba la producción hasta el momento se va perdiendo en pro de una perspectiva revisionista siempre en alerta ante el olvido y posibles repuntes del virus.

En cierto modo, podríamos decir que su trabajo se sitúa entre el duelo y la militancia. Retoma el tema pendiente volviendo sobre este y aumentando gradualmente ese yo situado al que hace referencia Elisabeth Lebovici cuando inicia cada uno de los capítulos de *Sida*. Es ese yo situado con el que titula la exposición –“Yo lo vi”– haciendo referencia al grabado cuarenta y dos de los *Desastres de la Guerra* de Goya. Un yo que no solo es testigo, sino que le proporciona el poder de escuchar, recoger, denunciar y contar a través de los múltiples formatos con los que produce su obra.

Estamos ante un trabajo que, ante todo, busca relatar otras objetividades sobre la cuestión. Para ello, adopta el método de la citación y explora en metodologías de investigación que miran a las teorías *queer* y transfeministas, cuyas aportaciones serán demostradas y contrastadas gracias a éticas apropiacionistas y a los diálogos bidireccionales que definen su forma de trabajar.

Desde estos parámetros, en su obra se van conservando y transmitiendo gran parte de la historia del estigma social del VIH/sida con un ciclo de vida propio: una foto, que se transforma en cartel y se convierte en pancarta: que se guarda, se dobla, se escanea, se imprime, se lleva a la calle, se fotografía, se sube a Instagram; que se cita, se etiqueta, se copia, se pega, se comparte... citaciones exponenciales que van adquiriendo poder simbólico en función del conocimiento que cada cita lleva implícita.

Así, *Efecto de una fuerza aplicada bruscamente* fue concebido como un proyecto de investigación, creado con la suma del registro de activaciones y acciones llevadas a cabo durante el año que duró el

¹ Anteriormente, Miralles había usado una estructura gramatical similar en la exposición “Aún aquí. Más de 20 años de presencia del VIH y del Sida en la obra de Pepe Miralles”, Casal Solleric, 2015.

(CAS)

proyecto; de las múltiples formas visuales que el artista ha creado a partir de este proceso de trabajo basado en la escucha, la lectura y la conversación; y de gran parte de su propio archivo personal en el que se incluye bibliografía, cartelería y otros materiales de prevención creados en diferentes campañas llevadas a cabo por colectivos y asociaciones activistas que fueron salvadas de acabar en la basura². A través de estos, Miralles responde al principal propósito de la investigación, la cual buscaba recoger, conservar y transmitir los relatos orales, las vivencias privadas y la memoria histórica de los efectos que el VIH y el sida ha causado en los cuerpos y en los espacios psicosociales de las comunidades de hombres gais (Miralles, 2017).

Su mal de archivo también asume la imposibilidad de abarcar la totalidad de cuestiones que este virus generó, y sigue generando, pero logra construir una idea del trauma que produjo la aparición del VIH/sida en sus vidas gracias al trabajo de posproducción que realiza de los materiales.

A través del ejercicio de mediación titulado *#Media*, en el cual formé parte como mediadora, recogimos más de veinte testimonios orales que fueron grabados siguiendo las preferencias de cada persona con relación al anonimato o manifiesto de su identidad. Todos ellos, junto con el resto de los materiales que componen el proyecto, han sido patrimonializados dentro de la biblioteca del IVAM.

A diferencia de otro tipo de archivos, este acervo documental, que llamamos *Archiva*, no busca mostrar lo exclusivo o excepcional y evita poner el acento en testimonios individuales o en detalles que aporten sensacionalismo. Este se centra en ofrecer posibles definiciones de cómo fue (y sigue siendo) el impacto de esa fuerza aplicada bruscamente en sus vidas en sentido colectivo, poniendo en común cómo la pandemia no hirió a casos concretos (solamente) sino que estamos ante lo que Anne Cvetkovich define como trauma nacional, el cual equipara al Holocausto, la guerra de Vietnam y a la Primera Guerra Mundial y otros acontecimientos que, asimismo, definen la nación y al mundo al tener un profundo impacto en la historia y la política. Tal y como la autora escribe al respecto, la crisis del sida ha supuesto un reto en las estrategias para recordar a los muertos y ha obligado a inventar nuevas formas de luto y de conmemoración. Por y para ello, desde la militancia que caracteriza su obra, Miralles traza desde el inicio unos marcos teóricos y poéticos con los que se asegura abarcar y articular el conocimiento que se iba a ir adquiriendo durante la investigación. Estos asumen el papel de metodologías y se van a ir desplegando e integrando en el transcurso del proyecto.

Aquí, la idea de colectivo, presente en toda su obra, se manifiesta en casi todos los aspectos: colectivos activistas, trabajar en colectivo, colectivizar la investigación. Como he anticipado, desde un inicio Miralles me plantea trabajar junto a la función de la mediación conformando un equipo, mas poco a poco se irán generando más grupos de trabajo que se implicarán en las metodologías y modificarán

² Tal y como apunta Levovici, gran parte de los archivos sobre el VIH/sida han sido creados gracias a las, los y les amigas que recogieron y conservaron los enseres tras el fallecimiento, adelantándose al trabajo de limpieza que llevarían a cabo las familias. En el contexto español destacan los archivos de Sidaestudi (Barcelona), del Centro de Documentación del MUSAC (León), Anarchivo sida (proyecto digital llevado a cabo por el Equipo re), L'Armari de la Memòria (Generalitat Valenciana).

desde sus experiencias el transcurso del proyecto. El primero de ellos fue el Grupo raíz, Grupo de pensamiento, Grupos de lectura y en especial, el grupo de personas que participaron en las entrevistas. Con ello, Miralles configura una poética basada en los cuidados y el respeto ante las historias de vida, mostrando cómo lo afectivo es también político.

Estas tecnologías, o marcos teóricos, establecieron cuestiones determinantes para los contenidos que finalmente contiene la *Archiva*: se estableció una terminología reveladora de aquellos lugares desde donde se iba a hablar, se especificó el procedimiento y las metodologías a adoptar, así como se definió a través de qué identidades se iba a proponer este relato genealógico.

Situarse metafóricamente desde qué lugares se iba a hablar dio lugar a tres posicionamientos: “desde el *sling*”, un espacio balanceante e inestable facilitador de contradiscursos que han sido situados por el *mainstream* en el campo de la minusvalía; “desde los derechos perdidos”, un lugar que permite tomar conciencia ante la erosión de los derechos adquiridos y generar discursos para realidades concretas, y “desde el *glory hole*”, un espacio de tránsito que surge por atravesar lugares, permitiendo un flujo de entrada y salida continuo desde el anonimato.

Por lo que respecta al procedimiento, se determinaron cinco modalidades: “grupos no mixtos”, a través de los cuales se buscaba empoderar a las personas oprimidas y facilitar que desarrollaran sus propias tácticas de lucha. “Cuarto oscuro”, un procedimiento conversacional en el que los participantes no se conocen entre sí y no pueden conocer la identidad ni el estrato social de las otras personas, lo cual ayudó a conversar como iguales, sin la presión de la personalidad y los conocimientos, del poder simbólico de algunos de los participantes, que generan silencio en el resto. “Atravesando el paisaje”, en referencia a metodologías del *cruising* y entendida como un lugar en el que se pueden realizar los encuentros, reuniones y acciones determinadas por el cuerpo, el deseo y el silencio. “Curriculum vitae”, que consistió en redactar un propio currículum marica que deje de lado los lugares comunes en la redacción de los currículums normativos. “Efecto Lázaro”, en referencia al término que ha sido usado para referirse a las personas con VIH que han podido recuperarse mediante el tratamiento antirretroviral, cuando su estado inmunológico estaba muy deteriorado, y que sirvió para obtener relatos de hombres que tuvieron que aceptar la muerte cuando se infectaron y, a partir de 1997, con la nueva generación de medicamentos, pudieron seguir viviendo y debieron aprender a hacerlo.

Por último, las “identidades colaboradoras” que se invitaron a participar mediante su testimonio se acotaron a hombres seropositivos y se buscó tener representación de los siguientes rasgos vivenciales: hombres creyentes, que practican chemsex, racializados, que practican *cruising*, enfermos crónicos (hombres seropositivos que hubieran desarrollado la enfermedad), cuidadores, refugiados, sadomasoquistas, inmigrantes, sin trabajo y hombres adeptos al sexo.

Y con este marco, se sucedieron encuentros, entrevistas, lecturas y acciones. Algunas visibles y otras “opacas”, o a puerta cerrada, con las que se transformó en documentos inventariables la historia de dolor y sufrimiento, de lucha, pensamiento y acción, que los hombres seropositivos han tenido que soportar, no tanto a causa de la infección por VIH, sino por la construcción ideológica de la misma.

¿Por qué era necesario contar con la función de la mediación en un proyecto que aún no se había realizado y que aún no tenía ni requería un público? La mediación tenía que conseguir el propósito central y de ahí su pertinencia. Pero cómo conseguirlo es lo que se convierte en una pieza clave que marca la distancia de las funciones de esta profesión ya definida a través de la experiencia de otros y que incluye, entre sus competencias, conceptos como son la escucha activa benevolente, el contacto con otras comunidades no usuarias del museo, la provocación de otras nuevas y la toma de conciencia de no estar trabajando en la recopilación de materiales (únicamente), pues cada acción realizada y cada conversación o entrevista mantenida se hizo con el firme propósito de dejar huella y de generar memoria de lo inefable, dado que precisamente ésta era la base de la *Archiva*. Para ello, fue importante que la acción de la mediación se fundiese con la de un acompañamiento incondicional de aquello que sucedía en todo momento en el proyecto y con las personas que lo generaban, desde el mismo artista hasta los hombres a entrevistar. Conjuntamente, se asumió responsablemente que nos interesaba producir un archivo para provocar interacciones a través de la idea de despliegue, pues de lo contrario supondría generar un dispositivo inerte e incapaz de dar lugar a otros relatos (Braza, 2020).

Libros contiene los relatos que se nos transmitieron y se muestran atravesados por otros anteriormente contados por artistas, por escritores, o por la prensa. La pregunta norteadora con la cual se iniciaba cada entrevista fue definida en una sesión de trabajo realizada con la psicóloga Sonia Justo, profesional experta en traumas generados por el VIH: *¿Cuáles han sido los impactos del VIH y del sida en tu vida?* Una pregunta abierta cuya respuesta requiere ser escuchada con atención, sin prejuicios. Solo el ejercicio de la escucha hace que el otro hable, pues la escucha empieza aún antes de que se empiece a hablar, y esta devuelve a cada uno lo suyo, reconcilia, sana y redime (Byung-Chul Han, 2017).

La obra abarca el amplio marco temporal en el que habita este virus. Aborda la realidad del VIH en el presente, en un momento que se dispone de la PreP y la campaña global "I=I".³ Este cambio gradual de perspectiva se pone de manifiesto en el *Libro de las preguntas*, en el que, más allá de aportar esta buena nueva, muestran cómo la condición de ser serológicamente positivos supone una merma de los derechos como ciudadanos, ya que en su vida cotidiana se siguen viendo obligados a ocultar esta información a la familia, al banco ante la petición de un préstamo, al seguro médico o a sus compañeros de trabajo, por citar algunos ejemplos.

En el *Libro de los lázaros* y el *Libro de las prevenciones* se recogen los impactos de quienes supieron que eran positivos al VIH a finales de los años ochenta y por tanto se vieron desahuciados, pero que con la llegada de los avances farmacológicos tuvieron que aprender de nuevo a vivir con una enfermedad crónica y con otra idea de la prevención. Igualmente, se incluyen los momentos más difíciles relacionados con la crisis del sida. En el *Libro de la incertidumbre* se recogen los primeros años de la pandemia, cuando los cuerpos se veían

³ Indetectable=Intransmisible. La campaña original, U=U, fue impulsada en el año 2016 por Prevention Access Campaign a partir del consenso científico que demuestra con evidencias contundentes que las personas que viven con el VIH con una carga viral indetectable no pueden transmitir el VIH mediante el intercambio sexual.

invasidos por las manchas del sarcoma y la asfixia que producía la neomocistosis pulmonar. En el *Libro de la ceguera* se aborda la pérdida de visión causada por el citomegalovirus y el impacto de la pérdida de visión como parte del proceso previo a la muerte. En el *Libro de los cuerpos infecciosos* se deja constancia del trato hospitalario que recibió esta comunidad siendo tratada como apesados, y el *Libro de los sin nombre* es un memorial, una lista de abreviaturas, un espacio para recordar, pero también es un lugar en el que se evidencia una de las certezas de la muerte por causa del VIH: el anonimato, el silencio, el miedo y el estigma.

Por otro lado, el *Libro de los Hipócritas*, el *Libro del silencio* y el *Libro del derrumbe*, hacen presente aquellas muertes que sucedían "por una grave enfermedad" o eufemismos similares, los funerales en los que socialmente se forzaba a armarizar la homosexualidad, los vetos de asistir a las despedidas y ritos religiosos impuestos por las familias que permanecían ajenas al trauma y al estigma social que estaban impulsando. En el *Libro del silencio* se deja constancia de los impactos de las políticas terroristas por parte de las administraciones públicas basadas en el silencio o en comunicaciones diseñadas con ilustraciones abstractas, y en el *Libro de los cuidados* se visibiliza el trabajo llevado a cabo por los amigos a través de la historia de Juan Guillermo, a quien asistieron por turnos y por grupos durante su hospitalización domiciliar y cuyos materiales y objetos de desecho médico se recogieron y guardaron como práctica de un duelo colectivo no silenciado. En el *Libro de la escucha* se muestra el impacto de la escucha y cuidados terapéuticos que las asociaciones de la lucha contra el sida establecieron desde sus inicios. En el *Libro del activismo* se muestra cómo la lucha activista fue un espacio en el que gestionar la rabia y la desesperación, mientras que en el *Libro de los colectivos* se reconoce el trabajo determinante de estos en la lucha contra el sida en cuanto a la presión que ejercieron a las casas farmacéuticas.

Este reconocimiento se recoge también a lo largo de una serie de acciones llevadas a cabo dentro del proyecto *Efecto de una fuerza aplicada bruscamente*, agrupadas bajo el título *Acciones vinculantes*. En todas estas se manifestaba y se transmitía un claro deseo por incluir la opinión y la participación de los colectivos tradicionalmente involucrados en la lucha contra el VIH y el sida: CALCSICOVA, Comité Ciudadano Antisida, AVACOS-H y Lambda. Un tejido asociativo que, en la historia de este virus en la Comunidad Valenciana, ha sido esencial para poder contar los impactos desde donde hoy se cuentan.

En *Libros* se hace patente la labor de cartografiado que ha permitido detectar y atender las cicatrices emocionales que habitan los cuerpos seropositivos. Contribuye a complementar visiones sobre cómo vivió la comunidad LGTBQ+ este episodio de la historia inconcluso a través de sus diferentes formas o despliegues, o reposando con la seguridad que se espera de la biblioteca de un museo.

Y los impactos quedan a disposición de otros cuerpos oyentes, para los que estos relatos pueden seguir latentes o para los que, ajenos al trauma, se dispongan a escuchar cómo un virus se utilizó como herramienta política con la que se convirtió en subalternos otros cuerpos, otras prácticas, otras vidas.

Aliaga, J. V., & Cortés, J. M. G. (1993). *De amor y rabia. Acerca del arte y el Sida*. Universitat Politècnica de València.

Braza, A. (2020). #Media. *El rol de la mediación en Efecto de una fuerza aplicada bruscamente, un proyecto del artista Pepe Miralles para el IVAM*. València.

Cvetkovich, A. (2003). *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Edicions Bellaterra.

Guibert, H. (1992). *Al amigo que no me salvó la vida*. Círculo de lectores.

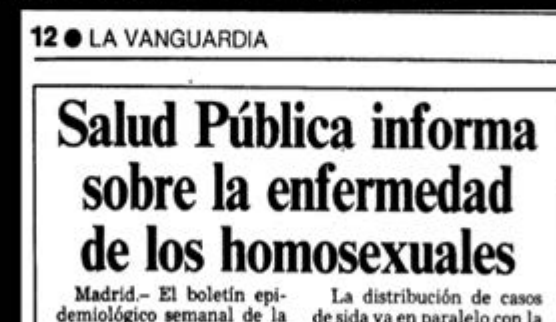
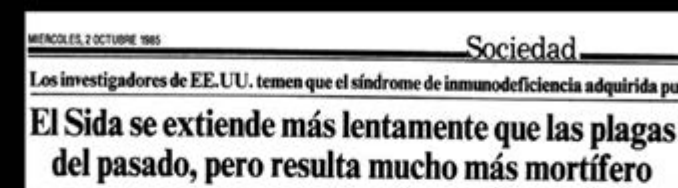
Han, Byung-Chul (2017). *La expulsión de lo distinto*. Herder.

Lebovici, É. (2020). *Sida*. Arcadia.

Miralles, P., Braza Boïls, A., & Alcaide, J. (2022). *El llibre de les preguntes*. Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, MUVIM.

Miralles, P., & Espai Casanovas, Ramón. (2017). *Encara aquí / Still here: més de 20 anys de presència del VIH i de la sida en l'obra de Pepe Miralles*. Ajuntament de Palma.

Miralles, P. (2017). *UnprojectodeinvestigaciónparaelIVAMlab*. IVAM.





I saw it. Pepe Miralles

Isabel Tejeda and Pepe Miralles

I met Pepe Miralles in the early 90s when we worked together on a collective project in Marina Alta, the Reüll Group. I remember how much I admired his work due to its critical aspect, but also due to its potential to generate those rare images that stay with you. The truth is that the first thing I would like is to tell you how happy I am that we have reunited and can work together on an exhibition that includes some of those pieces from the 90s. Delving deeper into your work, on the other hand, allows me to complete the puzzle of its production in the years in which we have not had as much contact.

Isabel Tejeda. I decided to interview you because this past summer, when I read the publications about your career, I realized that you used to write a critical text in them that underlined your view and analyzed your artistic production. I have carefully studied these manifestos, which I understand as a need to clarify the possible ambiguities generated by other people's speeches. You pre-emptively clarified and explained so that there were no doubts regarding the relevance that communicating your speech, which is a political speech, has for you. In that sense, as an artist, you not only generate images – sometimes pieces of a textual nature – but also the theory that accompanies it, which in your case is nourished by an activism that you have never abandoned.

Reading these exhibition catalogs that start from the first half of the 90s, I realized that no one had interviewed you. This was what prompted me to propose this format that seems essential to me to hear the voices of the artists in another way, in parallel. I must say that I am very interested in what you artists contribute to theoretical production beyond the curatorial or critical sphere. The interview is a dialogue in which we are both present, but which lightens the position of the theory that I can embody because you can contradict me, clarify or specify. In your case, the texts that you publish in your catalogs are very balanced, crossing the artistic issue and political activism.

I would like to start by discovering some biographical aspects that are not covered in any of your publications and that seem essential in order to understand who you are and the reason for your production since the late 80s. The family environment is key to clarifying the starting point. Although it does not always relate to where we are now – or even with the journey itself. In your case it is relevant since you were born in a family context of workers and small businessmen and you were the first university student of your offspring. Please tell us what your childhood was like in Xàbia, on the Alicante coast, and what made you decide to study Fine Arts when you finished high school. When did you make this decision? At 18 years old, what were your artistic references?

Pepe Miralles. I don't remember many things from my childhood, more from when I was 10 years old and when I started high school. But a few years earlier I signed up to a distance painting course at CEAC and began to do the exercises it proposed. I had the help of several local painters who gave me advice and took me with them to paint landscapes and seascapes. Those were my only artistic references before I was ten years old.

170

171

ISABEL TEJEDA / PEPE MIRALLES

(ENG)

My father was first a fisherman, then a ship carpenter. In the workshop, the *riu-rau* belonging to my Uncle Amadeo (my father's uncle), I spent hours watching how they cut wood, how they sanded it, how they stuck it with glue and melocol and pressed it with clamps. Everything smelled wonderful although the melocol was very strong, but I couldn't resist the temptation of sniffing it when no one was watching. I also remember how fascinated I was to see the skeleton of a Mallorcan *llaut* boat. And how they bent the wood with fire on the ground, outside the *riu-rau*, with iron stakes stuck in the ground. These actions and smells triggered my interest in material handling. Bluing was also essential, which was widely used to whiten clothes; my mom gave me a row when she discovered that I had drawn blue lines all over the terrace.

My parents had a very common priority objective at that time: for our life to be different from theirs. And they had plans for me: for me to work in a bank, become independent and start a family. But they didn't expect me to have other ideas: I didn't want to work in a bank. I wanted to study Fine Arts and couldn't imagine starting a family either.

And that desire was no stronger than the urgent need to leave the town to enjoy the sexual life I wanted. It is the same story over and over again: we have to leave our hometown to go to other unknown populations that will allow us to fulfil our sexual desires. Didier Eribon in *Return to Reims* masterfully tells of this *sexile* that so many of us queers have had to experience.

I.T. It also seems relevant to find out more about your experience at San Carlos de València, precisely at the start of your university studies. What do you remember about the Fine Arts faculty in the 80s? Was there a certain teacher who opened your eyes to political art? At the time Josep Renau was a highly acclaimed figure in the Valencian scene of the transition, which placed 1930s avant-garde political art at the forefront, so influential both visually and discursively in the generation of a committed art.

P.M. I spent the first three years in the building that later became Centro del Carmen. I remember it was very cold in winter. Maintaining that romantic stereotype of bohemianism seemed fitting to studying art. It was very poetic to study in a place with so much history, but the conditions were precarious. Although there was nothing, I have fond memories of it because that is where I met my friends. None of the teachers opened my eyes or shared any methodology to enable me to do so. That's why after the third year I went to finish my studies in Barcelona.

I left València with a good hand and an empty head. I did not get to study Renau's work, only Picasso and Braque, but thanks to the exhibitions in the city, not because they taught me a lot at university; I never attended what one would call a theory class.

We often see those formative years from a perspective contaminated by the current moment. I remember the student assemblies, the strikes, the bar across the street, the classes – like the modeling class in the Gothic cloister which, although it was covered by a glass window, would flood when it rained and you had to make a path of bricks to get to the easel. Or the unventilated classrooms, which were filled with turpentine and freezing to death in winter. Excellent classmates who always lent you material if you had run out, because the color teacher was so savage that if he saw you not working, he would threaten you with his cane and scare you to death. I'm glad I don't remember his name.

Even so, we were so naive that we saw the good side. His bad temper helped us lose our fear when faced with a blank canvas.

I think it was in second grade when an optician told me I was color blind. I got an A in the Color class, but my parents had the perfect alibi to continue insisting that I stop studying Fine Arts. Fortunately, I have a low degree of color blindness and I was able to avoid some problems: I always had the option of asking the person next to me what color something was. This was enough for me. I had painted many landscapes and had no problem with the results.

I went to the Faculty of Fine Arts in Barcelona to study fourth and fifth year. The change was radical. From a spatula painting subject that I had in fourth year, to being able to choose Joan Hernández Pijuan as a workshop teacher, Victoria Combalá teaching Art Criticism and Alberto Cardín in Cultural Anthropology; or subjects like Comics, Project Methodology... That was the best decision I ever made. Everything changed. Because I arrived in Barcelona with a lot of technique and a very broken drawing hand, but with an empty head.

I.T. What kind of work did you do during your student years?

P.M. In Barcelona I painted cars in a style very similar to American pop art. The only thing I was interested in was getting a very flat ink. From landscape, before starting my studies, I turned towards abstract, pop art, expressionism. I wanted to try everything I was studying. I have always been an imitator. Later I spent a couple of years rehearsing formalist postmodern installations in which I tried to take painting beyond the painting, something that many people were doing (I really had no significance). I was fascinated by artists like Richard Artschwager. I had a lot of fun because it was all very decorative and elegant, but I came to understand that it was a formal game without any meaning.

I.T. When did you first read the word AIDS?

P.M. I heard it first. Reading it must have been in some magazine I bought, probably in *Party*, whose first issue came out in 1977. It had a consultation section in which homosexual issues such as guilt, discrimination and diseases that we called venereal were discussed.

There were years of rumors and hushed conversations. Over time, the first news was published in the press and on some television programs: "a cancer that killed homosexuals and that came from America." In August 1983, Spanish Radio Television broadcast the first monographic *Weekly Report* on AIDS: 'AIDS, the 80s disease' on the situation of homosexuals in the US and the impact of the disease. I remember the words at the beginning: "a disease known as 'AIDS' has spread throughout the gay community." How information reached us and how to apply it to real life worried me a lot.

Therefore, it was not the word itself, but everything that the media was building around it, so that, when you heard it, a tremor shook your entire body thinking about the catastrophic consequences.

But like so many other young gay men, I didn't initially pay much attention to all this news. We talked about it at some bar gatherings, with friends and almost never with lovers, between fear and nervous laughter. There was always someone who finished the conversation with the phrase "I would rather die of AIDS than *pansida*" ("*pansida*" means wrinkly like a raisin), which in the early 80s of the last century Rampova popularized in her song "*Estoy hasta la figa del sida*".

I.T. Denouncement has been a constant in your work: is art capable of being part of problematic social situations? How can it change society?

P.M. From the outset, the artistic and activist approaches that have worked on HIV/AIDS have demonstrated that art was not enough, since it cannot end HIV and its consequences; But it has been proven that it has strategies and mechanisms that can be applied to an emergency like this.

AIDS resulted in a representation crisis: how do we make communities affected by HIV visible if they are invisible communities? What role do I have in my partner's funeral if no one in his family knows who I am? How do we paint, sculpt or dance AIDS? This is a topic that Élisabeth Lebovici and the cultural criticism that AIDS has generated deal with: how can we highlight those who have died if our links are invisible?

And new forms appropriate to the vital emergency had to be invented. In this regard, I believe that one of the best forms of representation of HIV and AIDS is found in the monochrome film, without images, by Derek Jarman, *Blue* (1993), which states the irrepresentability of AIDS and the value of oral narration. And without a doubt, the work of ACT UP and Gran Fury was fundamental to shed light on the activist-health struggle and to highlight the emergencies that the affected communities demanded.

I.T. What prompted your first work on the disease, *Thinking about AIDS* (1992)?

P.M. I felt that I could not continue making formal works without knowing what they meant, because they were just aesthetic games, and I understood that there were two determining things in my life: on the one hand, my sexual orientation, my life as a homosexual (as I would say then); and, on the other hand, that at that time we were victims of a virus that not only generated opportunistic diseases, but also exclusion and rejection. That's when I decided that those were the topics I wanted to work on.

When I look for other answers as to what really made me start thinking about this topic, I have a strange and testimonial theory. The disease did not enter my fluids, neither through my veins nor my ass. As a gay man, statistically I should be dead, so I have been telling myself that I have an obligation to tell this story. If I'm here it's for this reason. And since I studied art, well, I tell it through art or in art. It sounds a bit evangelical, but that's why.

To start thinking about AIDS, two articles that I read in *Arena* magazine helped me a lot: "Art and AIDS: Mourning and Angry," by Robert Atkins, published in December 1989; "Back to the museum without walls", by Douglas Crimp, February 1989, as well as No. 1 of *Acción Paralela* magazine, May 1995, with articles by Juan Vicente Aliaga ("Talk to me body"), Adrian Searle ("The loss of Pepe Espaliú") and Pepe Espaliú ("Books").

They were turbulent times. We heard, we read, we commented, we doubted, we found out that a friend had died, we gossiped that someone we knew was sick. We were beginning to see signs on bodies and faces.

This, among other reasons, led me to the work *Thinking about AIDS* as a starting point that forced me to reflect, to learn, but above all it helped me combat fear. The lack of knowledge and the conviction that this

pandemic, of whose magnitude we were already more or less aware, had to be thought about.

I.T. I understand that the display case and the cafeteria itself in which you exhibited it was part of the piece...

P.M. Salva Cartxofa, who died recently, was the manager of the legendary La Marxa bar. And he was always organizing things that involved artists and art students. For example, in La Marxa there was a display case that allowed us to intervene and every month it displayed something new.

I believe that the same owners of La Marxa opened El Gran Café de Abastos, where they installed a series of display cases for decorative purposes that Salva transformed, encouraging us to do things in them. This work comes from here. I think I was already clear that this type of work could not be hidden in a gallery but should occupy other more social spaces. Thoughts about AIDS had to be made public, go beyond the rooms and offices, classrooms and art centers.

It was substantiated by a cardboard box that prevents us from seeing the eyes of four sitters: the face of a man whose model was myself. The weight of a closed box containing bad omens and the refusal to face a new situation, enunciated that AIDS was not only a disease, but an event that was going to radically change the way of understanding the world of a generation that would be decimated.

I.T. What references did you have when it came to working in public spaces?

P.M. I remember when the photocopied catalog of the "Plus Ultra" project by Mar Villaespesa for the Universal Exposition of Seville fell into my hands. That project and reading his texts represented an epiphany in my career, a different way of seeing art and the relationship with public space. Soledad Sevilla, through her participation in Vélez Blanco, helped me understand the possibilities of the projection of images and what this means politically, as well as the emotional relationship that was established between the work and the local inhabitants. From Rogelio López Cuenca I learned the opportunities that public furniture and the elements that formally construct cities offer us. Moreover, the intervention project in the German city of Münster made me understand the relationship between the work and citizenship.

At the same time, I managed the Reüll Group along with Josep Ginestar and yourself. And in its intervention aspect we received many projects for public spaces in Xàbia and Benissa, which we had to analyze and which helped me understand how I wanted to intervene in everyone's space; I often learned by recognizing that what we received was not really what I was personally interested in, but works placed in a public space following the same guidelines of the musealization of modernity: absorbed in themselves and without contact with the place. And all the texts that you were writing for the catalogs of the interventions were guiding ways of understanding public art that I could apply to my work.

Certain publications by Miguel Molina and the discovery of Krzysztof Wodiczko's way of working were also important. Martha Rosler's project *If You Lived Here* (1989) was relevant to me: I have applied its formula of honest and real participation to many of my projects (mainly to all versions of the *Social AIDS Project*).

The book *Ways of doing: critical art, public sphere and direct action*, (an editorial project by Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte

and Marcelo Expósito) was fundamental. When I invited the authors to the faculty to present it, many things changed in my work. Learning how Michael de Certeau elaborates the concepts of strategy and tactics, how he calls the latter the resource of the "weak" and defines it in actions determined by the absence of one's own space and the use of cunning.

And there are two concepts that have accompanied me in all my work; the first concept is the notion of "roza", which I learned from Félix Duque, which means creating space, generating openness. Related to this would be the question of the fissure or crack, those small spaces that we must know how to find and that in many cases are the only ones we have left to be able to do certain jobs since they have tremendous potential, such as when water from a crack in a rock it freezes and can break it into pieces. And other tactics, such as looking obliquely, reading cultural grammar well, raising your voice, curiosity or asking questions as a resource.

I.T. You have shown this work in subsequent exhibitions. Do you think that presenting it outside of its original context has turned it into something else? This would be related to the fact that many of your pieces from those years and those you have made later are produced in public spaces. I have sometimes analyzed the exhibition of the remains of interventions as documents, but I don't know what you think is happening in your case. Do you think that any of your actions carried out in the 90s can be carried out again? Do they reactivate or become something else?

P.M. I have presented *Thinking about AIDS* twice since then, once at the October Center for Contemporary Culture and two years later we took it to the Casal Solleric in Palma, as I was invited by its director Sebastià Mascaró. Both exhibitions were curated by a long-term activist and artist, Ramón Espacio, with the collaboration in the production of CALCSICOVA (Coordinator of HIV and AIDS Associations of the Valencian Community). In this sense, relocating the work to the museum not only highlight its capacity for political action, but also as a way to "document" the beginning of my production and link it to the present.

Every reactivation of a work produces a different one. How do I exhibit an intervention in a museum that was previously exhibited on the street? It does not need to be reproduced; you simply have to work with the documents. A narrative must be generated from these documents and as a whole it becomes another piece of work. And remember, what is exhibited in the museum is not the original work, but rather a representation of it that serves to collect the energies that were generated then in order to continue working with them. And this inevitably involves the creation of something new.

The issue here is that I am not very interested in what I have always described as the "dictatorship" of the final point, that is, when some agent says that a work "is" finished, closed, definitive, then ready to be sold, which is always the case when it is exhibited in a gallery or a museum. But in my case, many works are only exhibited on my website, I have only sold a couple of things and I do not want to submit to the legitimization processes of the market or the art system. Therefore, I am not interested in these aspects of the work. I act according to the needs of the sample. I change what I need, I add, I subtract, I eliminate. I do not produce under the pressure of the dictatorship of the end point.

I.T. How did you find out about the work of Guerrilla Girls, Grand Fury, Group Material, ACT UP, etc.? You have always claimed that they are genealogical and fundamental for your first political works that

used text as a tool. I would love to know to what extent the North American feminists of the 70s and 80s, with their interventions in public spaces, such as the work of WAR (Women Artists in Revolution) or the aforementioned Guerrilla Girls, influenced your work, highlighting that in the feminist struggle contains the seeds of the strategies of queer discourses...

P.M. Through my work as a teacher, the catalogs that we bought for the library, and some of the exhibitions that were already being organized in Spain, such as *Domini Públic*, at the Center d'Art Santa Mònica, curated by Jorge Ribalta (1994).

I see feminism from a queer perspective. I have barely read the North American feminist theorists of the 70s and 80s. Queerness and its permanent state of lubrication has positioned me in a place from which it is easy for feminist, anti-racist and anti-fascist modes, among others, to penetrate. I was there. We are sisters.

I.T. What does a figure like Pepe Espaliú mean in your career? It is a contribution that contrasts with the denunciation work of Americans, since he opts for the poetic and metaphorical route that your work has sometimes embodied (this also applies to Felix Gonzalez-Torres).

P.M. I was already familiar with Pepe Espaliú's work from magazines and catalogs and some conferences, but I learned about the Carrying of San Sebastián through Juan Vicente Aliaga, who participated as a student in the workshop that Espaliú gave at Arteleku. The Carrying of Madrid made such an impact that it appeared on all the news programs.

On the other hand, I have spoken to Javier Codesal about poetics a lot: in some way I rejected or denied myself the ability to create a work that I could describe as poetic, symbolic, metaphorical. In my most street works I refused the possibility of the poetic, or a poetics that I didn't understand well. I preferred a quick, journalistic representation, made quickly due to the urgency of the news, which was presented as quickly and clearly as possible, also a consequence of the communication strategies used in the prevention of HIV and AIDS. We didn't want the images to be unclear or lack immediate understanding for the viewer.

I.T. I am interested in highlighting that in these pieces about AIDS, especially the first ones but also the current ones, the texts went beyond information, they had value as an image while acting as denunciations and formulas to raise awareness. I understand that this mix between information and opinion was sought. What do you think of these tactics today?

P.M. When we organized an exhibition called *Between art and information* (1993), at the School of Arts and Crafts, I was already collecting information. Bear in mind that there has always been more text than images regarding HIV, mainly in the early years. I was very worried about these issues because I thought that certain images could be cryptic, so my option was to resort to literalism and speak very clearly. We were in a moment of urgency that did not allow us to "waste time" on interpretations.

And I really like writing, it helps me think a lot; I also find beauty in the materialization of writing. Text, a wall with a text, seems as beautiful to me as a wall with a landscape. But of course, there was also Barbara Kruger, whom I admired as if she were my mother and I saw the power of her work; and I thought about my abandonment of naturalistic representation because I felt that I didn't know how to portray the message I wanted to portray through that means. I didn't know how

to do it with painting, unlike artist Chéry Samba and the successful mix of text and image in his paintings.

Image was not enough for me and text was very easy to do. There was also the issue of reproducibility, which was not the same as it is now since we could make copies 15 m high just by going to reprography. This made things easier.

I.T. It is interesting to see how in the first exhibitions that were held about AIDS, most of the participating artists, except you, did not address the problem in their work. And this is more evident when it came to exhibitions, such as the aforementioned exhibition in València in Arts and Crafts, in which the work was not sold as a charity raffle (as it did, for example, with the exhibition at Lonja de Alicante). In contrast, you denounced the marginalization suffered by HIV-positive people. This is reminiscent of the "women's exhibitions" of the 80s and early 90s in which the only relevant thing was the biological sex of the participants rather than their voice. These were not exhibitions of a choral or thesis nature. To this day they bother me, as well as those held to denounce the social, political and medical effects of an illness that almost no articles talked about afterwards. Furthermore, it is striking that in that Valencian exhibition there was only one woman exhibiting with you, Mau Monleón. It was a symptom of the general silencing of women in the Spanish artistic system, but also of what was happening in communication related to the disease since they talked almost exclusively about men and very rarely about women with AIDS.

P.M. We did things that made no sense and the selections were generated, on many occasions, without any type of criteria. We started by organizing an exhibition with professors from the faculty and the school of arts and crafts to talk about AIDS. Nobody had works about AIDS because nobody was working on the subject, so you had to invite artists whose work had a certain social aspect. And friends. It was an exhibition to commemorate December 1st. Nowadays I think it was a mistake. There was only a statement, a title and below that, nothing. Only my work. The art was everything else and the information was me, in that case.

I.T. I find it interesting that your participation in that catalog is only a text. What was the process of coming to understand that the message was the fundamental thing and that you could do without the images? That artistic intentionality outweighs a possible material result. Although the image never completely disappears in your work, on occasions like this you chose to eliminate it. Why?

P.M. Before that piece I had already done *Ethnography of a Social Disease*, in which I had compiled many texts. In that version I made an intervention in the space: I covered the entire wall around a door with photocopies. But for the catalog I did something else. I had learned that I could have one work in the theater and another in the catalogue, that is, use the publication as support. It was much easier for me to write than to create images, and this also guaranteed that viewers would understand the work better. I put my artistic work at the service of communication, HIV prevention and reflection on the stigma associated with the virus.

I.T. What does *AIDS as an excuse for fundraising help the immobility of governments* (a work whose title is already a headline in the press) refer to?

P.M. I don't know if it was the right thing to do, but what I intended was to sound the alarm about the financing of NGOs. I held a position

as a member of the Committee's board of directors and was, therefore, aware of the steps that had to be taken for the administration to subsidize some programs for us. The money was never enough and we had to look for other ways to finance ourselves.

I remember we held an art auction which was a resounding success. We were very happy with the results and returned home delighted. But on the way back I was struck by a doubt that generated this work. I thought that if associations like ours developed mechanisms to finance ourselves, this would make governments think that they did not need to give us any funds.

I.T. What made you decide to curate? I am referring to your project *Thinking about AIDS* in Xàbia.

P.M. The need to continue thinking about AIDS. And for this you gave me a piece, an exhibition, a publication or a curatorship. I was convinced that we couldn't go to sleep, that thinking about AIDS was a continuous need, a job from which we couldn't get away, and at the same time one of the best ways to mitigate the side effects of this syndrome.

I.T. Has holding this exhibition in the periphery condemned it to a certain invisibility in historiography?

P.M. I think so. One of the people with the best compiled artistic information on HIV and AIDS is Ruth Martín, who has an essential thesis in which she has not lost a single reference. She does talk about that exposure, but, for other agents, the peripheries exist merely as exotic places.

I.T. You invited artists who had never worked on the topic, such as Pilar Albarracín or Cabello/Carceller.

P.M. The only two participants in this exhibition previously focused on HIV/AIDS were Visual Documentation Workshop and me. I chose the other artists because I liked their work and I suggested that they think about the topic.

These exhibitions were often built from the community of affections. For example, I didn't ask you to write the text because you did it well, it was because you were my friend and you wrote well. We were working in the same group; we were friends and I knew you were going to write a very good text. I really liked the possibility of involving people. This was my idea: there aren't many people working on the topic, but there are interesting people who I can ask to think about it.

I.T. With regard to the thesis exhibitions on AIDS that took place in the 90s, what readings do you make today of Juan de Nieves' exhibition in Santiago de Compostela, also in 1994? I find it interesting that the piece you presented then was used again at the CGAC in another thesis curated by Vicente Aliaga in 2009 called *Everywhere. Politics in sexual diversity in art*. How has committed and political art linked to micropolitics changed from one to the next?

P.M. *AIDS, statement and action* was the first exhibition that was held in the Spanish State on the subject. It would not have been possible if the book *De amor y rabia*, by José Miguel Cortés and Juan Vicente Aliaga, had not been previously published in 1993, which showed for the first time a cartography of works and motifs. The exhibition generated a lot of energy among us, those of us who participated.

I proposed making an intervention in the public space by putting up posters with the citizen association to fight AIDS in Santiago de Compostela. I didn't want anything in the room but Juan de Nieves encouraged me as curator to wallpaper one wall of the room while people could take the leftover posters.

Today, this exhibition is a memory of what was happening with HIV and AIDS at that time. Low visibility of HIV-positive women, there was only Alejandra Orejas who had already died at the time of the exhibition. All the other participants were gay, a common place in this pandemic, and not only because we have been the most stigmatized community, but because in art there are very few heterosexuals who have addressed the topic, I suppose they have not historically felt subject to transmission and for fear that their heterovirility would be questioned.

Later, as you say, this same work was exhibited at the Galician Center of Contemporary Art, and the same thing was done, posters were displayed and were present at the exhibition.

This is a work that, if published today, is still valid. The difference is that today displaying posters is a more romantic than effective resource. We no longer look around us. We walk the streets immersed in our phone screens.

I.T. Your work is nourished by an appropriation of other disciplines, always without losing the qualitative perspective of Fine Arts, which takes us to the role of the curator of collections, the ethnographer, the sociologist or the anthropologist. In fact, sometimes you title the pieces using their concepts, such as the work *Ethnography of a Social Disease*. To what extent do you delve into the research strategies of some of these disciplines before implementing them in your work?

P.M. As I mentioned, Alberto Cardín gave me classes in Cultural Anthropology in Barcelona and maybe my interest arose from that subject. I have to clarify that I use the methodologies of these sciences experimentally. I use their tools to be able to do my work, but I do not do it with the rigor of an anthropologist. I am interested in these tools because they allow me to collect data, images, oral stories; collect and archive them, and then activate them later on.

I.T. I specifically remember the first version of *Ethnography of a social illness*, your intervention with 80 slides in which you mixed texts, advertising, press images, projected outside the Ethnographic Museum of Xàbia. The City Council censored one of the images, a photograph of Pope John Paul II, because you denounced this pontiff's role in the spread of AIDS, especially in Africa, by demonizing the use of condoms in sexual relations. You negotiated as a condition to eliminate the image of the Pope and for the piece to continue in the public space that that slide be replaced with another with a text in which you revealed that the work was subject to censorship. The censors considered that it was cheaper electorally to pass as such than to "offend" the Catholic population of your town. How was that negotiation?

P.M. I guess it was tense because it was a very serious thing. But the negotiation was done by Josep Ginestar from the Reüll Group. I was not present, I just set the conditions. And I was very surprised by the result: that they agreed to put up that slide that pointed them out as censors. What I am not so sure is whether all this had an electoral impact.

I.T. How did this intervention come about?

P.M. At that time I read an article in *Arena* magazine called “Back to the museum without walls.” The idea of making an intervention in the public space started from going beyond the walls of the museum, a museum whose collections could be seen outside. I thought “well, when the museum closes there is a window through which a different collection can go out onto the street.”

At that time there weren’t many images of AIDS. The images that were published were either abstract or virus drawings. When the virus was recognized, the statistics began, photographs of HIV-positive people in hospitals covering their faces, etc. Due to lack of images, I used texts and then I appropriated newspaper articles and projected them. Although I introduced images in the first version, I have removed them in the following versions because they were very generic.

I.T. This work participated in a *Llocs lliures*, one of the intervention proposals in the public space organized by the Reüll Group in the Marina Alta region in the years in which Josep Ginestar, Tomás Ruiz and the two of us formed it. You participated on many occasions in a literal return home to Xàbia, and you did so as a mature person, ideologically and conceptually formed, different from the one who left for València at 18 years old. I’m also interested that you got involved in other political issues that went beyond your line of strength, which was AIDS. You denounced the survival of Francoist symbols in public spaces (in my opinion one of your best works was an intervention on the shield of the Xàbia Food Market) and you highlighted the urban speculation on the coast with that light box in which the sea was the sale. Did Xàbia inspire you to work on these issues? Is the space in which you were born a fundamental root for critically analyzing a broader context?

P.M. When I joined the group, its project of public interventions did not have the aspect that I considered relevant, which was to question the problems of the place and the society. This resulted in my works on the Francoist shield, the Casa de la Falange or the uncontrolled sale of land in Xàbia. It was not Xàbia as an idyllic holiday location that encouraged me to work on these issues, but rather the real Xàbia, which we did not realize still existed.

I do not consider the space where I was born as the matrix of my works, because it was very different from life in Xàbia. Maybe just the Falange piece, because the work with the shield could have occurred in any other city. I did not study in my town, nor in València. It was all coincidental, if Josep Ginestar had not insisted, I would not have been a member of the group or carried out these works.

Perhaps, the symbolic power of holiday Xàbia is so strong that I had not realized the permanence of the Franco shield on the façade of the municipal market. On an excursion, I took a group of students so they could attend the interventions and I showed them the space and one, whose name I can’t remember, said to me: “Do you still have this here?”, and that’s when I noticed the shield and actually looked at it.

I.T. What did it mean for you to be part of the Reüll Group?

P.M. The Reüll Group was very important to me, especially because I realized my dislikes while working for it, such as the gallery owners acting like a jury in calls for interventions in public spaces and I managed to convince them that gallery owners had nothing to do with it.

180

181

ISABEL TEJEDA / PEPE MIRALLES

(ENG)

Also, I met you and, in fact, we still work together. We made a good team because we had different skills: you came from criticism, we were artists, I was in Valencia, Tomás and Josep lived in the region and contributed knowledge of reality, place, relationships and art. It was fundamental for my work, some of my best pieces have been made precisely thanks to the Reüll Group.

I.T. What do you think the Reüll Group meant for Xàbia over those years?

P.M. It was inevitable to convince politicians that these artistic projects were going to regenerate the tourist flow, which was something that bothered me because I knew that was not their true purpose. I don’t know to what extent the town changed at all. I don’t think it changed much. Now, regarding contributing something to the history of art in part of the Spanish State, I think it contributed a lot. People preferred the hospitality industry as a way to “recover” a historic center that was empty in the summer. And that is what happened. Of everything else, not even memory remains.

I.T. I would like to go back to talking about *Ethnographies*. In fourth year, you carried out an exercise in institutional criticism during an intervention at the National Museum of Anthropology. I am referring to your work from 1994. How did the mass media and the public respond to this project in Madrid? What was it like to intervene in such a culturally connoted network?

P.M. There was no response that I know of. On the opening day, those of us who participated were there, the museum staff and a couple of friends. I have no idea who else saw my work.

I think, as has happened to me in one of my latest projects, that it had more impact on the museum staff than on the public who visited the museum, those who had a direct experience with the work, as Nina Felshin defined it. I suppose that among the mass media, continuing with its nomenclature, those who access the work through websites for example, there will have been some reaction.

But on an emotional level it was an unforgettable experience to intervene at the Museum of Anthropology. The way of working was brutal: I remember that there was a museum employee who opened the display cases for me for a few seconds and I had to place the photographs there, leaning on the objects.

He was convinced that there were ethnographic strata of different cultures and that it was possible to construct and universalize an ethnography of AIDS. Opening each of the display cases and placing a strange element, a photograph with two small medicine bottles next to a display case that houses wooden bottles, or various beads from another culture, was a way of going through it, a way of generating coexistence. Some elements had been produced manually and suddenly there was a small photo beside it, which I don’t think completely changed the display case, but it did add an accompanying message.

I.T. Your exhibitions have always been museographically simple. Texts, photographs with thumbtacks stuck to the wall, boards with pins as pedestals or display cases. What is behind this Spartan attitude? Is it politics? Is it due to something more prosaic like budget constraints? Is it an aesthetic you like to follow?

P.M. It was and continues to be an economic issue but it was also an aesthetic issue. A non-spectacular way of riding that respects

the content more than the form. A simplicity that I think is more linked to the concept that runs through the project. That idea of fragility, the idea of a workshop, of an unfinished process, as if we were taking the workshop and taking it to the exhibition hall. A table made with door leaves and two sawhorses seems like the perfect table to me.

Working on HIV/AIDS also means working on vulnerability and ways of assembling, such as displaying an image with two pins or using very few frames, is also a way of showing fragility.

Let's use *Trousseaux* as an example: I have always presented it in display cases, but now I want to display the objects on a table, open and free. I want those viewing it to smell it, to be closer to it. I think this way of working is consistent with the message I want to convey with the piece.

I.T. The 1992 Universal Exhibition in Seville received a lot of opposition not only from the Andalusian city (with demonstrations that ended with many seriously injured), but also from institutional criticism. The best-known case is that of the work of Rogelio López Cuenca within the *Plus Ultra* project by Mar Villaespesa, an intervention that was finally censored and was not installed in the festive and enthusiastic context of the Expo. The Reina Sofía Museum has made a critical effort in its latest display of its permanent collection to offer perspectives of the event that were silenced at the time. However, your work on AIDS at the Valencian pavilion that I would like you to explain does not appear. I am also interested in your analysis of the excessive visibility of Madrid/Barcelona – in this case also Seville – that permeates the permanent collection by offering a biased view that does not reflect other contexts of the Spanish state.

P.M. The Seville Universal Exhibition, like all of them, is an excuse for the participating countries to show the whole world what characterizes them, be it cultural or economic, but always mediated by convenience. This space is not usually used to present what is also part of reality. It is not a space of poverty or differences, but rather an unrealistic event of human "progress."

My participation was divided into two parts. The first took place in the exhibition catalogue, replacing the usual photo of the work present in the room with a text with three questions. The first two questions (How many kilometers of beach? How many hours of sun?) affected two of the topics that the Valencian Community uses for tourism promotion: the beach and the sun. It is the highlight of the tourist offer. The third question (How many deaths from AIDS?) was disturbing. Nobody expects that in an event like this, what society refuses to see will be shown. The question proposes a deeper reflection on what our reality was. The second part of the work was presented in the exhibition hall at the Valencian Community pavilion: it consisted of a small painting completely packed with white tape. Although the work could not be seen, it was dramatically illuminated by a spotlight. That project may approach a certain aesthetic of absence (Ulrike Lehmann 1996): the image was present, but it was not visible, seeing it would be something extraordinary.

As for the collection at National Reina Sofía Museum Art Centre, I do not know what it contains, but the last presentation of its collection was a Madrid-centrist vision, with some Barcelona additives. In this regard, its previous director has not seen anything that does not happen in these cities, and I doubt he is interested in it, in light of what is shown.

I.T. You have worked in renowned spaces in a reflective, forceful way that is respectful of heritage. You made it clear that, for the intervention, the context is part of the work. In this sense, I must thank you for how much I learned from you over the years and I have taken it into account in my curatorial work in Spain and Italy, with so many artistic spaces that are based on heritage contexts. I particularly remember your intervention at the Benissa Contracting Market about Retrovir, the medication that was sold in the 90s as the only possible one for HIV and AIDS. The Benissa Contracting Exchange was once a place for buying and selling. It was a simple piece that respected the beauty of the architecture and thus came through critically... How did you analyze these places?

P.M. The space was a hiring market that traded wheat. I thought that a good proposal would be one related to the AIDS market, the pharmaceutical market. And since at that time there was a strong controversy over the use of Retrovir (a medicine that was sold freely without being sure that it could have a positive effect because the dosage was unknown): due to doubts about its effectiveness, the manufacturing company collapsed on the stock market. And the work, in this global context, questioned what was happening to HIV-positive people. Including those from Benissa. Moreover, in the 90s this space was used as a meeting place by the town's youth. That was also decisive, since the work presented a table with information about HIV that they could read. This space, which served as a hiring place, contained a discourse that criticized neoliberalism.

I.T. The analysis of pharmaceutical companies also differentiates you from the artistic context on AIDS in the 90s in Spain. We have just experienced something similar with COVID 19, with a pharmaceutical race that revealed that intermediaries were getting rich by taking advantage of the desperation and uncertainty of the population. What differences exist between both pandemics?

P.M. The fundamental difference is that AIDS was a disease among homosexuals and drug addicts, so research was not needed, a cure was not needed, funds were not needed. In fact, it was ACT UP (known better for their activism of denunciation and verification of certain issues) and other groups who found a pharmacological solution by working and putting pressure on the State and pharmaceutical companies. It was the activists themselves who told the pharmaceutical companies where they should investigate.

The story of a virus that affects a very specific group of the population is not the same as a virus that affects everyone. AIDS has stigmatized victims. Covid patients were not to blame for having been infected, whereas we were to blame if we contracted HIV.

I.T. You also worked on political silence during the 90s. During the electoral period, politicians have their agendas more clearly defined and do not touch on topics that are useless for their purposes. It was similar in the latest elections with regard to the issue of climate change, which I believe to be of paramount importance at this time. Furthermore, this allowed you to operate within a guerrilla strategy, along the lines of Jenny Holzer's street works in her early years in New York. Was there any kind of repercussion from your interventions on the billboards in which you placed posters in the mouths of politicians regarding silence about the great pandemic?

P.M. In the specialized press I am not aware of having more than one or two things published. But the impact of these works is not in the art world, but in all the eyes that saw them. And because of the place in which they were placed, there were a lot.

I.T. The street poster is also camouflaged using the tactic of the Trojan Horse. Beyond the work of political artists of the 1990s, this use of the poster can be traced back to the Dada photomontages of the 1920s and 1930s. In addition to the fact that you have made use of it and talked about your experience in this sense, I am interested in how you transferred these ways of doing things to your Fine Arts students at the time. I think about that exhibition that we started curating together, *Indefinite Territories. Speeches on the construction of feminine identity*, in which there was a work by Bárbara Sebastián and Amada Esteban that was a poster on the street, an intervention in public space. At this moment teaching and artistic production intersect. Has teaching been another form of activism for you?

P.M. At the beginning of 1990 I was already teaching at the university. I don't know if I can classify it as activism, but teaching does involve choice of content. For example, I had a fellow ultra-Catholic teacher who made his students paint Russian icons of Virgin Marys. I chose other examples, naturally.

Experiences like the exhibition we did, or others that came to me through my research, formed a group of materials that were united by concepts such as public, community, political, queer, feminist. Along with the students of the subject I taught, I created the *December 1 Project* collective (not to be confused with the project of the same name that many years later was organized by the citizen associations that worked with AIDS in the city of València). *December 1 Project* was a group that influenced the AIDS crisis through critical artistic manifestations; a group concerned with preventing its transmission, ending the marginalization and humiliation suffered by those affected and that also helped spread the need for respect and the right to difference for all human beings. The name of this group pays tribute to the event that was held for the first time in 1989 in New York on World AIDS Day. By closing their doors on this day, American museums and galleries made it clear that in the face of AIDS, art was not enough.

December 1 Project was created within the specific framework of the university and cultural world. The artistic field was too small for the work we wanted to carry out. Our aim was to achieve works and projects that were effective, forceful, explanatory and raising awareness of a reality that affected and involved us all. If it can be deduced from this that I have done activist teaching, I don't know, but what I do know is that I have always wanted to generate doubts among my students.

Later, once I had already had the experience of JG's death, I became involved in other groups such as Colectivo Local Neutral, which was a group that I formed together with María Jesús Talavera, within the Citizen Anti-AIDS Committee of the Valencian Community based on an experience of workshops focused on creativity, social reintegration and job search. Its objective was to carry out a series of public works that questioned AIDS, from preventive aspects to the social consideration of those affected. It was active between 1996 and 1997.

I.T. You did an individual intervention at the Espai Lambert in Xàbia in 1994, in addition to participating in the Municipal bulletin. Were you able to test the difference in audiences with respect to your exhibition in the white cube – a captive audience – and the intervention in the bulletin?

P.M. No, one of the mistakes I have always made is that I do not evaluate the consequences of my work. Knowing what the reaction is in a public context is very difficult, it is a huge job and I have never had the means to do it. I was content with the work reaching homes, people reading it and thinking "what is this doing here?", being surprised, and wondering about the content they were reading or at least receiving a type of information that was not present in homes, in everyday life.

In many of my works, exhibitions or interventions I have used both the space inside and outside the exhibition with the idea of helping to create a critical public. I was interested in reaching a non-specialized audience. I preferred to look for channels where my work could reach other places. I have been able to develop the clearest example of this way of working with the Social AIDS Project.

I.T. In the idea of collectivizing thought or generating collaborative art projects, what role did the Social AIDS Project have, which you have carried out in six different locations at different times...? Does each one feed off the previous one?

P.M. There are 6 versions and each of the previous ones are effectively nourished. It is generated and structured from an idea of an "expanded" exhibition, a communicative event in which nothing is definitive or anchored to a limited place.

The works that are presented, in the exhibition hall or elsewhere, have not been subject to stop. They are shown as they are at that time, stating that their process is still underway. All these projects can be revisited.

On the other hand, the space, gallery or cultural center are not the only places that this communicative and cultural event will occupy. Streets, squares, street advertising, online, buses, other art centers, universities, bars, the headquarters of citizen associations, etc., will be part of this expansion. But not like other places where the work is also exhibited, but rather understanding this series of spaces as an adequate network for the presentation of artistic proposals that have a social impact.

One of the characteristics of this project is that there will be hardly any artistic objects in the exhibition spaces, and there will be other types of elements that, generally, are built from mutual collaboration. These spaces will also present documentation of the circumstances that have occurred during the implementation of this project. Therefore, the exhibition hall, gallery or cultural center will become a functional-site, a space that enunciates a function – which in our case goes beyond the contemplation of works and will try to generate the possibility of reflecting on the different HIV/AIDS issues. These functional spaces force us to generate work in the form of a network, which allows us to cover the complexity of the topic.

I.T. In 2017, when you held your retrospective at the Casal Sollerie in Palma, you carried out a work that was fundamental to me, *Knowledge deployed*. It is a piece that, without the obligatory review that a retrospective like that entails, you might not have generated. The publication of the sample is quite useful to learn about your work, something that complements your website. But in the genealogy, you generate from your work you only mention Pepe Espaliú and his Carrying and the Radical Gay leaflets as Spanish references. How was your work then related to that of other artists of your generation who also worked on issues related to AIDS?

P.M. I had already done something similar for the *Micropolitics* exhibition at the Espai d'Art Contemporani in Castelló. In this case I projected a list of the artists who had influenced me from the world of activism from inside the bar outwards, while the bar was closed.

In the case of Solleric, I wanted to do it as a tribute. Let's say it was a piece of gratitude to state that everything I know I have learned from you. I really liked doing it, it was closely linked to my teaching, it had a bibliographic list, a footer.

I.T. Goya wrote "I saw it" under one of his engravings. You saw it, and you are talking about it in this exhibition.

P.M. This exhibition is a look back, it is turning your head to see what happened, from a distance, but "inside", like a retrospective, if you will. That looks at different moments of HIV and AIDS. Through the works, this story is built "backwards", what they refer to and quote: stages, moments, situations, experiences, and all of this constitutes a memory of trauma and cries.

Because the AIDS crisis is really very recent, not because 40 years are insignificant in cosmic terms, but because I want to emphasize the need to understand this pandemic as something recent, very close to our present. The AIDS crisis feels very distant; however it really wasn't that long ago. And we lose sight of the fact that AIDS is one of the greatest forms of violence that the LGTBQ+ community has suffered.

I position myself in this exhibition, and in much of my work, as a witness. A "living inside". I am telling my own experience in the AIDS crisis through my works. Taking into account the impacts and openings that AIDS has caused in the life journeys of the people who have accompanied me and helped generate my work.

In accordance with Élisabeth Leibovici, it is a position of witness, of being present in a place. Witnessing some moments of our recent history but keeping in mind the difference between what is history and what is memory. I speak from memory.

I.T. I want to quote a phrase of yours regarding your childhood friend who died of AIDS, Juan Guillermo.¹ You said: "he contaminated me unexpected knowledge." It seems to me a very political use of the word contaminate. I think it is essential that we talk about the importance that his illness and your affections towards him had for the development of your work. It is true that the work came from a place of anger, but also from love. I know what it meant for you to work on him in a certain therapy exercise, on expelling demons, but I'm interested in what you think it meant for him to place him at the center of your work.

P.M. JG was one of my best friends from adolescence and childhood. I went through many stages of learning with him. First in Xàbia, with a large group of friends and then, in València, where we went to study. It was the eighties of the last century.

It must have been in June 1994 when I started collecting the remains of medical supplies that JG used. That year, a doctor at the General Hospital of València told him that he had AIDS. We left there in silence, shocked. The next day Chesca and I returned to ask how much time he had left. They told us one year.

During the year and three months that he suffered from AIDS, everything got worse. In those moments, decline was an inevitable destiny. The first few weeks after the news, things appeared to continue as normal, while we barely took a breath. Then came an admission, an opportunistic illness, a recovery, another admission, while the flesh and skin were fixed on his bones, as if the body were undergoing a process of emptying the internal air. His body was leaving. That was a quiet certainty in a context in which a haggard face and a thin body activated suspicions.

JG died on May 4, 1995, at ten o'clock at night at the València General Hospital. Chesca, Gema, Luis, María and I were in his room. A couple of hours before, he began to have episodes of agitation that we thought were nervous, a temporary increase in energy and conversation, in which, among other things, he asked us to notify the doctor on duty so that he could give him something that would give him some relief.

I went to the nurse's desk to ask for a painkiller and they told me they couldn't give it to him without a prescription. I asked for the doctor and they told me he would come when he could. I finally got them to give me a pill, but it did nothing. I asked for another one which they refused to give me because they feared it would cause respiratory failure. I asked the nurse if we could empty a capsule and give it to him, and he agreed.

At one point the skin on his face gradually turned slightly blue. That was when I realized that the end had arrived. I turned to the window, where the others were, and told them that I thought JG had died.

Nobody knew that this was going to be the last day. They had not provided us with any follow-up of the diagnosis, we did not know with certainty its evolution as the days went by. Even though the deadline given by the doctor had expired a few months ago, death caught us off-guard.

We notified the nurses of what happened and immediately two doctors arrived. They asked us to leave the room and wait outside. A few minutes later they limited themselves to informing us of the death. Next, they asked us if there were any relatives among us. Chesca answered that we were his family, but they did not grant us that connection. They limited themselves to telling us that, given what they saw, there was no family member present. I kicked the wall in a fit of crazy powerlessness. I realized, for the first time, the cruelty of the protocols.

His body disappeared immediately. We never saw it again nor did we know where they kept it. We entered the empty room and collected his dressing gown; the toiletry bag and the clothes he was wearing the day he was admitted. We found money in a pocket of his jeans. We hesitated about what we should use it for, until we thought that the best thing to do was to go for dinner. Two days later we found out that he died due to kidney failure. That's what they told us.

We notified his brother to take care of everything that remained to be done. I seem to remember that he only appeared a couple of times throughout the process. He was in charge of organizing the funeral and asked us to empty the house.

Those were the years in which stigma and discrimination stood out in the catalog of responses to AIDS and the health system was not

¹ From now on we will refer to him as JG.

exempt from being one of the sectors in which this discrimination was also legitimized. In one of his last admissions, as there were no free beds in the infectious area, he was put in a room in a nearby section. I remember it was the last room on the right. The treatment from the health staff was inappropriate, abandoning them and treating them with indifference with devastating effects.

This illiterate treatment even extended to the people who went to visit him. The entire admission was very complicated and there were many difficult situations, not so much related to his state of health, but to the attitudes and comments of the nursing staff who were treating a patient who they did not want in their section and causing him more pain than the disease itself. JG made a couple of complaints during that admission and we created a text during the waiting times that describes what we felt being there or thinking about future admissions.

Thanks to his death I have been able to carry out a lot of my works. To me, JG is a victim who, before he died, during his death and afterwards, contaminated me with unexpected knowledge. JG taught me to look obliquely and opened the door to voluntary participation in groups, at that time called the fight against AIDS. He died before he could see the results. He didn't see any of the work, but he knew, as he kept me and gave me materials, that he was working on his experience.

I.T. *Eviction, Idle, The Last Glance, A New Body, Eviction of Remains, Secrets and modesty*, all these works arise from JG's illness and death. In these works he is present through the intermediation of his body or his personal belongings, but in others you convey that painful experience that you have described in the Valencian hospitals. *Powerlessness*, a piece that we are going to present in the exhibition, is a result of this. It appears to be closer to the metaphorical poetics of Espaliú, although unlike the Cordoba-born artist, you appropriate objects with attributes linked to the disease, objects closer to its literal meaning. How did *Powerlessness* come about?

P.M. During those weeks, JG was under home hospitalization. He had intermittent admissions to the hospital due to any opportunistic complication and when he improved, he returned home. And then at home he followed hospital treatment. There came a time when they administered IVs to him, two a day, because he barely ate. Since they had opened a permanent catheter in his hand, we were the ones who put in the drip, with a drip they brought us from the hospital.

He was attached to it until the liquid finished entering through the tube. Often in silence or with comments like, "well, you've already had half a drip" (they were large glass bottles). And at that moment, in that life, I thought that it was all useless. I had a very realistic image of what was going to happen. He was dying, there are no effective remedies and this is all hopeless. If he had lasted one more year, he would be alive. There was nothing we could do, but you have to continue playing along, simply to show hope. But a feeling of hopelessness had settled in that room.

The following year I made *Hopelessness* thinking back on all those days.

I.T. Furthermore, following JG's death, another piece was created, *Trousseaux*, in which you become a taxonomist rather than a collector. This takes you from possession to study, to cataloging and analyzing the remains, to someone who rearranges the materials to generate a discourse. In this sense, I remember some little-known photographic pieces by Sol LeWitt from the 70s that were also inventories, but they

were always perfect, clean images. Your trousseaus are full of humor, smells, stains, bordering on wretched as they are the result of illness, of death, but also connected to sex and everyday life. I find it interesting that you finally recycled all the recovered objects and ended up putting them in a suitcase as a kind of coffin, as a finishing touch. All you need to do is bury it...

P.M. In the exhibition *Souls will fall from feet* curated by Javier Codesal and Montserrat Rodríguez (2017), they invited me to participate with *Hopelessness* and to give a lecture at the seminar *The skin of medical discourse*, in which I presented a communication titled "The body in a suitcase." There I explained how all these elements ended up inside a suitcase. But you have to go back a little to see the sequence.

When we were emptying JG's house, I collected other objects that were part of his life. This work, which was verging on cataloguing, prompted me to save the objects and classify them taxonomically. Photographs, documents, small decorative objects, cleaning materials and instruments, towels, clothing, shoes, food, plates, cutlery, saucepans, cassette tapes, video tapes, music CDs, tobacco, lighters, books, magazines and keys, among other things, which I included in the collection that I was able to present for the first time in 1997.

Ten display cases held all the objects, those my friend gave me while he was alive and those I gathered when we emptied his house. Inside each of them the objects were selected according to whether they belonged to one area or another of his life: clothes and accessories, from which it is evident he liked shirts with flower prints, leather bracelets and sneakers; books, folders and papers that tell us about his professional life, that he studied psychology and that he had a couple of temporary jobs; utensils and kitchenware, purchased in local stores. Sheets, towels and bags from his hospital stay, which I had to keep to complete this collection.

In 1998 I stopped exhibiting this work and since I did not have adequate space to store it, I had to get rid of the display cases and store all the objects in a suitcase that I no longer used. The collection of objects has been there for 17 years. I never opened it over the years.

When Ramón Espacio asked me to hold an exhibition at the Octubre Contemporary Culture Centre, I took the suitcase with the objects to the exhibition hall. When I opened it, I realized that they did not need any device to be presented. The objects didn't need to be spread out or placed in display cases. Instead, I left the suitcase on the floor. The presence of this open object intended to transport clothes and belongings when embarking on a trip, full of plastic bags with objects, functions as a box for this metonymic body that continues to travel.

I.T. Many of your works, even your current ones, are the result of your experience of the 90s. The butter, the vigorexia, so present in your exhibition at the CCCC, *I saw it...*

P.M. That experience had the greatest impact on me. However, it was not the only one nor the one that influenced them all.

My first experience was as a member of the queer community. To be queer at 20 years old in 1980 is to necessarily involve yourself with HIV and AIDS. All my friends and I were possible victims of "gay cancer." We seemed predestined to contract it. That's what they were telling us that we would die if we fucked men. Unless you lived isolated from

the media, during the 80s everything that came from the word AIDS challenged you. It was a state of life, the landscape that surrounded us.

Vigorexia was one of the consequences of fear. Much of the global queer obsession bulking up was to avoid having a body that might look worn or weak. Looking macho was the goal.

I remember that JG was getting thinner, more fragile. We picked him up, took him to the sofa and from there to the bathroom and to the bed, there was no more domestic or vital circuit. And I reacted badly to this situation. My response was to go to the gym and get as strong as I could. And there, in the house, a brutal confrontation of bodies was established.

But the work presented in this exhibition, *Fixing the Body*, really has nothing to do with my personal experience, it is linked to the idea of "not being noticed": the more muscular, the less suspicious. There was a fear of losing weight and that your body, which you cannot change, which you cannot disguise, especially your face, shows that you have HIV. And one way to mask it, which in the end was fictitious, was to try to dominate the flesh, whether with bodybuilding, protein shakes, and with this story about butter, which is a delirium.

The history of butter was in series and chats among people at the time; The doctors told you: "if you don't want to get thin, eat a lot of butter now, because you will lose weight, in the end you will lose weight, but you will gain time if you fatten up." And more time without being thin meant more time without publicly confessing that you have the virus, more time without being stigmatized, hence the obsession.

Everything changed in 1996 because medicines began to become available. Triple Therapy began to be implemented. The people who started taking this new medication are alive, they are the survivors in this exhibition represented by pebbles.

I.T. Your artistic activism has been accompanied by political associationism. How do they feed each other?

P.M. The experience with my friend JG opened the door to voluntary participation in groups that worked to dignify those affected and neutralize their stigmatization. When we no longer knew what to do with JG's despair, we asked for help from the Citizen Anti-AIDS Committee of the Valencian Community, which provided us with psychological assistance, helping us understand and accept many things. It was a way to thank them for the valuable help they offered us.

In classical ethnography there are different methodologies to understand a field of study. Participatory observation is the one that I have applied on the most occasions, which broadly consists of arriving, rolling up your sleeves and asking what needs to be done. It was clear to me very early on that I would not be able to produce good work on HIV and AIDS if I did not participate as a grassroots volunteer in associations. Not only have I been on the committee organizing workshops and in management positions, speaking on the radio, etc., but I have also collaborated with the Lambda Collective in the Stop AIDS group. All this work fed back into both my teaching and my artistic practice. Alberto Cardín made it very clear in his classes that there are anthropologists in the classroom and in the field. I have always chosen the countryside as a place where things challenge you,

impregnate you with the wisdom of the people, and this is a source of priceless enrichment.

I.T. Why is AIDS no longer talked about?

P.M. I think the pandemic has been forgotten by certain sectors. When we were angry and scared, it was because you were dying. Then 1997 arrived and people began to live, although the struggle continued primarily in the sphere of social activism.

An enormous amount of work has been done through social activism, which has resulted in all the advances that we have experienced in Spain. There is a considerable amount of research in the field of social sciences that we do not even know about in art. In the field of sociology, psychology, in other sciences, is where the majority of activists are. Production is brutal. And in the visual arts, there continues to be research such as that carried out by Equipo re (Aimar Arriola, Nancy Garín and Linda Valdés) with its *Anarchivo sida*, or Jesús Alcaide, with his tireless work on the figure and work of Pepe Espaliú. These people are very much involved in activism, when I say involved in activism, I don't mean holding a banner in the street, I mean writing a thesis, giving lectures, showing their faces. It's very easy for me to work on this topic. I don't have HIV and it's very easy to go and give a lecture and talk about the marginalization of people living with HIV. What is difficult is to have it and to show your face.

Effect of a sharply applied force

Alba Braza

Who decides what is archived and what is not?
Cvetkovich, A.

*The sister had asked them to cross out that indication,
to make it disappear completely,
to scratch or even tear out the page
and repeat it.*
Guibert, H.

Thanks to the work of Pepe Miralles, I am aware of another version of what HIV/AIDS was and continues to be. I was born in the eighties and yet I was able to grow up in a version of reality that was alien to the fear and trauma that was incubating in LGBTBIQ+ communities. It is a fact that working in cultural production makes it easier to generate a multifaceted vision of what has a political and social impact, but, without a doubt, working with Pepe Miralles from the different roles that have united us over the last almost ten years, in which I have coordinated and curated exhibitions, mediation and friendship, has taught me the political dimension of listening.

This dimension is present throughout his artistic career, but is especially formalized through the work *Books*. This work is made up of a series of contents organized in nineteen blocks, which can be shown printed on pages and joined on one side or the other. Moreover, it that can be structured by separating the cover from the interior, a space where several images and texts are offered to be read on the device most appropriate for the context on which they are to be displayed. *Books* constitutes a kind of visual atlas in which complex concepts discussed by other authors on HIV/AIDS are summarized. They are one of the elements that make up the file that the artist produced in 2019 for the IVAM, which is titled *Effect of a force applied abruptly*.

Pepe Miralles began to work on the social consequences of the human immunodeficiency virus in the early 1990s, when he moved from Xàbia to Valencia. At a time when he should have lived with the most freedom, friends and intellectual references such as Hervé Guibert, Michel Foucault and Reinaldo Arenas, whose literary and essayistic production accompany the artist to the present, disappear with virulence. At this time, the Radical Gai and LSD were born in Madrid, and in Valencia the December 1 Project and the Neutral Local Collective, a few years after the group ACT UP carried out a large part of the actions to promote scientific research in pharmaceutical companies in New York, which continue to be a reference in the field of activism.

At its origin, artistic production around HIV/AIDS had in common the urgency, the urge to propose other stories from the LGBTBIQ+ community in the face of this pandemic, the speed of making them available through all possible formats, leaving aside issues inherent

192

193

ALBA BRAZA

to the art as is the idea of uniqueness of the artistic object. At the end of the last century, talking about AIDS meant talking about death and all the fears that it entails, about the inability of medicine, and therefore the urgency (Cortés, 1993). The action, the publication of manifestos in the press and the creation of messages, as seen in the work of Pepe Espaliú and ACT UP; the installation that will be consumed by the public, in that of Felix Gonzalez-Torres; the mural painting, in that of Keith Haring; photography as a reproducible medium, in that of Robert Mapplethorpe, David Wojnarowicz; and the video by Derek Jarman, are an example of this. Then, the art market will swallow them up, as it swallows up everything.

Since then, Pepe Miralles has created many works related to this topic, despite the little interest that it traditionally aroused in the artistic community. His work has been adapting to the scientific and social reality that accompanies HIV since with the arrival of the chronification of the virus, and later PreP, the expression of urgency that characterized the production until now is being lost in favor of a revisionist perspective always on alert in the face of oblivion and possible rebounds of the virus.

In a way, you could say that his work is situated between mourning and militancy. It resumes the pending topic by revisiting it and gradually increasing that situated self to which Elisabeth Lebovici refers when she begins each of the AIDS chapters. It is that situated self with which the exhibition is titled – “I saw it”¹– referring to the forty-second engraving of Goya's *Disasters of War*. A self that is not only a witness, but also provides him with the power to listen, collect, denounce and tell a story through the multiple formats with which he produces his work.

Above all, this work seeks to speak of other objectivities on the issue. To do so, it adopts the citation method and explores research methodologies that look at queer and trans feminist theories, whose contributions will be demonstrated and contrasted thanks to appropriationist ethics and the two-way dialogues that define its way of working.

From these parameters, in his work a great deal of the history of the social stigma of HIV/AIDS is preserved and transmitted with its own life cycle: a photo, which is transformed into a poster and becomes a banner: which is saved, folded, scanned, printed, taken to the streets, photographed, uploaded to Instagram; that is cited, tagged, copied, pasted, shared... exponential citations that acquire symbolic power based on the knowledge that each quote carries implicitly.

Thus, *Effect of a sharply applied force* was conceived as a research project, created with the sum of the record of activations and actions carried out during the year that the project was carried out; of the multiple visual formats that the artist has created from this work process based on listening, reading and conversation; and a great deal of his own personal archive, which includes bibliography, posters and other prevention materials created in different campaigns carried out by

¹ As Lebovici points out, most of the archives on HIV/AIDS have been created thanks to the friends who collected and preserved the belongings following death, anticipating the cleaning work that the families would carry out. In Spain, the archives of Sidaestudi (Barcelona), the MUSAC Documentation Center (León), Anarchivo sida (digital project carried out by the Equipo re), L'Armari de la Memòria (Generalitat Valenciana) stand out.

(ENG)

activist groups and associations that were saved from ending up in the trash.² Through these, Miralles responds to the main purpose of the research, which sought to collect, preserve and transmit oral stories, private experiences and the historical memory of the effects that HIV and AIDS have caused on bodies and people. psychosocial spaces of gay men's communities (Miralles, 2017).

His archiving problem also assumes the impossibility of covering all the issues that this virus generated, and continues to generate, but he manages to give an idea of the trauma that the appearance of HIV/AIDS created in their lives thanks to the post-production work he does on the materials.

Through the mediation exercise titled *#Media*, in which I took part as a mediator, we collected more than twenty oral testimonies that were recorded following the preferences of each person with regard to anonymity or manifesting their identity. All of them, along with the rest of the materials that make up the project, have been heritagized within the IVAM library.

Unlike other types of archives, this documentary collection, titled *Archive*, does not seek to show what is exclusive or exceptional and avoids emphasizing individual testimonies or details that provide sensationalism. It focuses on offering possible definitions of what the impact of that force abruptly applied on their lives was (and continues to be) in a collective sense, sharing how the pandemic did not hurt specific cases (only) but rather we are faced with what Anne Cvetkovich defines national trauma, which he equates to the Holocaust, the Vietnam War and the First World War and other events that also define the nation and the world by having a profound impact on history and politics. As the author explains, the AIDS crisis posed a challenge to strategies for remembering the dead and has forced the invention of new forms of mourning and commemoration. For this reason, from the militancy that characterizes his work, from the beginning Miralles draws some theoretical and poetic frameworks with which he ensures that he covers and articulates the knowledge that was going to be acquired during the investigation. These assume the role of methodologies and will be deployed and integrated over the course of the project.

Here, the idea of collective, present in all his work, is manifested in almost all aspects: activist collectives, working as a collective, collectivizing research. As I have anticipated, from the beginning Miralles suggested that I work together with the mediation function by forming a team, but little by little more work groups will be generated that will become involved in the methodologies and will modify the course of the project based on their experiences. The first of them was the Root Group, Thinking Group, Reading Groups and especially, the group of people who participated in the interviews. With this, Miralles configures poetics based on care and respect for life stories, showing how the affective is also political.

² As Levovici points out, most of the archives on HIV/AIDS have been created thanks to the friends who collected and preserved the belongings following death, anticipating the cleaning work that the families would carry out. In Spain, the archives of Sidaestudi (Barcelona), the MUSAC Documentation Center (León), Anarchivo sida (digital project carried out by the Equipo re), L'Armari de la Memòria (Generalitat Valenciana) stand out.

These technologies, or theoretical frameworks, established determining issues for the contents that the *Archive* finally contains: a revealing terminology of places from which it was going to be spoken was established, the procedure and methodologies to be adopted were specified, as well as defined through of what identities this genealogical story was going to be proposed.

Metaphorically situating the places from which one was going to speak gave rise to three positionings: "from the sling", a rocking and unstable space that facilitates counter-discourses that have been located by the mainstream in the field of disability; "from lost rights", a place that allows you to become aware of the erosion of acquired rights and generate discourses for concrete realities, and "from the glory hole", a transit space that arises from crossing places, allowing an inflow and continuous departure from anonymity.

With regard to the procedure, five modalities were determined: "non-mixed groups", through which they sought to empower oppressed people and facilitate their development of their own fighting tactics. "Dark room", a conversational procedure in which the participants do not know each other and cannot know the identity or social stratum of the other people, which helped them converse as equals, without the pressure of personality and knowledge, of the symbolic power of some of the participants, which generate silence in the rest. "Crossing the landscape", in reference to cruising methodologies and understood as a place where encounters, meetings and actions determined by the body, desire and silence can take place. "Curriculum vitae", which consisted of writing one's own queer CV without the commonplaces in writing normative CVs. "Lazarus Effect", in reference to the term used to refer to people with HIV who have been able to recover through antiretroviral treatment, when their immune status was very deteriorated, and which served to obtain stories from men who had to accept that they died when they became infected and, starting in 1997, with the new generation of medications, they were able to continue living and had to learn to do so.

Finally, the "collaborating identities" that were invited to participate through their testimony were limited to HIV-positive men and we sought to have representation of the following experiential traits: believing men, men who practice chemsex, racialized men, men who practice cruising, chronically ill men (HIV-positive men who had developed the disease), caregivers, refugees, sadomasochists, immigrants, unemployed and sexually adept men.

Within this framework, meetings, interviews, readings and actions took place. Some visible and others "opaque", or behind closed doors, with which the history of pain and suffering, of struggle, thought and action, that HIV-positive men have had to endure (not so much due to the infection, but due to its ideological construction) was transformed into inventorizable documents.

Why was mediation necessary in a project that had not yet been carried out and that did not yet have or require an audience? Mediation had to achieve the main purpose, hence its relevance. But how to achieve it is key, something that marks the distance from the functions of this profession already defined through the experience of others, including among its competencies concepts such as benevolent active listening, contact with other communities that are not users of the museum, the provocation of new communities and the awareness of not working on the collection of materials (only), since each action carried out and

each conversation or interview held was done with the sole purpose of making an impact and recalling the ineffable, given that this was precisely the basis of the *Archive*. In order to achieve this, it was important that mediation merged with the unconditional accompaniment of what was happening at all times throughout the project and with the people who generated it, from the artist himself to the men to be interviewed. Jointly, it was responsibly assumed that we were interested in producing an archive to provoke interactions through the idea of deployment, since otherwise it would mean generating an inert device incapable of giving rise to other stories (Braza, 2020).

Books contains the stories that we were told and are shown crossed by others previously told by artists, writers, or the press. The guiding question with which each interview began was defined in a work session held with psychologist Sonia Justo, a professional expert in HIV-related trauma: *What impacts have HIV and AIDS had on your life?* An open question whose answer must be listened to carefully, without prejudice. Only the exercise of listening makes the other speak, since listening begins even before speaking does, and it gives back to each person what is theirs, it reconciles, heals and redeems (Byung-Chul Han, 2017).

The work covers the broad time frame in which this virus lives. It addresses the reality of HIV in the present, at a time when PreP and the global “I=I”³ campaign are available. This gradual change in perspective is evident in the *Book of Questions*, in which, beyond providing this good news, they explain how the condition of being HIV-positive supposes a reduction in rights as citizens, since in their daily lives they continue to be forced to hide this information from their family, from the bank when requesting a loan, from their health insurance, or from their co-workers, to name a few examples.

The *Book of Lazarus* and the *Book of Preventions* include the impacts of those who learned that they were HIV-positive at the end of the eighties and therefore were hopeless, but who with the arrival of pharmacological advances had to learn how to live again with a chronic illness, and with another idea of prevention. Likewise, the books also include the most difficult moments related to the AIDS crisis. The *Book of Uncertainty* covers the first years of the pandemic, when bodies were invaded by sarcoma spots and the asphyxiation caused by pulmonary neomocystosis. The *Book of Blindness* addresses vision loss caused by cytomegalovirus and the impact of vision loss as part of the process leading up to death. The *Book of Infectious Bodies* records the hospitable treatment that this community received, being treated like plague victims, and the *Book of the Nameless* is a memorial, a list of abbreviations, a space to remember, but it is also a place in which one of the certainties of HIV-related death is evident: anonymity, silence, fear and the stigma.

³ Undetectable = Untransmissible. The original campaign, U=U, was promoted in 2016 by the Prevention Access Campaign based on scientific consensus that demonstrates with compelling evidence that people living with HIV with an undetectable viral load cannot transmit HIV through sexual exchange.

On the other hand, the *Book of Hypocrites*, the *Book of Silence* and the *Book of Collapse*, indicate deaths that occurred “due to a serious illness” or similar euphemisms, the funerals in which homosexuality was socially forced to weaponize, the vetoes from attending farewells and religious rites imposed by families who remained oblivious to the trauma and social stigma they were promoting. The *Book of Silence* records the impacts of terrorist policies by public administrations based on silence or communications designed with abstract illustrations, and in the *Book of Care* the work carried out by the friends is made visible through the story of Juan Guillermo, who was assisted in shifts and in groups during his home hospitalization and whose medical waste materials and objects were collected and stored as a practice of unsilenced collective mourning. The *Book of Listening* shows the impact of listening and therapeutic care that the associations in the fight against AIDS established from their beginnings. The *Book of Activism* shows how the activist struggle was a space in which to manage anger and despair, while the *Book of Collectives* recognizes their decisive work in the fight against AIDS in terms of the pressure they exerted on pharmaceutical companies.

This recognition is also reflected throughout a series of actions carried out within the project *Effect of a sharply applied force*, grouped under the title *Binding actions*. In all of these, a clear desire was expressed and transmitted to include the opinion and participation of the groups traditionally involved in the fight against HIV and AIDS: CALCSICOVA, Anti-AIDS Citizen Committee, AVACOS-H and Lambda. An associative fabric that, in the history of this virus in the Valencian Community, has been essential to be able to count the impacts from which they are counted today.

In *Books*, the mapping work that has enabled the detection and addressing of emotional scars that inhabit HIV-positive bodies is evident. It contributes to complementing visions about how the LGBTIQ+ community experienced this unfinished episode of history through its different forms or deployments, or resting with the security expected of a museum library.

And the impacts remain available to other listening bodies, for whom these stories may remain latent or for those who, oblivious to the trauma, are willing to listen to how a virus was used as a political tool with which other bodies became subaltern, other practices, other lives.

Aliaga, JV, & Cortés, JMG (1993). *Of love and rage. About art and AIDS*. Polytechnic university of València.

Braza, A. (2020). *#Half. The role of mediation in Effect of a force applied abruptly, a project by the artist Pepe Miralles for the IVAM*. IVAM.

Cvetkovich, A. (2003). *An archive of feelings. Trauma, sexuality and lesbian public cultures*. Bellaterra Editions.

Guibert, H. (1992). *To the friend who didn't save my life*. Book club.

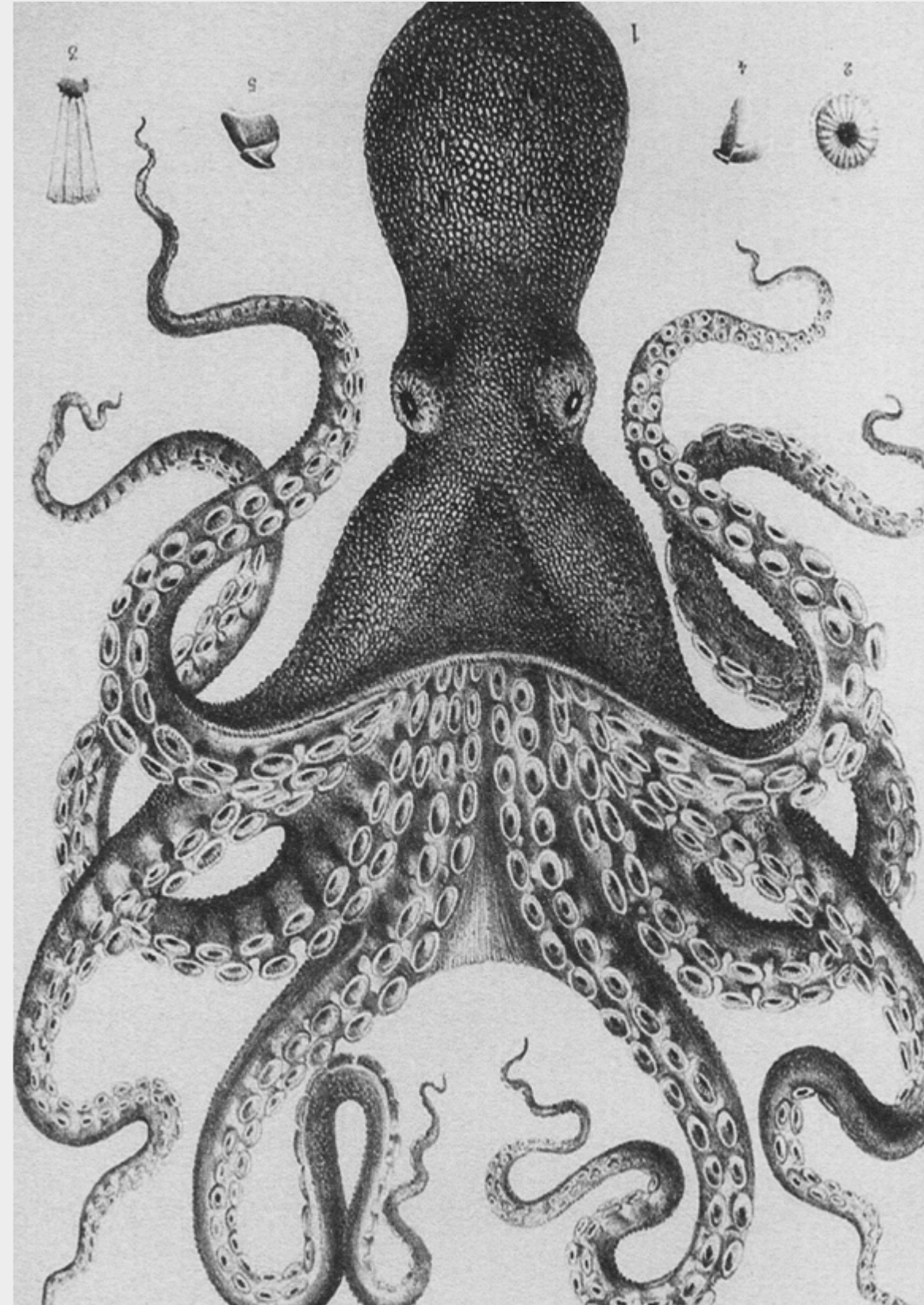
Han, Byung-Chul (2017). *The expulsion of the different*. Herder.

Lebovici, É. (2020). *AIDS*. Arcadia.

Miralles, P., Braza Boïls, A., & Alcaide, J. (2022). *The Book of Questions*. València Museum of Illustration and Modernity, MUVIM.

Miralles, P., & Espacio Casanovas, Ramón. (2017). *Face here: more than 20 years of presence of HIV and AIDS in the work of Pepe Miralles*. Palma City Council.

Miralles, P. (2017). *A research project for the IVAMlab*. IVAM.



friend / eviction / remains

Looking back
Powerlessness
Trousseaux
Burnt friend
Pedro's plot

fat / myth / remedy

Recipe for a cure
So many people believed this
Chair-body with butter

stigma / body

Secrets and modesty
Shaping a Stigma
Fixing the body
Dystrophy

activism / ghost / echo

Carrying immobilised
The echo of an anger

survivor / erosion

Singing pebble
Pebble

to listen / to count

Listening politics / Impact
Listening politics / Felix
Gonzalez-Torres (1)
Listening politics / Felix
Gonzalez-Torres (2)

filing urgency

Books
Present

200

201

Looking back

Forty photographs

1995

When taking these photographs, I did not take into account any technical issues. There are two types: some are very out of focus as a result of the rush to take the photo and the little importance I gave to getting a technically perfect photo at the time; and others are sharper, the result of luck or of moments when something else caught my attention in a different way.

Together they represent my moods at the time. They are banal photos of objects, corners, cupboards, shoes, books, which mean nothing more than a farewell, a last glance, and which have now become an archive of our gazes during those days in the mid-1990s when we vacated a friend's house after his death.

Powerlessness

Metal, plastic
and drip structure

1996

This structure, which is designed as a room, supporting a roof made up of seven bars, symbolising the seven days of the week, from which hang two drips, each of which trickles their contents onto the floor.

During the periods of home hospitalisation, which a small group of his friends attended to in turn, we had to connect our friend to two drips a day by hand, which contained glucose serum as a nutritional and energy source, as he hardly ate anything.

I sat on the bed to watch the drips trickle down the tube, both of us in silence, while I felt a sense of powerlessness that I hid as best I could.

This depicts the futility of certain treatments and the powerlessness and struggle of many people living with HIV or AIDS to find a cure for their illness. At 35 years old, dying is not a good plan.

Trousseaux

Various objects

1997

From 1994 to 1997 I worked on a project based on the construction of an experimental ethnography of HIV/AIDS. Grouped under the title *Ethnography of a Social Illness*, I made four interventions.

The last of these, at the National Museum of Anthropology (Madrid), is the one that led to the work entitled *Trousseaux*, the final point in the process of constructing this ethnography of HIV/AIDS. In order to create it, I had to collect utensils and items that a person with AIDS needed to get through their illness: drips, syringes, needles, gauze, pills, painkillers and thermometers, all form part of the necessary equipment.

The process of collecting the objects ended in May 1995 at the General Hospital of València, shortly after nine o'clock at night. Subsequently, other objects that were part of life at home were added (we were still living in the time of things), and the objects that were revered, bound by affection, those that could not be left there when the door was closed, were selected. I used all of it to construct a vital memory of the person. And all this collection now forms a body with a name, Juan Guillermo, while also telling us about all those who have disappeared during this pandemic.

I present these objects on an open table with the aim of questioning certain formulas of "museification": by presenting them without display cases, I try to highlight the vulnerability of what is exhibited there, without barriers, letting the smell float around the room.

Burnt friend

Two photographs

2023

I thought of burning a stone after the funeral of my very dear friend and former partner. The intense wood fire process lasted several days, during which the stone was darkening little by little as if nightfall was materialising in the stone.

Unlike a body, stone leaves no ashes, it remains stone, the fire leaves only visible traces of sticky soot on its surface.

The work consists of two photographs that depict the two faces of the stone. Because the two faces that we all have are not always revealed.

Pedro's plot

Photograph

2023

A potho is a plant that is often used as a decorative element in shopping centres, offices and public facilities. In the 1980s, it was very fashionable to hang them in macramé baskets. I remember seeing one in doctors' surgeries and that it was usually the nurses who looked after them.

I have had the potho shown in the photograph since 1997 and it has come with me to all the places I have lived. I received it from someone, through a link. My partner asked me to keep the plant and look after it. This plant is the only living thing that belonged to the previous partner, who had been dead for six months.

Photography ensures care and a map full of references that have shaped my understanding of the complex anatomy of care in HIV and AIDS.

Recipe for a cure

Four photographs

2022

In the 1990s, doctors advised people with HIV to eat lots of butter and fatty foods to gain weight, so that when they entered the AIDS phase, they would have more fat and muscle stored in their bodies and therefore they would live longer.

This work consists of four photographs. The first is a newspaper clipping showing a recipe for making cubed butter. The other three photographs are metaphors for the action of eating nothing but butter.

In a scene from Pose (Ryan Murphy - 2018), Pray Tell eats a lot of butter as "treatment". Many believed in this "therapy" because they had nothing else. In the 1990s people needed hope and were open to trying anything.

"Not knowing... I remember a lot of these attempts and people getting drugs from Mexico and Europe because it took years for our FDA to approve any medicine. People needed hope and were open to trying anything. Those days still give me nightmares. I remember that. And I remember my friend Stuart who used bleach on his Kaposi's sarcoma, even though he had AIDS-related dementia. All these remedies brought a lot of false hope. Remembering it is depressing and painful. Bitter melon is supposed to be very nutritious. I didn't know it was recommended for HIV. I remember someone telling me that they were drinking aloe vera. It was advised to be taken via HIV enema. It was just awful. I've been HIV positive since 1994. When I think about what we went through as gay men, I realise how strong the community was."

AIDS Memorial Quilt.

202

203

So many people believed this

Kitchenware and butter

2023

This work, a still life, depicts plates, glasses, cutlery and other table and kitchen utensils covered with butter. This is hyperbole, an exaggeration as a poetic device to relate a daily reality in which the absence of effective treatments generated desperate beliefs that some "remedies" could alleviate the effects of the virus.

Doctors advised people with HIV to eat lots of butter and fatty foods to help them gain weight so that when the disease did strike, they would have more fat and muscle and therefore their physical deterioration would be slower.

Chair-body with butter

Photograph

2023

What do we make of Joseph Beuys' *Fat Chair* (1960)?

Separate the fat (now butter) from the chair. Interpose a young body that holds it on its lap like a belly that protects it, warms it, nourishes it and allows it to stop the weight loss process for a while. Photograph it.

Although the chair already functions in the reference work as a body, making it present, placing it there and photographing it implies the action of putting the body in a place and time of trauma, where the myth of fat and energy was ritualised: a kitchen, a house, a room, a chair on which to eat the fat that will protect me.

This is part of a series of works grouped under the title *Post-production*, in which I ask myself the following questions: How can we continue to learn from works of art that are highly significant in the evolution of formal and aesthetic thought?

Secrets and modesty

Photography

1995

My work emptying my friend Juan Guillermo's house and my artwork got mixed up. Over time, I have come to realise that everything we did (emptying and documenting) helped me to reflect on death and to understand what it was that I was really experiencing. I was able to appreciate the evicted value that emerges from belongings when they no longer belong to someone who is present. We experienced the process of emptying a house as the eviction of life caused by a virus that enters your body to expel you from it.

One night we decided to wait until all the lights in the flats in the building were turned off. While the neighbourhood slept, we turned on the light in Juan Guillermo's room, reviving his presence in that space where the same light had been on so many nights, relieving vigils of waiting and uncertainty.

We went outside and photographed the scene. We picked up the tripod and the camera, went up to the flat, turned off the light and left the house totally empty.

Shaping a Stigma

Video, 2 mins

2023

This piece is an allegory of the body - as a building - during its demolition: it has been chopped up, its waste has been moved and dumped in a landfill. It is the story of a crime, the narrative of how a seropositive body is destroyed, fragmented and misplaced.

These mechanisms and structures of "construction", actually designed for destructive, warlike action, become instruments at the service of the sociopathic factory of stigma,

the neoliberal machinery to control dissenting bodies, in this case, considered to be contagious.

Fixing the body

Video, indefinite

2023

One of the most widespread reactions over the years in which HIV was becoming increasingly apparent, and faced with the possibility that your body might give away the disease, was to subject it to hard muscle-building exercises; the aim was to avoid the flabbiness and frailty and suspicion associated with a body reduced to bones.

The video shows a body that does not stop, that works its muscles day and night to prevent the virus from manifesting itself, whether in terms of its weakness or the purple crumbling of its skin.

This body is nobody; we all experience the madness of paranoid muscle-building in order to avoid the suspicion and stigma associated with the discovery of a new virus. An internal drive that forced us to correct the natural evolution of the viral body, generating containers that store muscle fed with protein shakes.

The result is a trick: the weights and the body are part of a disguise, because if I'm "fat", no one will suspect anything.

Dystrophy

Banner

2022

In 1996, HIV-positive people began to be treated with new combinations of antiretrovirals. What is known as triple therapy was successful in improving and extending the lives of infected people. These were years of hope in which the consolidated community organisations saw the results of their struggle.

With increased survival, a new syndrome emerged characterised by a redistribution of body fat together with metabolic abnormalities: "HIV-associated lipodystrophy". The first case described was related to Indinavir treatment in 1997.

These two lines of text go from the years of hope - in which activist movements began to take shape, infections dropped, weight loss and mortality decreased - to the years of side effects, the consequence of new treatments in which lipodystrophy, having the "look" visible on your face and body, once again carried the artillery of stigmatisation.

Carrying immobilised

Intervention on sculpture
Carrying IV by Pepe Espaliú (1992)

Sculpture and cotton fabric

2023

How can we give a new meaning to Pepe Espaliú's *Carrying* at a time in which mutual aid is devalued and activism is dormant?

A white sheet covers the sculpture *Carrying IV* so that its presence, precisely in a room that used to be a bedroom, turns it into a stationary, still artefact that no longer transports metaphorically, that no longer engages or converses; it is asleep like a piece of furniture in hibernation, waiting for the house of activism to open again, for someone to come and angrily dust it off and air it again so that it continues to generate the momentum that we need to fight for our rights.

This is part of a series of works grouped under the title *Post-production*, in which I ask myself the following questions: How can we continue to learn from works of art that are highly significant in the evolution of formal and aesthetic thought?

204

205

The echo of an anger

Metal and sound

2023

A cone suspended in the air, which may remind us of a megaphone, emits, if approached, distant sounds of a street demonstration. Something is happening. There are whistles blowing, shouting, angry voices demanding whatever is possible. Those cries from the 80s and 90s of the last century, which projected so much pain and so much rage have died out and all we hear are the echoes of those proclamations. What happened to that anger? There is no longer urgency.

That anger signalled a need for change, both social and pharmacological. It helped us speak our minds, to say what we wanted, to define who we were, to maintain our own dignity and integrity.

"At the core of Act Up is rage. Everyone who has joined us at one time or another in the history of our association can tell you that. We don't go to Act Up because we are sick. We go on a Tuesday afternoon because we are sick and because we have spent three hours in a waiting room before being met, in a hurry, by an overwhelmed doctor; because we heard an agitated designer say that AIDS is a just punishment on television; because we feel we are not sufficiently informed to be able to avoid contracting the virus; because a friend would like to go to Act Up but is too weak. Because another friend has just died and their parents have carefully disguised the name of their illness; because a health minister is still talking about evaluating methods that have already been proven effective abroad; because we saw a group of excited people on television saying the same thing that we were trying to say ourselves."

Singing pebble

Print on paper

2023

These are the lyrics of a song that has not yet been composed, made with (subjective) adjectives present in the Manifesto SuperVIHvientes (2019) accompanied by the phrase "boulder" and the meaning of the phrase in the context of this exhibition.

Pebble

Twelve photographs

2023

Twelve pebbles, twelve names. The body and its internal organs were replaced (suppression) by a pebble (adjunction), a stone, blurred at its boundaries and melted into the crowd.

Because the important thing here is the surviving, eroded body, like that of long-term HIV-positive people who are spinning in currents of stigmatisation and rejection. People calling for organ-specific treatments for long-medicated organs, reduction of co-morbidity and new approaches to care to reduce the erosion of vital organs.

In addition, these portraits show my emotional network, my non-consanguineous family, the one we chose by means of variable geometries.

Listening politics / Impact

Four drawings on paper

2019

What is listening and in what sense is it political? It is an action, an active participation in the existence of others and also in their suffering. Listening so that others can speak to them and we can put ourselves in their shoes: because we still don't understand each other, we still don't move politically. I extract and draw the avatars, groans and joys to form a sort of undulating score that allows these archived stories to be read: the experience of being HIV-positive and its impact on work, sexual relationships, friendships and families and the individual's body.

These drawings are made from fragments of the Listening Acts, a collection of oral accounts that recount the impact of HIV and AIDS on the lives of the interviewees. These form part of the archive *The Effect of a sharply applied force*, IVAM, 2018-2019.

Listening politics / Felix Gonzalez-Torres (1)

Drawing on the work *Untitled. (Republican Years)*, 1992, by Felix Gonzalez-Torres

2022

What can we do with a participatory work that I took away from the exhibition by Felix Gonzalez-Torres, presented at MACBA in 2021?

The stacks of paper piled up, calling to be picked up, allowing us to become familiar with the artist's work. Within the idea of taking away, there is also the possibility of the work being brought back to life again in a new recontextualised place after being taken away from the exhibition.

This drawing is made with fragments from the book *Tonight I'm going out*, by Guillaume Dustan. Here his words are written on paper to establish the sincere "politics of the relationship" between Gonzalez-Torres' work and HIV/AIDS, from different paradigms. The MACBA exhibition avoided and silenced the connection of his work with HIV/AIDS, highlighting other issues such as memory, authority, freedom and national identity.

The large blank space allows me to construct a monument full of reflections, doubts and life situations related to living with HIV, which Dustan masterfully describes.

This is part of a series of works grouped under the title *Post-production*, in which I ask myself the following questions: How can we continue to learn from works of art that are highly significant in the evolution of formal and aesthetic thought?

Listening politics / Felix Gonzalez-Torres (2)

Drawing on the work *Untitled. (Perfect Lovers)*, 1987-1990, by Felix Gonzalez-Torres

2022

What can we do with a participatory work that I took from the exhibition by Felix Gonzalez-Torres, presented at MACBA in 2021?

The stacks of paper piled up, calling to be picked up, allowing us to become familiar with the artist's work. Within the idea of participating by taking a poster with you is the possibility that the work may be brought back to life, that it may occupy a new place after being taken away from the exhibition.

I have folded the sheet into two symmetrical halves that separate the design of the double ring, symbol of wedding rings and eternal love, of perfect lovers, as Gonzalez-Torres titled this piece of work.

207

At the edges of the corner I have paraphrased a text by Ann Cvetkovich that talks about trauma, from her book *An Archive of Feelings*.

This is part of a series of works grouped under the title *Post-production*, in which I ask myself the following questions: How can we continue to learn from works of art that are highly significant in the evolution of formal and aesthetic thought?

Books

14 books printed on paper

2022

These books are part of the archive *Effect of a sharply applied force*, IVAM, 2018-2019.

Its "writing" condenses and twists part of the materials that were activated during the research period (2018-2020), mostly during the duration of *Elisa, Communication Device and Essays*. I was assisted by the *Think Tank*, set up as part of the research process.

The *Books*, together with the *Labels* and the *Series*, make up the three parts of this archive that holds the memory of the impacts that HIV and AIDS have had on HIV-positive people, constituting a public record of this collective trauma.

Book of silence

This book documents the impacts of terrorist AIDS policies, based on widespread silence by public administrations; it also compiles early media images in which the representation of AIDS was based on "abstract" illustrations of viruses and bodily fluids.

Book of uncertainty

This book captures the impacts caused by uncertainty in the early years of the pandemic. The uncertain fate that could lead to bodies dotted with sarcoma, the suffocation of

pneumonia and the blindness of cytomegalovirus.

Book of collapse

This book compiles the impact of death, a permanent presence, on a generation that was decimated by AIDS.

Book of the nameless

This book is a memory project, a list, a tombstone, a garden, a space to remember, but it is also a place where one of the certainties of death from HIV is evident: anonymity, silence, fear and stigma. And all of this is compressed in the abbreviations that substitute their names.

Book of infectious bodies

An "infected" body is a body residing in otherness. This impact materialised in hospital, medical and social treatment, placing these bodies in an isolation area that also distanced them from contact and affection.

Book of collectives

The impact of large pharmaceutical corporations and certain private institutions was decisive for the associative movements fighting AIDS, as it allowed them to make up for the funding that did not come from public institutions. As the associations became welfare groups that filled the void and covered the responsibility of state and regional public institutions, the pharmaceutical industry was able to take advantage of this void to advertise its medicines through projects whose beneficiaries were always the patients.

Book of hypocrites

Perhaps out of fear or hypocrisy, many deaths were denied being due to AIDS. Dying of a serious illness was one of the euphemisms most commonly used to avert suspicions that, nevertheless, activated the collective imagination when faced with someone's death.

Book of prevention

Prevention technologies succeeded in reducing the impact of infections for some years, until the chronification of infection brought new challenges to preventive approaches.

Book of Lazarus

1996 is a defining year in HIV-related drug progression. Since the beginning of the pandemic, the detection of antibodies was accompanied by an inevitable death sentence. Those who made it past this date and were able to benefit from antiretroviral therapy had to relearn how to live, which meant putting in place all the social and work mechanisms that had been abandoned.

Book of stigmata

The impact of stigma and discrimination for living with HIV is the most visible and painful mark of this infection. This impact largely conditions the social decisions that HIV sufferers have to make.

Book of activism

Many people involved in social activism felt powerless in the face of the social realities of AIDS. Activist practice was not only a space in which to manage anger and despair, it was also therapeutic.

Book of blindness

This book looks at the impact of sight loss caused by cytomegalovirus, a common opportunistic organism among people with HIV. Sight loss as part of the pre-death process.

Book of care

This book describes how we cared for our friend Juan Guillermo. During the periods of home hospitalisation, which a small group of his friends attended to in turn, the remains of the materials he used to get through his illness were collected and stored. These materials are presented here along with a description of how they were used and their effects.

Book of questions

This book contains a series of questions, many of them unanswered, that have been raised during a year of research (2008-2009) and an activation of this book in the form of an installation in the MUVIM's cube in 2022.

Present

Five chairs and five names

2022

Over the past few years, several women whose lives have been linked to AIDS activism in València have died. This work presents them using a circle of chairs bearing their names. They are here to pose the following questions: What should we do with their experiences? How should they be archived? Where is the memory of the women who worked to ensure that HIV and AIDS was not a deadly and stigmatised disease?

María Jesús Talavera (1956-2019).

With a degree in Art History, since the death of her sister Yolanda, she has been linked to the Anti-AIDS Citizens' Committee of the Valencian Community. She was co-founder of the Local Neutral Collective, which was dedicated to training and self-employment workshops, as well as artistic interventions in the form of posters that were displayed in the historic centre of València in 1996. It is worth mentioning her participation on Radio Klara, writing the text *Ese Lugar* (That Place), read in the 1st December Special. Radical and non-conformist, she questioned HIV constructions and was highly critical of the abundant medication dispensed in the 1990s.

209

Ana Cano Moriano (1965-2017).

Known as Ana Meluska, she was an icon of trans resistance, an activist for the defence of the Fundamental Human Rights of trans people and people living with HIV. She made her social transition at the age of 17 and, faced with the impossibility of continuing her high school studies and seeing how any other professional opportunity was closed to her, she worked as a sex worker for 15 years, condemning the few alternatives that existed for transgender people in terms of professional fulfilment. A feminist and a tenacious activist from her multiple militancy, she confronted social discrimination as a woman, trans, sex worker and HIV-positive.

Begoña Bautista Casanova (1958-

2021). She was Chairwoman of AVACOS, she also chaired the Valencian Community Coordinating Committee CALCSICOVA; she was Secretary General of the State Coordinating Committee CESIDA and a member of JURISIDA. A tireless activist for the rights of HIV-positive people since the 1990s, she became prominent when stigma was at its cruellest, being a helpful reference point for many people through her presence in the media, in talks, courses and conferences, defending and highlighting the most neglected situations at all times, such as gender mainstreaming in HIV, and lately, ageing with HIV.

Silvia Muñoz Pijoán (1966-2015).

She was one of the first women living with HIV in València. She spread her story through the most disadvantaged neighbourhoods in the province and became the most tangible evidence that AIDS was not, as was once believed, a localised "gay syndrome". Silvia Muñoz is an example of courage and self-reliance. She undertook a solo adoption process and motivated other women affected by the virus not to suppress their desire to become mothers. She was Chairwoman of AVACOS-H, graduated from the UPV with a degree in Fine Arts and organised many cultural events in which HIV and AIDS were addressed.

Carla Gallén Ruiz (1965 -2018).

She was a sex worker, a prominent HIV-positive transgender woman, and a tireless activist. She volunteered for the Lambda Collective and numerous other associations. For three years she was the trans coordinator of the association Diversitat de Alicante y Comarcas. Her family neglected her, so she lived in a house under the care of CASDA, and even her funeral had to be organised and paid for by Lambda, AVACOS and CASDA, as well as the Herrasti funeral parlour in Cabanes. She received the Margarida Borràs Award from the Lambda 2022 Collective for her tireless work defending and fighting for human rights and the rights of LGBTI+ and HIV-positive people.



Consejo General del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana

Presidente de honor
Carlos Arturo Mazón Guixot
Presidente de la Generalitat

Presidente
Vicente José Barrera Simó
Vicepresidente Primero
y Conseller de Cultura y Deporte

Vocales
Paula Añó Santiago
Secretaría Autonómica
de Cultura y Deporte

Antonio Pérez Pérez
Presidente de la Diputación
Provincial de Alicante

Marta Barrachina Mateu
Presidenta de la Diputación
Provincial de Castellón

Vicente José Mompó Aledo
Presidente de la Diputación
Provincial de Valencia

Luis José Barcala Sierra
Alcalde de Alicante

Begoña Carrasco García
Alcaldesa de Castelló
de la Plana

María José Catalá Verdet
Alcaldesa de València

Dolors Pedrós Company
Presidenta del Consell
Valencià de Cultura

Secretaría
María Eugenia Vives Arlandis
Subsecretaría de la
Vicepresidencia Primera
y Conselleria de Cultura y Deporte

Dirección - Gerencia
Nicolás S. Bugada i Cabrera

Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana

Dirección - Gerencia
Nicolás S. Bugada i Cabrera

Coordinación de exposiciones
Lucía González Menéndez
Isabel Pérez Ortiz
Vicente Samper Embiz
Tatiana Muñoz López

Programas públicos
Eva Doménech López

Educación y mediación
José Campos Alemany

**Jefa de Soporte Gestión
Publicaciones**
Claudia Hernández Pérez

Administración
Rosario Campos Saborido
Antonio Martínez Palop
Ana I. Moreno Miñana
Germà Sánchez Eslava
Teresa Soto Ortego
Ana Viña Sanchis

Secretaría de dirección
Francisca Pérez Royo

212

213

Exposición

Organiza
Consorci de Museus
de la Comunitat Valenciana
Centre del Carme

Coordinación técnica
Isabel Pérez Ortiz

Comisariado
María Isabel Tejeda

Diseño expositivo
Pepe Miralles
M. Soledad González-Reforma

Diseño gráfico
Marta Negre

Producción fotográfica
Juan Catalán

Impresión fotográfica
Estudio Paco Mora

Producción de vídeos
DOCME Films

Producción gráfica
Símbols senyalització integral

Transporte y montaje
Quadre, manipulación obras
de arte SL

Seguros
One underwriting

Difusión web
Elena Medina Gil

Difusión comunicación
Agència Districte Difusió

Redes
Eva Rausell
Alejandro Vidal
Paula Sahuquillo

Catálogo

Textos
María Isabel Tejeda
Alba Braza
Pepe Miralles

Coordinación publicación
Isabel Pérez Ortiz

Disseny gràfic y maquetació
Marta Negre

Fotografía
Pepe Miralles
Juan R. Peiró

Traducción al valenciano
María Delfina Lloret

Traducción al inglés
Ágora

Impresión y encuadernación
Estugraf Impresores SL

Distribución
Llig - Llibreria de la
Generalitat Valenciana

© de los textos: los autores
y las autoras
© de las imágenes: los autores
y las autoras, propietarios/as
y depositarios/as
© de la presente edición:
Consorci de Museus
de la Comunitat Valenciana,
2024

ISBN 978-84-482-6961-6
Depósito Legal V-1195-2024

Agradecimientos

Queremos agradecer a la Fundación
Pepe Espaliú, a su director Óscar
Fernández y a la familia Espaliú
el préstamo de la obra *Carrying IV*
(1992), para ser intervenida en esta
exposición. A Antonio García Álvarez
por su gran ayuda con la traducción
de los textos. Y especialmente
a todas las personas que nos han
ofrecido sus conocimientos sobre
el VIH y el sida, materia sin la cual
no hubiéramos podido hacer esta
exposición.

SILENCIO=MUERTE

La font triada per a la gràfica d'aquesta exposició ha sigut Gill Sans Bold Condensed. Escrites en majúscules, aquestes lletres, contenen la veu més poderosa del món.



Torraspapel Offset Natural,
120 i 300 grams.



9 788448 269616



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA

