

EL ÚLTIMO ESPALIÚ



EL ÚLTIMO ESPALIÚ

Xose Prieto Souto, editor

Rosalía Banet
Xose Prieto Souto
Raffaele Quattrone

Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación

Ministro de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación
Arancha González Laya

Secretaria de Estado de Cooperación Internacional
Ángeles Moreno Bau

Director de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Director de Relaciones Culturales y Científicas
Miguel Albero Suárez

Jefe del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural
Pablo Platas Casteleiro

Real Academia de España en Roma

Embajador de España en Italia
Alfonso Dastis Quecedo

Consejero Cultural
Ion de la Riva Guzmán de Frutos

Directora
M.^a Ángeles Albert de León

Secretaria
Ana María Marín Pérez

Patronato
Presidenta, Secretaria de Estado de Cooperación (SECI), Ángeles Moreno Bau
Vicepresidente, Miguel Albero Suárez
Secretario, Diego Mayoral

Vocales natos
M.^a Ángeles Albert, Alfonso Dastis, Román Fernández-Baca, Rosa Menéndez,
Adriana Moscoso, María del Carmen de la Peña, Fernando de Terán y Fernando Villalonga.

Vocales no natos
Juan Bordes, Estrella de Diego, José Ramón Encinar, Santiago Eraso,
Jorge Fernández de León, Concha Jerez, Rosario Otegui, Jordi Teixidor y Remedios Zafra.

Un agradecimiento a todos aquellos que desde SECI y AECID apoyan con su trabajo constante y especialmente a Diego Mayoral, Gloria Mínguez, Guzmán Palacios y Pablo Platas. Además, por su apoyo en la gestión diaria de esta publicación gracias a Héctor Cuesta.

EL ÚLTIMO ESPALIÚ

y el contexto italiano

Exposición

Real Academia de España en Roma

16/04/19

02/06/19

Comisariado

Rosalía Banet

Xose Prieto Souto

Raffaele Quattrone

Coordinación general

M.^a Ángeles Albert

Margarita Alonso Campoy

Ana Alarcón Saez

EL ÚLTIMO ESPALIÚ

Publicación

Editor

Xose Prieto Souto

Textos

M.^a Ángeles Albert

Rosalía Banet

Xose Prieto Souto

Raffaele Quattrone

Coordinación general

M.^a Ángeles Albert

Margarita Alonso Campoy

Coordinación editorial

Héctor Cuesta

Diseño y maquetación

Mercedes Jaén Ruiz

Impresión

La Imprenta, Valencia

Nos gustaría expresar nuestro agradecimiento para el desarrollo de la publicación a: Jesús Alcaide, Margarita Alonso Campoy, Anto Benítez, Alberto Berzosa, Mercedes de la Fuente, Santi Eraso, Óscar Fernández, Francesco Impellizzeri, Pedro García Martínez, Mercedes Jaén Ruiz, Raúl Martínez Arranz, Juan María Montijano (†), Manuel Palacio, Guillermo Paneque, Fabio Polverini, Raffaele Quattrone, Estibaliz Sádaba Murguía, Andrea Sandiás, TECMERIN, Universidad Carlos III de Madrid.

No hubiera sido posible sin el resto del equipo de la Academia de España y colaboradores habituales: Federica Andreoni, Javier Andrés, Stefano Blasi, Lorenzo Boniciappi, Miguel Cabezas, Roberta Cesarano, Pino Censi, Ilaria D'Amico, Attilio Di Michele, Paola Di Stefano, Raquel Díaz, Mino Dominijanni, Alberto Fernández, Alessandro Manca, María Nadal, Fabio Polverini, Cristina Redondo, Roberto Santos, Silvia Serra, Maria Spacchiotti, Simona Spacchiotti, Adriano Valentini y Brenda Zúñiga.

La Academia de España agradece
a Rosalía Banet y a Xose Prieto Souto
su magnífico trabajo,
entusiasmo y dedicación.

La Cooperación para el desarrollo sostenible es una de las líneas de actuación prioritaria que el Estado ejerce a través del Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación. Según el Plan de Acción español, la Cooperación debe favorecer el logro de los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) que miran a erradicar la pobreza y las desigualdades, y a construir una sociedad global inclusiva.

Las herramientas para la consecución de los diferentes ODS son múltiples y, en algunos casos, transversales, como es el caso de las iniciativas relacionadas con la cooperación cultural al desarrollo, canalizadas a través de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo y de la amplia red de instituciones culturales de este Ministerio. Solo la existencia de ciudadanos formados culturalmente, capaces de juicio crítico, puede garantizar el desarrollo de sociedades plurales e igualitarias. Es por ello que, en el marco de actuación de la Agenda 2030, en los últimos años se han ido incorporando a las políticas de acción cultural temas trascendentales como medioambiente, multiculturalidad, inclusión e igualdad social o diversidad de género.

En este sentido, y para entender mejor los retos que nos aguardan, es importante volver la mirada y analizar desde distintos puntos de vista situaciones pasadas que, en realidad, se descubren más actuales de lo que pudiera parecer. Estas son las claves de lectura del proyecto "El último Espaliú", organizado por la Real Academia de España en Roma, innovador centro de producción artística y cultural de este Ministerio, como reflexión sobre uno de sus becarios, que en 1992 se incorporó a la institución que le acogió casi hasta el final de su vida.

La mañana del 1 de diciembre de 1992 los españoles pudieron leer en uno de los periódicos nacionales de mayor tirada, el artículo "Retrato del artista desahuciado", firmado por Pepe Espaliú. El título, ya inquietante de por sí, era solo el preludio de una breve pero profunda reflexión sobre su propia existencia, sobre su homosexualidad y sobre su condición de persona con sida, a consecuencia del cual fallecería en su Córdoba natal al año siguiente. En él razonaba sobre su uso del arte como refugio frente a una realidad hostil a la que ni siquiera quería enfrentarse, -"Existencia reducida a Resistencia" escribía-, y sobre la inadecuación de las estructuras sociales y de los modelos jurídicos, religiosos, políticos e incluso publicitarios que conllevaban a la exclusión social, a la marginación. Paradójicamente, la enfermedad había sido la causa de su reacción, de un "volver a la superficie" que se concretó en el restablecimiento de un diálogo con la sociedad en la que el arte pasó a convertirse en arma política contra la intolerancia.

El artículo de Espaliú y todas las iniciativas posteriores –entrevistas, acciones *Carrying*, etc.–, analizadas en su significado en los textos de esta

publicación, contribuyeron sustancialmente a cambiar la mentalidad de la época hacia aquellos miedos, y a dar inicio al proceso de construcción de una nueva sensibilidad social inclusiva.

Hoy, ya en la segunda década del siglo XXI, la existencia de “nuevos miedos” que condicionan comportamientos y relaciones justifica sobradamente la revisión de la obra y, en el caso de Espaliú, de las actitudes existenciales de actores culturales que hace no tanto tiempo se enfrentaron a situaciones de discriminación y exclusión social con las armas a su alcance, el arte y la acción social.

Ángeles Moreno Bau
Secretaría de Estado de Cooperación Internacional

ÍNDICE

PRESENTACIÓN DEL PROYECTO EL ÚLTIMO ESPALIÚ M. ^a Ángeles Albert	15
SIDA: LOS MEDIOS Y LAS METÁFORAS	23
ESPALIÚ: POLÍTICAS Y REPRESENTACIÓN	31
ROMA: DESEO Y PRESENTE Xose Prieto Souto	43
FRAGMENTOS DE UNA CONVERSACIÓN EN ROMA CON SANTI ERASO Xose Prieto Souto (transcripción y selección)	61
EL ÚLTIMO ESPALIÚ Y EL "CONTEXTO ITALIANO"	65
VIOLENCIA Y TERNURA Rosalía Banet	67
EL "CONTEXTO ITALIANO" Raffaele Quattrone	77
"EL ÚLTIMO ESPALIÚ Y EL CONTEXTO ITALIANO" Imágenes de la exposición	81
LISTADO DE OBRAS	99

PRESENTACIÓN DEL PROYECTO EL ÚLTIMO ESPALIÚ

En 2023 la Real Academia de España cumplirá 150 años. Sin duda será un momento de celebración por el camino recorrido y los logros conseguidos, pero igualmente será una ocasión importante para reflexionar sobre lo construido hasta ahora y, fundamentalmente, sobre lo que queremos seguir siendo.

La Academia nace para ser residencia de creadores e investigadores, esta es su principal vocación hoy como ayer, pero lo más importante es que lo seguirá siendo mañana. Esta certeza nos obliga a plantearnos nuevas metas, pero también a hacer un análisis retrospectivo desde diferentes ángulos. Al mismo tiempo, queremos dar a conocer al público italiano la obra de nuestros residentes, también de aquellos que residieron aquí hace años y que fueron significativos tanto por sus obras como por sus acciones. En 2018 realizamos una exposición sobre la innovadora producción fotográfica de Gregorio Prieto en sus años romanos; en 2019 hemos elegido la figura de Pepe Espaliú, artista residente en 1992-1993.

Han sido varias las causas que nos han llevado –u obligado, podría afirmar- a esta elección. Pepe Espaliú es uno de los artistas españoles más relevantes de su generación y el 2 de noviembre 2018 se habían cumplido veinticinco años de su prematuro fallecimiento a causa del sida. Consciente del destino que lo aguardaba, decidió salir de lo que él denominaba la “topera” y dedicar sus últimos meses de vida a luchar abiertamente contra la situación de marginación y de estigmatización en la que vivía el colectivo homosexual y que la aparición de la enfermedad había acentuado.

Se cumplían, asimismo, veinticinco años de la residencia artística de Pepe Espaliú en la categoría de escultura en la Real Academia de España en Roma. Este fue uno de los proyectos artísticos en los cuales Espaliú se embarcó en el período final de su vida. En la Academia fue acogido decididamente a pesar del profundo desconocimiento que imperaba sobre el sida y la homosexualidad en aquel momento.

Por otro lado, durante el periodo 2016-2017 habían sido becarios residentes en la Academia Xose Prieto Souto (Universidad Carlos III de Madrid) y Rosalía Banet (artista e investigadora). El primero, especialista en comunicación audiovisual e historia del arte, ha centrado su trabajo en las intersecciones entre ambas disciplinas y en la conformación de las culturas audiovisuales contemporáneas. La segunda se doctoró en Bellas Artes con una tesis sobre Arte y sida en España y ha desarrollado una trayectoria como artista en la cual ha analizado críticamente los excesos de la sociedad actual, recurriendo al uso del cuerpo y a sus enfermedades como metáforas para representar un sistema alienador y deshumanizado. Analizando con ellos la figura de Espaliú nos sorprendió que en los ho-

menajes y reflexiones que se le habían dedicado en diferentes instituciones y momentos, raramente se mencionase su estancia en la Academia y la presencia en ella de dos obras del artista, y que no se reflexionase sobre las claves que lo hicieron convertirse en un becario de la Academia en sus últimos días.

Nació así la idea de dedicar un amplio espacio de la acción cultural de la Academia a Pepe Espaliú, concretamente a esos años finales en los que estuvo ligado a la Academia y en los que su arte y sus *performance* fueron cruciales para llamar la atención sobre la problemática ligada al sida y, como trasfondo, a la exclusión social. El proyecto, comisariado por Xose Prieto Souto y Rosalía Banet, fue tomando forma y se concretó en varias actividades interconectadas.

Coincidiendo con el Día Mundial del Sida, el 1 de diciembre de 2018 se celebró en la Academia una mesa redonda en la que participaron los comisarios Xose Prieto Souto y Rosalía Banet, con Santiago Eraso como invitado principal, gran conocedor de la figura de Pepe Espaliú, con quien colaboró directamente en varias de las acciones que el artista organizó en esos últimos años de vida en los que usó el arte como arma política de sensibilización social. Santiago Eraso era en 1992 director de Arteleku, centro de arte donostiarra donde Pepe Espaliú ideó y desarrolló su primer *Carrying*, cuya grabación se proyectó en la Academia durante el encuentro. También participó en el diseño y organización de su posterior versión madrileña, cuyo recorrido se inició en el Congreso de los Diputados y finalizó en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Con su habitual generosidad, Santiago Eraso, actualmente miembro del Patronato de la Academia, aportó material documental que fue fundamental para el estudio recogido en las páginas de esta publicación y en parte exhibido en la muestra organizada unos meses después en las salas expositivas de la Academia. Por ello, y por habernos acercado a la faceta más humana de Espaliú, aportando el conocimiento y las consideraciones que solo puede transmitir quien conoció personalmente al artista, quiero hacerle llegar nuestro más profundo reconocimiento.

La exposición, titulada “El último Espaliú y el contexto italiano”, fue inaugurada el 16 de abril de 2019 y se clausuró el 2 de junio. Para la muestra se reunieron una serie de trabajos del artista cordobés, pero también de materiales adicionales de archivo, desde documentación personal hasta noticias de televisión, todo ello, como ya hemos señalado, referido a los últimos años de vida del artista marcados por la búsqueda de dar visibilidad a su condición de enfermo de sida.

Las líneas temáticas del recorrido expositivo fueron la enfermedad, pero más allá de esta, la vulnerabilidad y el aislamiento; y de aquí, la necesi-

dad de apoyo, de una comunidad protectora, comprometida; y con ella, la visibilidad del enfermo, pero también de los prejuicios sociales hacia comunidades entonces marginadas. Estas preocupaciones se transformaron formalmente en esculturas y dibujos de muletas y palanquines, todas realizadas en los años 1992 y 1993 y todas, a su vez, símbolo de una fragilidad corporal y existencial. Las piezas fueron prestadas por importantes museos, centros de arte y coleccionistas españoles; entre ellas se incluyeron las dos de la colección de la Academia y una de ellas, de la serie *Maternidad* realizada en 1989, servía de inicio cronológico de la muestra. La otra es un dibujo de uno de los motivos más característicos del último Espaliú, las muletas.

La sección documental puso su atención en destacar la importancia de las *performance* ideadas por Espaliú para sensibilizar a todos los sectores de la sociedad y, en particular, de las acciones *Carrying* realizadas en San Sebastián (Arteleku) y Madrid, marcando esta última el momento más significativo y de mayor impacto mediático. Estas acciones no habrían podido tener éxito sin la importante labor de difusión realizada por los principales medios de comunicación del momento -entre ellos los artículos aparecidos en *El País*, *El Mundo* o *Diario 16-* y, en particular, la atención que RTVE dedicó al artista y a la problemática del sida que se concretó en la transmisión de noticias y reportajes en varias fechas de los años 1992 y 1993. Una selección significativa de estas grabaciones ha podido verse y escucharse durante la exposición.

He querido dejar para el final la mención de otra de las razones que nos llevó a la realización de este proyecto y que fue la constatación del desconocimiento de este artista en Italia, más allá por supuesto de la crítica especializada y otros agentes culturales. A pesar de su trascendencia artística y social la obra de Espaliú no había sido objeto de ninguna exposición individual en el país, limitándose su presencia a la participación en exposiciones colectivas; se trata, pues, de la primera muestra de estas características en Italia.

Y precisamente para reforzar este vínculo con el país que acoge nuestra institución, hemos querido plantear sucintamente en la última sala la relación con el contexto y desarrollo que han tenido en Italia algunas de las principales preocupaciones que marcaron la trayectoria de Espaliú, como el cuerpo herido, la enfermedad o las poéticas de la identidad sexual. Para ello contamos con la colaboración del comisario italiano Raffaele Quattrone que preparó una propuesta expositiva específica. Su compromiso con el proyecto fue completo, así como su integración en el equipo de trabajo, y supo dar forma a una propuesta equilibrada que funcionó, además, como perfecto contrapunto a la profunda carga emocional de las salas dedicadas a Pepe Espaliú.

Esta publicación es el resultado de aquel encuentro de diciembre de 2018, de la exposición de la primavera del año siguiente y de la intensa labor de investigación realizada a lo largo de estos procesos durante los que se consultaron diversos centros artísticos y de documentación. De este modo, todos los aspectos reseñados en estas líneas son ampliamente tratados en los textos de Xose Prieto Souto, Rosalía Banet, Raffaele Quattrone y Santiago Eraso. Sin su esfuerzo y entusiasmo no habría sido posible.

El proyecto no se habría podido llevar a cabo sin la colaboración de las varias instituciones y artistas que han cedido sus obras y materiales documentales y, sobre todo, sin el apoyo decidido de Acción Cultural Española (AC/E), fundamental para la organización de la exposición, y de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AE-CID), que ha colaborado en las distintas fases del mismo y, a través de su Servicio de Publicaciones, también en la edición de este libro.

Las batallas emprendidas por Pepe Espaliú y por otros muchos en aquellos años contribuyeron, sin lugar a dudas, a cambiar la percepción que la mayor parte de la población tenía de una enfermedad que resultó tener un alcance mucho mayor de lo inicialmente imaginable; a consecuencia de ellas, las políticas de sensibilización social fueron desarrollando instrumentos que facilitaron la inclusión. Esperamos que este proyecto, El último Espaliú, pueda ser, una vez más, un revulsivo para la búsqueda de soluciones.

M.^a Ángeles Albert
Directora de la Real Academia de España en Roma



El Sida me ha unido
a la valentía de otros seres
y en ella vivo violentamente
y estremecido, resistiendo
esas olas que se obstinan
en erosionar mi frágil barcaza.

(Pepe Espaliú)

SIDA: LOS MEDIOS Y LAS METÁFORAS¹

Imaginado desde hoy, puede resultar incluso difícil entender hasta qué punto el sida atravesó la agenda mediática, la cultura popular y la vida cotidiana de las últimas décadas del siglo XX, colonizando el imaginario como un gran depositario de miedos.

De hecho, en sus primeros años mediáticos, el sida no era una “cosa de todos”, estrategia comunicativa que será recurrente en los discursos de socialización posteriores, sino que se presentaba como un síndrome que afectaba a una serie de comunidades específicas. Eran los “grupos de riesgo” del “misterioso síndrome de las cuatro haches” (Pérez Oliva, 1983). Estas cuatro haches eran los homosexuales, los heroinómanos, los hemofílicos y los haitianos y en la prensa se calificaban de “colectivos especialmente sensibles a la enfermedad”, como se podía leer en un artículo publicado en el diario *El País* en 1983.

Ese mismo año se produjo en los Estados Unidos un primer auge de noticias sobre el sida a raíz de una nota de prensa basada en un editorial publicado por la revista científica de la American Medical Association que sugería que se podía transmitir a través del contacto doméstico rutinario (Rogers, Dearing y Chang, 1991: 11). Este ejemplo sirve de muestra de la confusión que existía sobre el sida y los modos de contagio del VIH. Son tiempos de incertidumbres, de estigmatización de grupos sociales subalternos, de discursos de segregación y de clandestinidad identitaria de las personas con sida.

Con respecto a este último aspecto cabe destacar el segundo pico de noticias sobre el sida que los investigadores Everett M. Rogers, James W. Dearing y Soonbum Chang localizaron en su estudio sobre el tratamiento mediático del sida en los Estados Unidos. Se produce entre julio y diciembre de 1985 en relación al anuncio público de dos casos. El primero, con una gran repercusión a nivel internacional de la que España no fue excepción, era el del actor de Hollywood Rock Hudson. El segundo era el de Ryan White, mucho menos recordado hoy en día, pero cuando se conoció su caso llegó a tener incluso una mayor presencia en la agenda mediática estadounidense que la de Hudson (Rogers, Dearing y Chang, 1991: 13). Se trataba de la historia de un niño hemofílico que había sido infectado por el VIH a través de una transfusión de sangre. Contra la presencia de White en la escuela de Kokomo (Indiana) se habían significado algunos padres del centro y también un grupo de profesores que apoyaron que permaneciese fuera de la escuela. Su situación había generado un debate público centrado en si un niño con sida podía asistir o no a la escuela.

Desde su corresponsalía en Nueva York, el periodista José María Carrascal, escribía ese mismo año para el diario español *ABC* de la “Polémica

en Estados Unidos sobre la segregación de los enfermos de SIDA". En el inicio del texto se podía leer: "¿Deben las víctimas del SIDA ser aisladas? con 13000 casos contabilizados y el número de ellos doblándose cada año, mortales todos, muchas comunidades norteamericanas están tomando medidas drásticas para defenderse de lo que parece la última de las plagas. Pero en el proceso, ¿no están violando los derechos de las víctimas? Esa es la gran polémica hoy en el país, sin que se vea salida para ella, ni para la enfermedad" (Carrascal, 1985: 47). Precisamente, una de las historias a las que se hacían referencia en la noticia, aunque sin mencionarlo específicamente por su nombre, era la de Ryan White.

Aunque este niño, hemofílico, y Rock Hudson, homosexual, formaban parte de los colectivos señalados como "grupos de riesgo" su proyección pública sirvió para darle a la sociedad norteamericana una mayor conciencia de que el sida era un asunto de preocupación general (Rogers, Dearing y Chang 1991: 13) y no una epidemia que afectase a una categoría específica de personas (Rogers, Dearing y Chang 1991: 18). Ambos ponían rostro concreto a las personas con sida, algo que propiciaba una mayor proximidad afectiva que la abstracción informativa en forma de cifras y diagramas.

El miedo al contagio del VIH generó prácticas excluyentes y de segregación. Dentro de estas acciones discriminantes, la prensa española del segundo lustro de los ochenta y principios de los noventa también prestó atención a la información que tenía como objeto de interés a "los niños seropositivos" y "a sus consecuencias en los colegios españoles" (Blanco *et al.*, 1996: 90). El tratamiento informativo sobre Israel Pagalday resultó paradigmático en este sentido. A principios de 1987 se conocía a través de los medios que este niño con VIH fue expulsado del colegio María Goretti, una institución educativa de carácter concertado situada en la localidad vasca de Durango y regentada por las Hermanas Pasionistas. Israel tenía tan solo tres años y su expulsión se concretó después de fallecer su madre que tenía sida.

Otro suceso que tuvo repercusión en los medios españoles fue el caso de Montserrat Sierra, alumna del colegio público malagueño Pintor Denis Belgrano. La información sobre este asunto comenzó en 1989 destacando que la asociación de padres del colegio había amenazado "con dejar a sus hijos en casa si acude a clase una niña portadora de anticuerpos del Sida" (EFE, 1989: 42). Estas amenazas consiguieron, en primera instancia, que su tía, tutora de la niña, retirase su matrícula en el colegio. Sin embargo, la asociación malagueña Prodeni, dedicada a la defensa de los derechos de la infancia, denunció la situación de discriminación que había vivido Montserrat Sierra y en 1990 una resolución judicial ordenó su reincorporación al colegio. Algo a lo que se opuso la mayoría de los padres y madres de los estudiantes del centro que reaccionaron dejando de llevar a sus hijos e hijas a la escuela. Montserrat Sierra no recibió

precisamente su solidaridad y cuando regresó al centro educativo lo hizo con protección policial. Aquel día tan solo 26 estudiantes, de los más de doscientos alumnos que tenía el centro educativo, acudieron al colegio y ella fue sola a clase (Camacho y EFE, 1990: 41). Además, la movilización en contra de su presencia en las aulas se prolongó y su marginalización persistente provocó que tuviese que abandonar el centro educativo.

La televisión ocupaba la centralidad mediática y el caso Montserrat Sierra fue también un caso televisivo. La niña llegó incluso a aparecer, en enero de 1993, como invitada especial en uno de los capítulos de la popular serie *Farmacia de guardia* que se emitía en el *prime time* de Antena 3. La secuencia ficcional en la que hace presencia remite a la situación de rechazo escolar que había padecido y por la que había sido foco de atención mediática. Frente a la actitud de rechazo e incompreensión de las madres de sus compañeras que se recrea en la serie, Montserrat encuentra la afectuosidad de la nueva auxiliar de farmacia, interpretada por la actriz África Gozalbes, que la besa en un gesto de cariño. También lo hace la protagonista, la farmacéutica a la que daba vida Concha Cuetos. Estos besos a una conocida niña seropositiva en una ficción costumbrista emitida en horario de máxima audiencia, eran una forma con la que llegar a una audiencia millonaria para concienciar desde un modo afectivo sobre las formas de contagio del VIH y sobre la injusta situación que había sufrido Montserrat Sierra. Los datos que se publicaron al día siguiente estimaban que aquella noche más de cuatro millones y medio de personas vieron ese capítulo (Audiómetro, 1993: 107).

Especialmente durante sus primeros años mediáticos el sida fue calificado por la prensa como “plaga, peste del siglo XX, terror, muerte, castigo divino o lacra social” (Blanco *et al.*, 1996: 19). Metáforas que no favorecían un conocimiento más profundo sobre el síndrome y a las que se podrían sumar la de “cáncer rosa” o algunas variables de las mencionadas como “cáncer gay”, “peste gay”, “plaga del siglo XX” e, incluso, la de “enfermedad de moda”, entre otras.

Desde su origen, las expresiones “sidoso” y “sidoso” tampoco fueron términos neutros con los que únicamente nombrar a las personas con sida, sino que su uso está cargado de connotaciones despectivas. La propia palabra sida se utilizó para descalificar y destacar aquellos aspectos y elementos que se consideraban negativos en algún ámbito. Se creaban así “similitudes entre el significado social de la infección como consecuencia de un mal latente en la sociedad y otros lastres existentes en ella” como se puede leer en *La imagen del SIDA en la prensa española*, investigación publicada a mediados de la década de los noventa (Blanco *et al.*, 1996: 85).

No es extraño que en esta “inflación metafórica” (Sontag, [1988] 2019: 161) del sida, Susan Sontag encontrase un campo de estudio en el cual

prolongar el trabajo que había desarrollado anteriormente en su libro *La enfermedad y sus metáforas*. Así nace a finales de los ochenta su continuación titulada *El sida y sus metáforas*. Esta obra suponía un esfuerzo “por zafar a esta enfermedad, que tanta culpa y vergüenza despierta, de estos significados, de estas metáforas” (Sontag, [1988] 2019: 205). Un ejercicio liberador que no consistiría simplemente en evitar su uso, sino que había que “ponerlas en evidencia, criticarlas, castigarlas y desgastarlas” (Sontag, [1988] 2019: 205).

El sida, como había sucedido con otras enfermedades, había adquirido a través de estas metáforas significados que habían infringido estigmas y reemplazado miedos (Sontag, [1988] 2019: 204). Aunque Sontag señalaba que no todas las metáforas sobre la enfermedad eran “igualmente desagradables y distorsionantes” (Sontag, [1988] 2019: 205) y entre las que se habían utilizado se mostraba especialmente crítica con las de carácter militar, tan habituales en la literatura sobre el sida y sus narrativas políticas.

De todo lo mencionado no se puede olvidar que *El sida y sus metáforas* parte del presupuesto de que “no es posible pensar sin metáforas” (Sontag, [1988] 2019: 205), es decir, son un elemento constituyente de nuestro pensamiento. Por lo tanto, aunque Sontag se centra en su reflexión contra las metáforas, no cabría un pensar el sida sin ellas. En este sentido, acciones como *Carrying*, que el artista Pepe Espaliú (Córdoba 1955 - Córdoba 1993) lleva a cabo en 1992, ofrecen un modo de hacer que busca aproximarse al sida desde la metáfora, pero para propiciar un nuevo modelo de representaciones. De lo que se trata es de desactivar el régimen metafórico sobre el cual se había construido culturalmente el sida. Por lo tanto, no era suficiente solo ir contra las metáforas, sino que era necesario articular otras que transformasen su carga de negatividad social. Esta intervención sobre las políticas de representación de las personas con sida marcará el último tramo de la vida y el arte de Espaliú. Un propósito que necesariamente pasaba por la presencia en los medios de comunicación.



il fatto di non poter parlare
della nostra faccia di amore.

MIVER 20 M2

PAC PC Auto Video MEM

El arte debe de volver a mellar en lo Real,
incluso utilizando otros medios ajenos a él.
Es obvio que nuestra vida depende
de la opinión que generan en buena
medida los medios de comunicación;
son ellos hoy los que vehiculan
las representaciones que determinan
la conciencia del ciudadano...
el mundo hoy es esa representación.

(Pepe Espaliú)

ESPALIÚ: POLÍTICAS Y REPRESENTACIÓN

El 1 de diciembre de 2018, coincidiendo con el Día Mundial del Sida, se planteó en la Real Academia de España en Roma una sesión de trabajo con carácter abierto de cara a la organización de la exposición "El último Espaliú y el contexto italiano" que tuvo lugar en esa institución meses después.

El punto de partida de esa jornada fue la invitación a Santi Eraso para que charlase sobre el taller que había llevado a cabo Pepe Espaliú en Arteleku durante el año 1992. Eraso era el director de este centro artístico donostiarra en el momento en el cual Espaliú imparte ese taller, así que su reflexión y memoria sirvieron para contextualizar la experiencia dentro de unas dinámicas de funcionamiento que recordaba del siguiente modo: "lo que hacíamos era abrir las puertas para que las personas tuvieran posibilidades de trabajar y acompañar esa apertura con capas y capas de conocimiento, experiencias, seminarios, talleres". En la parte final de este libro se pueden consultar algunos fragmentos de esta conversación.

Arteleku, cuya existencia terminó en 2014, fue un espacio ecléctico en la orientación y características de sus actividades. En el archivo *online* que recoge el material documental de este centro artístico se puede comprobar la variedad de las propuestas que se celebraron en ese 1992². Si nos centramos en los talleres, que se habían constituido como uno de los pilares del funcionamiento de Arteleku en su orientación hacia la producción artística y la pedagogía del arte, podemos observar que los hubo de pintura, serigrafía, escultura, fotografía, litografía y procedimientos electrográficos para la creación plástica. Estos talleres podían dar lugar a otro tipo de propuestas. Por ejemplo, ese año, en el marco del taller del pintor Manolo Quejido se organizó una conferencia del teórico Fernando Carbonell o en relación con el que impartía Hernández Pijuan tuvo lugar un seminario del antropólogo Remo Guidieri.

Se propiciaba así no solo una difuminación de las fronteras tradicionales entre teoría y práctica sino también una "gramática del contacto", por utilizar un término al que recurre el propio Santi Eraso para hablar del funcionamiento de Arteleku. En esta "gramática del contacto" está el origen de la relación de Espaliú con este centro artístico donostiarra. En el año 1989, el artista cordobés fue invitado a dar una conferencia en el taller que estaba impartiendo allí el escultor Juan Muñoz. De esa intervención surge el interés por Espaliú para que imparta un taller en Arteleku. Una posibilidad que se concreta tres años después con *La voluntad residual. Parábolas del desenlace*, que se realiza entre julio y septiembre de 1992, en el que, como señala Aimar Arriola en uno de sus textos: "partiendo de la idea de «resto», la iniciativa, de tres meses de duración, albergó

un programa de actividades públicas y una serie de acciones artísticas en colaboración con los participantes, entre ellas, su conocida *performance Carrying*" (Arriola, 2013b: 2).

Las tres acciones que Espaliú propuso en el desarrollo de su taller fueron: *Este río es este río es este...*, *Lo que nos queda de la idea de Dios* y *Carrying*. Él mismo las explicaba del siguiente modo en una entrevista realizada por el historiador y crítico de arte Javier San Martín que fue publicada por *Zehar*, el boletín de Arteleku:

(...) hemos llevado a cabo tres acciones, una que era quizá la más ambigua, referida al concepto de tiempo, que se hizo en función del devenir de un río próximo y de los residuos que el río lleva flotando. Una segunda que se acercaba a la idea del resto desde el punto de vista del resto religioso, de la reliquia que llamamos, *Lo que nos queda de la idea de Dios*, en la que cada uno jugaba con un fragmento de un supuesto cuerpo místico, y una tercera en la que aún trabajamos en este momento, que es simplemente la traslación a la calle de las constantes que han estado presentes en mi trabajo de escultor en estos dos últimos años y que hacen referencia al apoyo a los enfermos de SIDA. Es una acción en el SIDA (...)" (San Martín, 1992: 6).

En el diálogo con Javier San Martín, Espaliú define *Carrying* como "una acción en el sida" y no como una acción contra el sida. Algo consciente, nada anecdótico, que se repetirá en la frase que aparece en la portada del catálogo editado por Arteleku sobre esta *performance* y que expresa la intencionalidad de transformar la carga de negatividades con las que se había construido socialmente el sida, actuando sobre sus políticas de representación y propiciando narrativas alternativas, también desde la gramática artística y su posibilidad política. Desde su propio nombre, *Carrying* estaba cargado de vocación solidaria.

Como se puede leer en el catálogo de la acción: "*Carrying*, literalmente es transportar: metafóricamente se usa para expresar la acción humanitaria que consiste en asistir a enfermos terminales de SIDA" (Arteleku, 1992: 2). En este sentido, el término *carrying* se había configurado desde lo solidario, lo intermedio y lo mestizo. La palabra aludía a *to care* (cuidar) y a *to carry* (transportar) y se había construido por la acción del *spanglish*. La denominación para esta acción tenía su origen, como escribe Juan Vicente Aliaga, en Nueva York "al hilo de una confusión lingüística propalada por los hispanos que cuidaban de enfermos terminales de Sida, lavándolos, llevándolos en brazos, ayudándolos" (Aliaga, 1994: 26). Asimismo, Aliaga fue uno de los implicados en esta acción, como igualmente lo estuvieron los mencionados Javier San Martín, Juan Muñoz y Santi Eraso. Este hilo de conexiones, de las que tan solo se ha mencionado una pequeña parte, muestra como *Carrying* se estableció como propuesta relacional desde el mundo cercano a Espaliú y a Arteleku. En cierta

medida, la dinámica de funcionamiento de este centro artístico favorecía este fluir de relaciones.

En la tarde de un lluvioso día de septiembre de 1992 *Carrying* atravesó las calles de San Sebastián. El trayecto previsto se segmentó en distancias iguales. En cada una de ellas una pareja transportaba a Pepe Espaliú. Se configuraba así una cadena humana en la cual el artista iba pasando en cada relevo a otra pareja, avanzando sin que sus pies descalzos tocasen nunca el suelo. Para que todo saliese de forma adecuada se ensayó previamente y mientras se celebraba la acción algunas de las personas que ayudaron en la organización revisaban el lugar que ocupaba cada una de las parejas, que se habían sorteado preliminarmente.

En el campo teórico de los Estudios Culturales, Stuart Hall plantea la posibilidad de pensar la identidad como “una «producción» que nunca está completa, sino que siempre está en proceso y se constituye dentro de la representación, y no fuera de ella” (Hall, [1990] 2010: 349). Por lo tanto, las representaciones intervienen en los procesos de identidad como prácticas significantes. De ahí también su necesidad e importancia.

Frente a los discursos de segregación y a esas representaciones del sida como muerte, como gráficas y porcentajes, como cuerpos reclusos en espacios sanitarios, como personas a las que se les borra la identidad, en *Carrying* el sida salía a la calle, se articulaba desde el apoyo mutuo, era tangible en un cuerpo que se tocaba y en un rostro identificable de una persona con sida, el propio Espaliú. *Carrying* era una representación en el sida que deseaba intervenir socialmente y que asumía la forma de metáfora desde su capacidad política para movilizar afectos.

En el catálogo de Arteleku sobre la acción, se hace una breve descripción genérica de las personas que se inscribieron para participar en la *performance* tanto personas del círculo próximo de este centro artístico como “diversas personas interesadas, amigos, artistas” además de activistas venidos de Barcelona para la ocasión (Arteleku, 1992: 9). Este último aspecto es especialmente interesante porque en su vivir en el sida, el trabajo de Espaliú se encaramó al activismo como nunca antes a lo largo de su trayectoria previa. Desde su práctica artística, sin abandonar los marcos institucionales del arte, sí buscó ensancharlos tomando contacto con los movimientos sociales que trabajaban en relación al sida e implicando en sus acciones a personas que militaban en ellos.

En la conferencia titulada *¿La muerte de la clínica?* que tuvo lugar en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid en el año 2013, Paul B. Preciado reflexionaba sobre los grupos activistas en relación con el sida que habían nacido en los ochenta, como ACT UP, y destacaba dos lugares en los cuales habían centrado su activismo estos mo-

vimientos. El primero de ellos era la industria farmacológica y el modo en el cual se estaba gestionando las patentes, en palabras de Preciado: “los activistas de sida son los primeros que están entendiendo que el aparato de verificación que produce lo normal y lo patológico está desplazándose desde la clínica al mercado farmacológico” (Preciado, 2013). Dentro de esta respuesta estaba la reclamación del protagonismo de las personas con sida en el proceso de toma de decisiones de cara a los tratamientos y la petición de intervenir en la producción de conocimiento científico.

Jon Greenberg, activista de ACT UP, defendía esta postura intervencionista y participativa sobre la clínica de las personas con sida. Desafiaba el funcionamiento de los ensayos clínicos y animaba a los pacientes a que hiciesen sus propias fichas sobre ellos (Greenberg, 1992: 15-16). Él fue uno de los invitados del taller *La voluntad residual. Parábolas del desenlace* y, en el mismo número en el cual se publicó la entrevista de Espaliú, la revista *Zehar* incluyó una carta de este activista a la actriz catalana Carmen Conesa.

Greenberg era profesor y a lo largo de esta carta se nota un interés pedagógico por explicar qué es ACT UP, cómo funciona y cuáles son sus objetivos, como una herramienta que puede ser utilizada por otras personas en otros lugares. En la carta se define esta organización como “un grupo heterogéneo, no partidista, de individuos unidos por la rabia y comprometidos con la acción directa para acabar con la crisis del sida” (Greenberg, 1992: 14) y, como síntesis de sus actividades se habla de que: “Nos reunimos con funcionarios del gobierno y responsables sanitarios; investigamos y distribuimos la información médica más reciente, protestamos y nos manifestamos” (Greenberg, 1992: 14).

No se puede obviar el hecho de que ACT UP buscaba articular prácticas de acción directa con las cuales forzaban conscientemente los límites de la legalidad. En su interés por su difundir los modos de hacer de esta asociación, Greenberg enuncia explícitamente este aspecto cuando subraya en la carta publicada por *Zehar* que a lo largo de sus manifestaciones:

Normalmente se produce alguna actividad más o menos ilegal, en la que los manifestantes incurren para ser detenidos. La infracción de la ley es un aspecto muy importante en este proceso. Ello permite que los medios de comunicación cubran la noticia. Los reportajes informativos prestan atención al asunto. Esto incomoda a aquellos contra quienes nos estamos manifestando y les proporciona la excusa que necesitan para aplicar medidas que con mucha frecuencia hubiesen querido aplicar, pero que por temor a las represalias públicas no aplicaron. Ese es el objetivo externo. Eso es lo que la opinión pública ve y es el modo externo en que las acciones de ACT UP funcionan (Greenberg, 1992: 14).

Una línea de acción que enlaza con el segundo de los lugares centrales que destacaba Preciado cuando hablaba sobre los espacios en los cuales estos grupos de activistas articulaban su crítica y que era el “de la representación del sida en los medios de comunicación” (Preciado, 2013).

Espaliú entiende que la posibilidad transformadora de su metáfora depende de su capacidad de ser comunicada y comparte un posicionamiento crítico con el tratamiento mediático que se le estaba dando a las personas con sida. Sin embargo, no se aproxima a las tácticas de ACT UP en lo que respecta a su desbordamiento consciente de los límites legales para propiciar que sus acciones atraigan la atención de los medios. Espaliú, en cambio, se apoya en las posibilidades institucionales, las explora y busca generar complicidades en ellas. Este aspecto se convierte en una de las estrategias sobre la cual Espaliú desarrolla sus políticas de representación pública de su vivir en el sida. El propio resultado de *Carrying*, tanto fotográfico como audiovisual, ofrece una iconografía del apoyo, desde su apelación afectiva como forma de solidaridad, legible y representable en términos de amplia recepción mediática.

Con el objetivo de atraer la atención de los medios el *Carrying* de San Sebastián se hizo desde la proximidad en tiempo y geografía con el conocido festival de cine que se celebra en esa ciudad. Se trataba de aprovechar una coyuntura mediática en la cual se encontraban en la ciudad más medios de los habituales debido a la cobertura que hacían del conocido evento cinematográfico. El objetivo buscado era la amplificación de *Carrying* a través de ellos y el captar la atención del número máximo de personas posible. Incluso durante su recorrido se utilizan estrategias como la de tirar octavillas con “el fin de crear expectación” (Arteleku, 1992: 9).

La organización y desarrollo de la *performance* se grabó y con esas imágenes se configuró un vídeo como registro de las intenciones, procesos y desarrollos de la acción. Esta forma de documentar las acciones es algo que no es nada extraño en el contexto de las artes performativas y tampoco lo era en el funcionamiento de Arteleku, como se puede comprobar en la web de su archivo. En ella se puede ver el vídeo de la acción³ que toma forma de un reportaje audiovisual de poco más de veinte minutos. Un formato que incide en la intencionalidad de trasladar el cómo y el por qué de la acción, dando protagonismo a Espaliú cuya *voz over* conduce el discurso en la parte previa al desarrollo de la *performance* por las calles de San Sebastián. En este vídeo el *Carrying* se nos muestra con su sonido ambiente y tan solo en el momento en el cual el artista termina de ser portado, retorna su voz para señalar a los que ya habían desaparecido a consecuencia del sida, mientras se muestra una larga sábana en la que se escriben los nombres de los ausentes, de personas que ya habían fallecido. Los títulos de crédito indican que la elaboración del reporta-

je corrió a cargo de Nekane Elizondo, Aitzpea Iribar y Rosa M. Segués, cuyos nombres aparecen en el catálogo de Arteleku entre las personas implicadas en *Carrying*.

En las limitaciones de la recepción mediática que tuvo el *Carrying* de San Sebastián está uno de los factores que propician su repetición en Madrid. Allí se realiza el primero de diciembre de ese mismo año, en unas condiciones más favorables de cara a su mayor impacto social y coincidiendo con el Día Mundial del Sida. El trayecto de la acción recorre Madrid desde el epicentro de la institucionalidad política del Estado, el Congreso de los Diputados, hasta su institución de referencia en el campo del arte contemporáneo, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Durante el camino se realizó una reivindicativa parada delante del Ministerio de Sanidad y Consumo.

En el tránsito que había ido desde la acción de San Sebastián hasta la de Madrid, Espaliú había aparecido en diferentes medios e, incluso, había protagonizado uno de los reportajes del programa televisivo *Informe semanal*, que emitía el primer canal de TVE. En él se mostraban desde el inicio sus pretensiones de enunciarse públicamente como enfermo de sida. De hecho, el reportaje se abre en frío, antes de la entrada de los títulos de crédito, con un plano medio corto de Espaliú en el que aparece sentado y mirando frontalmente mientras se presenta: “Soy Pepe Espaliú, tengo 37 años, soy escultor, soy un enfermo de sida”. A pesar de esto y de lo que anuncia el propio título del reportaje, *Diario de un enfermo de sida*, hay un esfuerzo por representar la vida en el sida de Espaliú más allá de su condición clínica en una diversidad de aspectos cotidianos. En su propia narrativa Espaliú se esfuerza por cargar de positividad la vivencia del sida. La rotundidad de la frase con la que cierra el reportaje: “El sida es para mí, paradójicamente, una razón para vivir” es una buena muestra de ello.

Esta toma de posición vitalista con respecto a las políticas de representación del sida que pretende alejarse y subvertir su connotación hegemónica en negativo, no era exclusiva de Espaliú, sino que la habían hecho propia diversos grupos de activistas. Por ejemplo, en la carta de Jon Greenberg que se publica en *Zehar* se puede leer lo siguiente:

Personalmente, el SIDA ha sido la experiencia realmente más importante de mi vida. Me ha enseñado un sinnúmero de lecciones en un periodo de tiempo breve, ha enriquecido y profundizado todas mis relaciones y ha despojado a mi cuerpo, a mis emociones y a mi inteligencia de todas sus defensas. El SIDA ha obrado milagros en mi vida y en las vidas de mucha gente a mi alrededor, tanto en los que tienen el virus HIV, como en los que no y aun así se sienten de alguna manera afectados. El SIDA me ha enseñado casi todo lo que sé sobre rabia, miedo, verdad y amor. Para mí el SIDA ha sido un regalo que, sin haberlo pedido, me ha dado fuerza al quitarme la fuerza, me ha dado esperanza al destruir mis esperanzas, me ha hecho amar

al quitarme mis amores y ha abierto mi vida al amenazarla gravemente. Aunque quizá dé miedo decirlo e incluso oírlo, estoy eternamente agradecido al SIDA y a todas las dudas que ha traído a mi vida (Greenberg, 1992: 13).

Por otro lado, si la expresión y expansión del sida había afectado a la vida social, la institución-arte no fue ni mucho menos un ámbito que se mantuvo al margen. En una entrevista realizada por Borja Casani para la revista *El Europeo*, Espaliú destacaba el cambio que la vivencia del síndrome estaba produciendo en los lenguajes artísticos. En esta conversación Espaliú defendía que el sida había introducido en el trabajo de muchos artistas una nueva “gravedad que había excluido la frivolidad de los ochenta” (Casani, [1992] 2018: 217) y había propiciado una reinención del arte “como acción social” (Casani, [1992] 2018: 217).

Sin duda, *Carrying* podía servir como expresión de ambas, aunque había en esta acción un claro distanciamiento con la producción visual y los modos de hacer de colectivos como Gran Fury, nacido durante los años ochenta en el seno de ACT UP. Espaliú persistía en la posibilidad transformadora del arte, aunque fuese como ficción y, como ya se ha mencionado, tenía muy en cuenta sus marcos institucionales para explorar los límites de su capacidad de apoyo. Por eso discrepaba de la frase “CON 42.000 MUERTOS EL ARTE NO ES SUFICIENTE” [WITH 42,000 DEAD ART IS NOT ENOUGH] (Casani, [1992] 2018: 225) que se podía leer en uno de los trabajos de Gran Fury. Al contrario, Espaliú llamaba a mantener: “esa loca confianza en el quehacer del artista, debemos permanecer en una ficción, en la ficción de pensar que podemos cambiar el mundo, que podemos cambiar lo real” (San Martín, 1992: 4).

Por otro lado, en relación con el sida emergieron otras identidades para la exposición pública alguna de las cuales, como escribe Sontag, podía haber “permanecido oculta para los vecinos, los compañeros de trabajo, la familia, los amigos” (Sontag, [1988] 2019: 131). La metáfora, que había sido utilizada en trabajos previos de Pepe Espaliú como una estrategia de ocultación identitaria, era ahora una herramienta para su visibilización. Desde su vivir en el sida, Espaliú buscó enunciarse públicamente como homosexual. Lo hizo en el reportaje televisivo mencionado y lo hace también en el emocional artículo que se publica en el diario *El País* la jornada que se llevó a cabo *Carrying* en Madrid.

En este texto titulado “Retrato del artista desahuciado” Espaliú escribe sobre la vivencia de su homosexualidad: “Los homosexuales hemos aceptado cobardemente vivir dentro de un esquema social impuesto del que estamos excluidos y con el que nada tenemos que ver. Limitados por el miedo al rechazo de nuestra condición sexual, hemos abolido sus legítimas y necesarias formas de expresión. El mundo que nos rodea en nada nos concierne (...)” (Espaliú, 1992).

La vivencia de la homosexualidad había sido para Espaliú el “primer signo de exclusión” frente al cual el arte le habría proporcionado una “silenciosa mentira” en la que paradójicamente habría encontrado su “último reducto de lo real” (Espaliú, 1992). El sida había quebrado ese hacer oculto y subterráneo, sacándolo a la superficie, conectándolo con ella en términos de realidad. Él fue uno de los artistas homosexuales que, en esa época, empujados por la vivencia del sida o por su proximidad afectiva y por el impacto del síndrome en el ámbito social, desarrollaron en sus prácticas artísticas la reflexión reconocible de su propia sexualidad.

En un texto publicado en 1993, que estudiaba las relaciones entre las prácticas artísticas y el sida, el mencionado Juan Vicente Aliaga escribía sobre el *Carrying* de Madrid que: “La reacción de la prensa y de los servicios informativos de las cadenas de televisión españolas desbordó cualquier posible previsión” (Aliaga, 1993, 76). Los rostros conocidos que participaron en la acción, desde el cineasta Pedro Almodóvar hasta la política Carmen Romero, pasando por Alaska o Bibi Andersen (Bibiana Fernández), por citar tan solo algunas de las personas populares que formaron parte de ella, jugaron un papel significativo para que esto fuese así.

En términos de repercusión en los medios españoles se puede hablar de que el *Carrying* de Madrid fue un éxito y logró convertirse en un acontecimiento mediático. Se completaba, de este modo, uno de los objetivos que había deseado Espaliú para su metáfora. La carta que el artista envía por fax a las personas que participaron en el *Carrying* de Madrid lo celebraba en su inicio con un: “No fue un sueño... Ese primero uno de diciembre no pudo ser tan solo un sueño (...)” (Espaliú, [s/f] 2018b: 186).

A propósito de la acción *Carrying*, Aimar Arriola ha mencionado la coexistencia de dos regímenes de identidad en Espaliú: una “identidad autorial” [authorial identity] construida desde el protagonismo de la subjetividad del artista y una “identidad no autorial” [non-authorial identity] (Arriola, 2013a: 178) en la cual la función del autor “quiere ser contaminada por el nuevo horizonte de agencias colectivas que el activismo del sida trajo a escena” (Arriola, 2013a: 178).

Por un lado, Espaliú definió *Carrying* como una “acción de artista, una acción de la que sí me responsabilizo totalmente” (San Martín, 1992: 6). En ella muestra un especial cuidado con el modo en el que se autorrepresenta y busca que haya una continuidad reconocible en las experiencias de Madrid y San Sebastián, como si se tratase de sus huellas autoriales en ellas. Además, desde muy pronto, las narrativas mediáticas posteriores al *Carrying* se orientan hacia esta promoción de su singularidad proclamándolo como “el primer artista español que ha contado a los medios de comunicación que padece el sida” (Bueno, 1992: 85). Una condición que el propio Espaliú ayuda a favorecer con sus declaraciones (Bueno, 1992: 85).

Sin embargo, por otro lado, la *performance* se articuló desde su inicio con la necesaria implicación del apoyo en lo colectivo. En relación con la acción de Espaliú se conformó *The Carrying Society*, un grupo constituido en el taller que impartió en Arteleku. Esta iniciativa estaba conformada por un grupo de personas que prestó ayuda logística a las acciones de Espaliú, pero cuyo funcionamiento se prolongará más allá de la muerte del artista cordobés que tendrá lugar en noviembre de 1993. De este modo, *Carrying* opera como un tránsito desde una propuesta autorial que primero se apoya y luego se diluye en lo colectivo. Juan Vicente Aliaga ha escrito sobre la existencia de grupos de activistas que la hicieron suya y la llevaron a cabo sin la presencia de Espaliú: “La cadena humana que surcó San Sebastián y Madrid surtió efecto. Días después, un grupo de afectados reprodujo el *Carrying* en Pamplona, y también en Barcelona brotó otra iniciativa semejante. El mensaje estaba en la calle. El SIDA también” (Aliaga, 1994: 27).



En este pozo nuevo y enorme,
entre otros ecos de otros tiempos
(un patio abierto, una mezquita ciega)
espero en el opaco umbral
de esa casa de nadie
una llamada húmeda y larga
...los últimos días.

(Pepe Espaliú)

ROMA: DESEO Y PRESENTE

El martes de la Semana Santa de 2019 se inauguró la exposición “El último Espaliú y el contexto italiano”. La muestra se celebró en la Real Academia de España en Roma desde el 16 de abril hasta el 2 de junio y tomó como hipótesis de desarrollo los años de Pepe Espaliú en el sida. En ella hubo un interés por observar los trabajos presentados en su propia materialidad, desde la potencialidad de su forma, pero, de igual modo, se buscó propiciar su activación política a través de diferentes estrategias de archivo, que iban ganando presencia conforme avanzaba el recorrido de la exposición.

Se trataba de explorar las relaciones entre arte y cooperación, que marcaban la institucionalidad del espacio expositivo, desde las políticas de representación del último Espaliú y su posibilidad de presente. Algo que se llevaba a cabo en relación con un contexto como el italiano en el cual existía un conocimiento muy secundario sobre él. De ahí la importancia de la documentación que, procedente de diferentes entidades, permitía observar su deseo de intervención mediática y sus estrategias de proyección pública. Como se ha visto en el apartado anterior, Espaliú entendió la necesidad de la politización de su propia subjetividad actuando en el ámbito de producción de sentidos que mayor influencia podía dar a sus representaciones, los medios de comunicación masiva.

En el origen de este proyecto expositivo estaba también el interés por la memoria de los lugares y la posibilidad que ofrecen. Una inquietud de búsqueda de las historias en ellos sucedidas, de sus antiguas presencias y de sus narrativas pendientes. A lo largo del texto “Diccionario para una Academia acogedora” Santi Eraso menciona que, después de los *Carrying* de San Sebastián y Madrid, Espaliú le había comentado “la ilusión que le hacía viajar a Roma para poder descansar durante unas semanas y continuar así con sus proyectos hasta que la enfermedad se lo permitiera” (Eraso, 2019: 23).

En febrero de 1992 se habían convocado dieciséis becas para la que entonces se denominaba como “Academia Española de Historia, Arqueología y Bellas Artes en Roma”. En este momento la financiación de esas becas corría a cargo de dos ministerios del gobierno de España. El primero era el Ministerio de Asuntos Exteriores, que financiaba las nueve becas que tenían que ver con las disciplinas creativas y con la que se otorgaba en el campo de la investigación en historia del arte. El segundo era el Ministerio de Cultura, que cubría seis de ellas, las orientadas hacia la restauración, la arqueología y la documentación en patrimonio. El sábado 11 de julio de ese año se publicó en el Boletín Oficial del Estado su adjudicación. Uno de estos nuevos becarios era Pepe Espaliú, quien había sido el ganador de la convocatoria en la categoría de escultura.

No parece que por entonces corriesen buenos tiempos económicos para la acción cultural exterior dependiente del gobierno español. Estos problemas se evidencian en las dificultades que surgen a lo largo de la segunda mitad de 1992 para desarrollar iniciativas culturales y científicas dependientes del Ministerio de Asuntos Exteriores. Una cartera que había asumido Javier Solana a mediados de ese año y desde la cual se había ordenado un severo ajuste en relación a este tipo de actividades. En septiembre de 1992 se podía leer en el diario *El País* un titular como “Solana ordena paralizar las actividades culturales de España en el extranjero” (García, 1992). En el artículo se hablaba de que el entonces ministro de Asuntos Exteriores, que había sido el primer ministro de Cultura del gobierno socialista que subió al poder en el año 1982, había anunciado un profundo recorte que afectaba especialmente a las actividades de las embajadas españolas, paralizando sus propuestas culturales y científicas, aunque “tras un duro ejercicio de ingeniería financiera” se habían logrado respetar las “asignaciones para becas y lectorados” (García, 1992). En esa segunda mitad de año emergían inexorablemente las evidencias de la resaca que vendría tras una época de triunfalismos y efervescentes conmemoraciones.

Son tiempos de Barcelona 92 (las Olimpiadas), de la Expo 92 (la Exposición Universal de Sevilla) y de Madrid 92 (Capital Europea de la Cultura). Es el año de las celebraciones del que se denominó como “V Centenario del Descubrimiento de América”. Operaciones culturales con un calado simbólico que propició que se generase un clima cultural que Espaliú, quien tuvo presencia como artista dentro de la Expo de Sevilla, observaba críticamente en su discurso público sobre la vivencia del sida: “Somos unos excluidos totales. Y casi diría que la situación se está agravando con esa especie de *happy end* español, las Olimpiadas, la Expo... Este es un país feliz, de novelón rosa, que no tiene ya ni enfermos de sida” (Casani, [1992] 2018: 222). La propia constitución de *Carrying* como acontecimiento traía a primer plano un envés alternativo que puesto en diálogo con las narrativas históricas del 92 amplía los ámbitos del estudio cultural más allá de esas grandes iniciativas, articuladas desde engranajes institucionales de abultados presupuestos.

A pesar de la crisis, durante el curso 1992-1993 la Academia Española de Historia, Arqueología y Bellas Artes en Roma desarrolló un diverso programa de actividades públicas. A lo largo de ese período se hicieron exposiciones, presentaciones de libros, recitales de poesía, jornadas de estudio, actuaciones musicales, encuentros con artistas como Chillida o seminarios con teóricos como Omar Calabrese. Aquel curso, el influyente crítico Giulio Carlo Argan, había aceptado la invitación de pronunciar la conferencia inaugural. Un encargo que no pudo llevar a cabo porque falleció tan solo unos días antes. En este acto de apertura, que tuvo lugar el 17 de noviembre de 1992, fue Giuliano Briganti, otro conocido historia-

dor del arte, quien, a pesar de la premura, asumió la tarea de dictar una conferencia que se acompañó de la lectura póstuma del texto que había preparado Argan para su intervención. Durante ese período el director de la Academia era el profesor universitario Jorge Lozano, un especialista en semiótica, buen conocedor del mundo intelectual italiano, con el cual mantiene una relación muy cercana.

En junio de 1993 tuvo lugar la muestra de fin de curso con las obras de los becarios de ese año para la cual Pepe Espaliú hizo llegar su trabajo a través de la que era su galería artística de referencia, La Máquina Española, que es quien lo envía a Roma. Así se deduce de la documentación que se conserva en el archivo de la Academia. No obstante, la enfermedad, junto con la realización de otros compromisos artísticos asumidos con la intensidad y la urgencia de una vida que se escapaba, hizo que su presencia en Roma fuese tan solo puntual y esporádica dentro de la promoción del curso 1992-1993. Su beca terminó el mismo año de su muerte, que se produjo en noviembre en la ciudad de Córdoba. En este último período de su vida, Espaliú se había convertido en uno de los rostros reconocibles del sida en España. Su presencia afectó a la institución que lo acogió y fue tenida en cuenta en algunas de las dinámicas de la Academia. Sin embargo, de estos aspectos poco se puede encontrar dentro de la documentación institucional y solo quedan algunas memorias vivientes capturadas a través de encuentros y testimonios, marcados por el tiempo y los afectos, desde el cual se generan esos recuerdos.

Hoy se conservan dos trabajos de Espaliú en la colección de la Academia. Una pequeña escultura de bronce fechada en 1989, que pertenece a su serie *Maternidad*, metáfora de vínculo, con ese delicado cordón que sale de uno de los pechos y se enrolla entre sus piernas, y refugio, con su forma de asiento. La referencia a la iconografía religiosa en ella resulta evidente pero aquí se incluye una forma de ausencia, está inquietantemente sin cabeza, dotándola de esa ambigüedad interpretativa característica de su trabajo.

La otra de las obras que se conserva en la colección de la Academia es un trabajo cuyo título de catalogación es *Muletas*, hecho a lápiz sobre papel en 1992, que remite a uno de los motivos más característicos de la etapa final de Espaliú. En este caso son dos muletas, el doble es otra de sus inquietudes recurrentes, que buscan apoyarse una en la otra. Pero las muletas son de nuevo un elemento de interpretación ambivalente. En uno de sus escritos titulado "Libro de las muletas. Cuento para sidosos", la muleta aparece como símbolo de esperanza y fe en el vivir (Espaliú, 1993: 2-3). Sin embargo, en su expresión escultórica, con esa capacidad que tenía Espaliú de experimentar con los mismos motivos en diferentes medios, sus muletas son formas de hierro que incumplen su función de

prótesis, como ha escrito José Miguel G. Cortés “con ellas no se puede ir a ninguna parte, ya que su pesadez las convierte en objetos inútiles, perdiendo su función portadora y adaptando la de ser transportadas. Así, lo que en un principio se nos aparece como una ilusión de apoyo se convierten en objetos abocados a la pérdida de la esperanza, a la fatalidad de la caída” (Cortés, 2017: 154).

Esta dicotomía entre esperanza e incompreensión, entre apoyo y aislamiento, entre vulnerabilidad y visibilidad son paradójicos hilos conductores que marcaron el recorrido de la exposición “El último Espaliú y el contexto italiano”. En ella, junto con las obras mencionadas pertenecientes a la colección de la Real Academia de España en Roma, se incluyeron expresiones escultóricas de las muletas como *Paseo del amigo*, en la que tres de estas esculturas de hierro se sitúan en hilera reclinadas hacia la pared, y *El nido*, que se conforma como un ensimismado círculo de ocho muletas. A pesar de la apariencia inofensiva, aunque enigmática, de estas esculturas, ambas realizadas en 1993, el profesor Paul Julian Smith se refirió a ellas como “herméticas, abstraídas y amenazantes (totalmente independientes de los cuerpos que una vez estuvieron destinadas a apoyar) todavía hacen un gesto mudo hacia la posibilidad de solidaridad (...)”⁵ (Smith, 1996: 121). Un hecho que relaciona con la posición soportada por Espaliú como homosexual y persona con sida. En esta reflexión, Paul Julian Smith acompaña el nombre de Espaliú con el del antropólogo asturiano Alberto Cardín (Smith, 1996: 121). Fallecido a comienzos de 1992, Cardín era homosexual y también había hecho pública su vivencia del síndrome.

Espaliú denominó igualmente con el nombre de *El nido* al proyecto que realizó en la primavera de 1993 para el festival de arte de Sonsbeek, en Arnhem (Holanda). Un evento al que fue invitado por la comisaria Valerie Smith y en el cual planteó una acción que tomaba como base dos elementos, la circularidad y el número ocho, que están presentes en la escultura homónima mencionada. En su trabajo de investigación sobre la práctica artística de Espaliú, Alfonso del Río Almagro y Manuel González Manrique describen el desarrollo de la *performance* del siguiente modo:

Bajo la copa del árbol, instaló una plataforma octagonal. Durante ocho días consecutivos, Espaliú ascendía a la tarima octogonal, mediante una escalera que posteriormente era retirada, quedando sin más protección. Espaliú giraba sobre el tronco ocho veces, y en cada una de las vueltas se iba desprendiendo de una de las ocho prendas con las que iba vestido, hasta quedar desnudo. Despojado y al descubierto construía su propio nido, compuesto por los residuos y materiales que iba depositando. Fue en esta acción donde el último día escribió en un papel, alrededor del tronco «AIDS is around» (en torno al SIDA) (Río y González, 2001: 290).

La forma octogonal era característica de algunos espacios de carácter ritual y Espaliú señalaba que en el origen de este interés por el fluir circular estaba la danza de los derviches de Turquía. Si en esta se pretendía con su intenso rotar una desconexión del mundo físico mediante el trance, en el caso de Espaliú ese caminar en círculo lo llevaba a la desposesión, al abandono paulatino de su ropa, que se acumulaba “dotando de cuerpo al nido”, como él mismo afirmó (Espaliú, [1993] 2018d: 152). Resulta significativo el lugar desde el cual imaginó en el Arnhem Museum a los espectadores de su acción, como escribe Juan Vicente Aliaga: “la plataforma podía verse desde un ventanal abierto en una sala del museo, funcionando, como ha señalado Espaliú, a modo de espacio pictórico, es decir, como una pintura de paisaje cuyos componentes no eran únicamente formas y colores, dispuestos al azar, sino, la puesta en práctica de una performance en torno al movimiento y la circularidad” (Aliaga, 1994: 11).

En la muestra que se celebró en la Real Academia de España en Roma durante el año 2019 la ventana que enmarcó el discurrir circular de *El nido* fue, en cambio, la televisiva. El artista se había preocupado por las vidas posteriores de la acción propiciando su registro en vídeo, era un modo de guardar la memoria y ampliar la difusión de lo sucedido en Arnhem. En “El último Espaliú y el contexto italiano”, esta versión videográfica de *El nido* convivió en el mismo espacio con su versión escultórica, centro simbólico de la sala que lo albergaba.

De igual modo, se incluyeron a lo largo de la exposición otras pantallas en las que se podía ver y escuchar parte de la proyección pública que había tenido Espaliú. Ya se ha hecho referencia a que la emergencia del sida tuvo lugar en tiempos de centralidad televisiva y, como se ha visto, algunas de las respuestas que había propiciado este artista también lo fueron. Así que esos materiales audiovisuales recogían diferentes momentos mediáticos de los últimos años de la biografía de Espaliú y su vivir en el sida. Todos ellos habían sido localizados y seleccionados en las investigaciones previas, pero fueron obtenidos para su exhibición gracias al eficaz, voluntarioso y perseverante equipo de gestión de la Academia. Asimismo, se consiguió su subtítulo al italiano, para una mejor relación con el contexto de exhibición, y la edición de estos vídeos corrió a cargo del realizador Anto Benítez, quien generosamente se implicó en el proceso.

Estos materiales audiovisuales componían una parte significativa del discurso expositivo e iban desde el *Carrying* de Madrid abriendo telediaris, hasta el reportaje que le dedica a Espaliú el programa *Informe semanal*, pasando por una interesante entrevista que se emitió originalmente en la televisión municipal de Córdoba. Una visión que se completó con el material hemerográfico que permitía observar cómo se había desarrollado y construido visualmente la presencia pública de Espaliú y cómo se habían fijado sus representaciones. Las vitrinas, discretamente dispuestas en

cada una de las salas, albergaron desde portadas de algunos de los principales periódicos españoles hasta la entrevista que concedió para la revista de *Vogue* publicada en el número de mayo de 1993, conjuntamente con otros textos, como el mencionado “Retrato del artista desahuciado”, cuya traducción al italiano se repartió como una de las hojas de sala.

La atención hacia este tipo de presencias públicas en la muestra permitía observar cómo Espaliú había trabajado en términos de “inversión del discurso”, entendiendo este posicionamiento tal y como lo explica Élisabeth Lebovici en su texto “Arte en los tiempos del sida”: “No se trata de decir que el sida es una enfermedad homosexual (de drograta, de prostituto/a, de trans...) sino de darles la vuelta a las palabras y reconocer que la orientación sexual está asociada al activismo contra el sida” (Lebovici, 2019: 135-137). Esta inversión del discurso se articuló también como respuesta consciente a los modos en los que la visualidad mediática se había aproximado recurrentemente durante la década de los ochenta y en esos inicios de los noventa a la gente con sida: “devastada, desfigurada y debilitada por el síndrome; que generalmente está abandonada, desesperada, pero resignada a su muerte «inevitable»”, como denunciaba el teórico y activista Douglas Crimp ([1991] 2003: 65).

En cambio, Espaliú se propone y propicia conscientemente, desde su aparición en las primeras páginas de periódicos, entrevistas en diferentes medios o reportajes televisivos, una metáfora en positivo construida desde el protagonismo de una persona con sida como autorrepresentación. Las acciones que atravesaron las calles de San Sebastián y Madrid, origen de algunas de estas presencias mediáticas, fueron un ejemplo de esto y habían logrado convertirse en una metáfora visual legible y afectivamente asumible por públicos amplios y diversos. Sus intenciones, no lo olvidemos, se pusieron al servicio del discurso sobre el sida como cosa de todos.

Además de su condición de *performance*, la idea de *Carrying* adquirió diferentes formas, entre ellas la de negros palanquines de hierro despojados de su uso sobre los que Espaliú escribió “caja ciega en la que no ves a un viajero que tan solo es una suposición (nadie puede entrar o salir, ver o ser visto, hablar o escuchar, pedir o denegar, contagiar o ser contagiado, andar o detener en esos carros)” (Espaliú, [1993] 2018a: 87). En el inicio de “El último Espaliú y el contexto italiano” se mostraban dos de estas esculturas, *Carrying VII* y *Carrying V*, la primera se situaba sobre el suelo pero la segunda no lo tocaba y se encajó en una de las esquinas de la sala en la que estaba expuesta. Su disposición aspiraba a darles un espacio amplio desde el cual poder observar adecuadamente la rotundidad de sus formas y las sombras que generaban teatralmente sus volúmenes. Los *Carryings* como escultura y *performance* o en sus derivas mediáticas, fotográficas y audiovisuales que se reunían en la exposición de la Academia en Roma, se incardinan dentro de unos marcos de lo representable

asumibles para los medios masivos. La condición de “movimiento *sismo-gráfico* en el panorama cultural” que logró adquirir la práctica artística de Espaliú en España, como la califican los historiadores del arte Jesús Alcaide y Óscar Fernández (2004: 27), vino favorecida por la eficacia en sus modos de comunicarse.

Junto con el material hemerográfico, se incluyó en una de las vitrinas de esa muestra, como pequeña nota al pie en su discurso, un ejemplar del libro *De amor y rabia. Acerca del arte y el SIDA*, de Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés, publicado originalmente en 1993. Este trabajo elaborado como una de las respuestas sociales a la crisis del sida y desde la proximidad a la práctica artística de Espaliú, ha tenido una gran influencia en su interpretación posterior. Sus autores han regresado en diversos trabajos al contexto de esos años. En este sentido, resulta interesante, dirigir la mirada hacia una de esas vueltas al hacer del artista cordobés que realiza Aliaga y ponerla en contacto con esa vocación de comunicar en lo mayoritario que se ha mencionado anteriormente:

Espaliú, y no es un reproche, sino una tentativa de análisis de las intrincadas realidades de la sexofobia, quiso dirigirse a una amplia mayoría, y para ello dejó postergado, en un segundo plano, el substrato sexual de la enfermedad, inevitable al tratarse del sida. Así, ya en el tramo final de su vida, para alguien que jugó con una sexualidad rayana en el peligro, producto también de un vivir desmedido, semioculto, en sombras, Espaliú, acabó rozando en algunas obras, en unos dibujos-collage de 1993 (donde aborda el deseo en hombres que frecuentan los urinarios y también las relaciones sadomasoquistas), la cristalización del palmario punzón de la sexualidad que algunos tachan de extrema (Aliaga, 2008: 17).

En la exposición de la Academia de Roma del año 2019 se podía ver la serie completa conocida como *Diez últimos dibujos*, así se denomina en la catalogación de la institución en la cual se conservan, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, y desde la cual se habían trasladado a la capital italiana. En estos trabajos en papel, el deseo de mostrar las heridas se hace evidente, de nuevo aparecen en ellos los motivos recurrentes de Espaliú (la muleta, el doble, el vínculo, lo circular, el nido...) pero también ese rozar una sexualidad en sombras.

En la parte superior de una de estas obras, sin título individual, se puede ver un urinario público añadido a modo de *collage*. Es una imagen tomada de una pintura de Pyke Koch, *Nocturne* (1930), que se encuentra en el Museum Arnhem y en cuyo centro compositivo se sitúa este urinario iluminado en la oscuridad de la noche. Espaliú retoma el motivo del urinario público para la elaboración del escrito del catálogo del proyecto de Soonsbeek, imaginando una acción que consistía en el encuentro de ocho personas homosexuales “de diferentes profesiones y orígenes geográficos” (Espaliú, [1993] 2018d: 153) en un urinario público. De hecho,

se dice explícitamente que los participantes seleccionados “deben conocer este tipo de prácticas” (Espaliú, [1993] 2018d: 153) y el desarrollo de la acción consistiría en que: “Cada una de estas ocho personas, en un día concreto, dejará un mensaje en uno de estos urinarios de tal manera que, entre los ocho, situados uno debajo de otro, formará un *cadavre exquis* a la manera surrealista y este será el texto que se incluirá en el catálogo” (Espaliú, [1993] 2018d: 153).

El urinario público, presente tanto en el encuentro parisino como en el *collage* de la serie *Diez últimos dibujos*, remite a un tipo de lugares que “han sido puntos de encuentro y comunicación para la comunidad gay europea, con los mensajes con ofrecimientos y respuestas y rondando cerca de ellos para establecer contactos” (Espaliú, [1993] 2018d: 152). En la descripción del proyecto Espaliú habla precisamente de que conoce un urinario en Roma (Espaliú, [1993] 2018d: 152), pero la acción tuvo lugar finalmente en uno en París y, como escribe Juan Vicente Aliaga, en él participaron solo cuatro personas debido a motivos económicos (Aliaga, 1994: 17).

La serie *Diez últimos dibujos* incluye otro *collage* sin título donde el protagonismo de la sexualidad brota con una explicitud inédita en Espaliú. Es un trabajo cuya ausencia en la exposición que le dedicó el Reina Sofía en 1994 provocó una polémica que fue titulada del siguiente modo por el diario *El Mundo*: “El Reina Sofía «censura» una obra de Espaliú” (Sierra, 1994: 57). En el texto que se publica en *El Mundo* su autor, Rafael Sierra, habla de que en esta creación “aparece un hombre masturbándose de forma un tanto brutal” (Sierra, 1994: 57). La expresión de “un tanto brutal” hacía referencia a unas puntas clavadas en los testículos que se podían ver en la imagen y a un anillo metálico que se había añadido a la eyacuación que se mostraba en este *collage*. En lo que respecta a la mitad inferior de esta obra, Espaliú había realizado un dibujo en forma de tallo con espinas. Se mezclaba así la expresión de un punzante dolor, con el fluido, el deseo y el placer sexual. Un tipo de representación desde luego más problemática que el resultado visual apto para mayorías de *Carrying*. No obstante, como muestra de los límites de lo tolerado y al contrario de lo que se podría pensar a priori, el diario *El Mundo*, uno de los periódicos más populares de la prensa generalista española, no tuvo inconveniente en acompañar la noticia con la reproducción gráfica de la obra no expuesta. Como si se tratase de una de las constantes del trabajo de Espaliú, la ausencia de ese dibujo-*collage* en la exposición de 1994 había servido para señalarlo como presencia.

En “El último Espaliú y el contexto italiano” los *Diez últimos dibujos* marcaban la línea de fuga del eje de miradas que se planteaba desde la entrada. Esta serie, que se exhibió completa en Roma, fue hallada después de la muerte de Espaliú en la ciudad holandesa de Ámsterdam (Aliaga, 2017: 192) y se relaciona con el proyecto de Arnhem (Sierra, 1994: 57). En

la muestra de la Academia se acompañaba de otros cinco dibujos realizados ese mismo año, procedentes del Centro de Arte Pepe Espaliú de Córdoba. El artista llena estos dibujos de metáforas, vuelve a algunos motivos recurrentes, como las muletas, y experimenta con ellos. En este hacer crepuscular, la muerte se hace explícita en uno de estos dibujos en forma de ataúd.

Desde su carácter íntimo, todos estos dibujos compartían espacio en la sala más recogida de la exposición con la *Maternidad* conservada en la colección de la Academia que dialogaba con algunos de los rastros que Espaliú dejó en esa institución: la fotografía con los compañeros y compañeras de su promoción, la publicación editada por la Academia con los trabajos de los becarios y becarias de ese año y un par de retratos pictóricos de muchachos jóvenes, sin autor identificado, que quedaron entre las cosas que dejó allí el artista cordobés y que, después de su muerte, no fueron reclamados por la familia. En esa misma sala se podía escuchar un breve testimonio de Jorge Lozano, director de la institución en aquellos años, sobre el paso de Espaliú por Roma.

En la última parte del diseño de la exposición del año 2019, surgió la posibilidad de establecer relaciones con el contexto italiano, precisamente como modo de enlace con el país en el cual tenía lugar la muestra. No había sido frecuente en los últimos años la presencia de propuestas monográficas dedicadas a Espaliú fuera de España y se puede decir que era la primera de esa magnitud que se planteaba en Italia. Quedaba por ver si la actualidad de sus metáforas se mantenía con la proyección romana de su trabajo. De ahí, quizá, el mayor interés de esta iniciativa, que enlazaba con el propio carácter cosmopolita de Espaliú.

También en la sesión de trabajo abierta que se había celebrado en la Academia en 2018 con motivo del Día Mundial del Sida se había reflexionado sobre la posibilidad de trazar algún tipo de paralelismo entre la práctica creativa del último Espaliú y las que surgieron en otras geografías. Si estos ejercicios de proximidades simbólicas en diferentes contextos siempre llevan implícitos procesos de interferencia, en el caso italiano esto resultaba especialmente evidente. Sin embargo, más allá de las posibles relaciones directas desarrolladas desde la vivencia del artista o sus ascendencias, la propuesta en relación con Italia tomó otro tipo de discurrir.

Lo que se articuló finalmente fue un ámbito expositivo que ocupaba la última sala de “El último Espaliú y el contexto italiano”, diseñada específicamente por el comisario de exposiciones Raffaele Quattrone, especialista en sociología de la cultura y conocedor de la Academia, con la que ya había colaborado en diferentes ocasiones. El objetivo de esta parte final era establecer un territorio autónomo al resto del recorrido, pero en diálogo con él, desde el cual observar diferentes desarrollos que habían

tenido en Italia algunas de las inquietudes que habían marcado la trayectoria del último Espaliú.

En el centro de esta sala estaba el dibujo de las muletas, perteneciente a la colección de la Academia, y alrededor de él se desplegaron trabajos de Bruna Esposito, Francesco Impellizzeri, Vincenzo Marsiglia, Alessandro Moreschini, Marinella Senatore y Cesare Viel. Una conversación en la cual explorar las desemejanzas y alternativas que ofrecían estas obras con respecto a los trabajos de Espaliú. Se trataba de crear “un ambiente”, por utilizar el término que usa Raffaele Quattrone en el texto que se incluye en la parte final de esta publicación. En él explica las obras que conforman este “contexto italiano” y su sentido dialógico con diferentes aspectos de la poética de Espaliú, desde su gramática artística hasta su interés por la corporalidad, el género, la sexualidad, el apoyo, el rito, la acción en comunidad o la enfermedad⁶.

Dentro del ámbito de las prácticas artísticas contemporáneas, Jesús Alcaide ha señalado diversas resonancias de Pepe Espaliú en experiencias recientes (Alcaide, 2017). Las metáforas de Espaliú seguían teniendo actualidad, también en su propiedad de ser discutidas y ofrecer nuevas lecturas, que no deja de ser otro modo de hacerlas presentes. Desde otro terreno más íntimo, el de la conversación personal, resulta interesante señalar que durante el período de investigación para la exposición en Roma, no fue extraño que los diálogos que se mantuvieron sobre Espaliú con diferentes personas derivasen en charlas que planteaban un recorrido inverso al que había hecho Susan Sontag en sus trabajos. Desde el sida se volvía a la enfermedad y a sus metáforas, localizadas ahora de un modo diverso, pero en su sentir más próximo.

En relación con “El último Espaliú y el contexto italiano” y desde el entorno de las luchas de la subjetividad, Angela Infante, activista y experta en formación y asesoramiento en materia de VIH, elaboró un escrito a modo de “recensión emocional” [Recensione Emozionale] (Infante, 2019) después de su asistencia a la exposición. Esta reflexión se publicó en la página web del Gay Center de Roma, del que es presidenta. El texto comenzaba con un reivindicativo: “Arte contra la cobardía. Este es el regalo del último Espaliú”⁷. En unos tiempos en los cuales derechos que parecían consolidados vuelven a enseñar su fragilidad, estas metáforas muestran la vigencia de sus estrategias desde su capacidad de movilización afectiva, con su posibilidad de proyección pública y con su determinación política para, parafraseando al propio Pepe Espaliú, seguir mellando en lo Real (Espaliú [1993] 2018c: 184).

Xose Prieto Souto
Profesor de la Universidad Carlos III de Madrid
y miembro del grupo de investigación TECMERIN



Promoción 1992-1993 de la Academia Española de Historia, Arqueología y Bellas Artes en Roma.

NOTAS

¹ Esta investigación se ha desarrollado en el marco de la actividad del proyecto I+D+i "Cine y televisión 1986-1995: modernidad y emergencia en la cultura global" (CSO2016-78354-P). Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España.

² Recuperado de: <http://artxibo.arteleku.net/es/actividades/y/1992-01-01T00:00:00Z>
Consultada el 15 de enero de 2020.

³ Recuperado de: <http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A824>
Consultada el 15 de enero de 2020.

⁴ Traducción propia de la siguiente frase que escribe Arriola en inglés: "in which the author-function wants to be contaminated by that new horizon of collective agencies that AIDS activism brought on the scene".

⁵ Traducción propia de la siguiente frase que escribe Smith en inglés: "Hermetic, abstracted and ominous (wholly independent of the bodies they were once intended to support), still they gesture mutely to the possibility of solidarity (...)".

⁶ Además Raffaele Quattrone ha escrito un texto sobre "El último Espaliú y el contexto italiano" para la revista *Wall Street International Magazine*:
<https://wsimag.com/it/arte/55110-lultimo-espaliu-e-il-contesto-italiano>
Consultado el 15 de enero de 2020.

⁷ El texto completo de Angela Infante se puede leer en la web del Gay Center de Roma. Recuperado de:
http://gaycenter.it/news.asp?id_dettaglio=3017 Consultado el 15 de enero de 2020.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCAIDE, J. (2017). Encuentros inesperados. Como el amor... (Ahora y siempre). En J.M.G. Cortés (Com.). *Círculo íntimo: el mundo de Pepe Espaliú* (pp. 158-181). Valencia: IVAM.
- ALCAIDE, J. Y FERNÁNDEZ, O. (2004). Estrategias de ocultación (secretos, engaños, mentiras). En *Máscaras. Camuflaje y exhibición* (pp. 21-33). Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas "Rafael Botí".
- ALIAGA, J.V. (1993). Para los que ya no viven en mí. Arte y SIDA en España. En J.V. Aliaga y J.M.G. Cortés (Eds.). *De amor y rabia. Acerca del arte y el SIDA* (pp. 75-91). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- ALIAGA, J.V. (Com.) (1994). *Pepe Espaliú. 1986-1993*. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.
- ALIAGA, J.V. (2008). Terreno de lucha. El impacto de la sexualidad y la huella del sida en algunas prácticas artísticas performativas. *Quaderns portàtils*, 14. Recuperado de: https://www.macba.cat/uploads/20140211/QP_14_Aliaga.pdf
- ALIAGA, J.V. (2017). Espaliú en las ciudades. En J.M.G. Cortés (Com.). *Círculo íntimo: el mundo de Pepe Espaliú* (pp. 182-192). Valencia: IVAM.
- ARRIOLA, A. (2013a). Anti-Espaliú: From Model Figure to Intertext (or, Toward a Larger Cartography of AIDS Politics in the Basque Country and Spain). En Z. Bray (Ed.). *Beyond Guernica and the Guggenheim. Art and Politics from a Comparative Perspective* (pp. 173-192). Reno: Center for Basque Studies. University of Nevada.
- ARRIOLA, A. (2013b). *Residuos de Espaliú. Acciones y legado en Donostia (1992-1994)*. San Sebastián: Koldo Mitxelena Kulturunea.
- ARTELEKU (1992). *Carrying: Pepe Espaliuren hies ekintza = Una acción de Pepe Espaliú en el SIDA*. San Sebastián: Arteleku.
- AUDIÓMETRO (16 de enero de 1993). *ABC*, p. 107.
- BLANCO, J.A., CASTRODEZA, J., EIROS, J.M.^a, ORTIZ DE LEJARAZU, R. Y RODRÍGUEZ, A. (1996). *La imagen del SIDA en la prensa española*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico. Universidad de Valladolid.
- BUENO, A. (6 de diciembre de 1992). "Es duro vivir sin tocar el mundo". *Magazine*, p. 85.
- CAMACHO, J.M. y EFE (31 de marzo de 1990). La niña malagueña con Sida asistió a clase sola y escoltada por la Policía Nacional. *ABC*, p. 41.
- CARRASCAL, J.M. (6 de septiembre de 1985). Polémica en Estados Unidos sobre la «segregación» de los enfermos. *ABC*, p. 47.
- CASANI, B. (2018). La fuerza del sida: entrevista con Borja Casani. En J. Alcaide (Ed.). *La imposible verdad. Textos 1987-1993* (pp. 211-227). Madrid: La Bella Varsovia. (Obra original publicada en 1992).
- CORTÉS, J.M.G. (2017). *Círculo íntimo: el mundo de Pepe Espaliú*. En J.M.G. Cortés (Com.). *Círculo íntimo: el mundo de Pepe Espaliú* (pp. 148-157). Valencia: IVAM.

- CRIMP, D. (2003). Retratos de gente con sida. En *Imágenes* (pp. 63-90). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia e Instituto Distrital de Cultura y Turismo. (Obra original publicada en 1991).
- EFE (12 de octubre de 1989). Málaga: Denunciados por racismo padres que impiden a sus hijos la asistencia a clase. *ABC*, p. 42.
- ERASO, S. (2019). Diccionario para una Academia acogedora. *Processi 146* (pp. 23-25). Roma: Real Academia de España en Roma.
- ESPALIÚ, P. (1 de diciembre de 1992). Retrato de un artista desahuciado. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/1992/12/01/opinion/723164411_850215.html
- ESPALIÚ, P. (6 de noviembre de 1993). Libro de las muletas. Cuento para sidosos. *La Esfera (El Mundo)*, pp. 2-3.
- ESPALIÚ, P. (2018a). Carrying. En J. Alcaide (Ed.). *La imposible verdad. Textos 1987-1993* (p. 87). Madrid: La Bella Varsovia. (Obra original publicada en 1993).
- ESPALIÚ, P. (2018b). Carta de Pepe Espaliú. En J. Alcaide (Ed.). *La imposible verdad. Textos 1987-1993* (pp. 186-187). Madrid: La Bella Varsovia. (Obra original sin fecha).
- ESPALIÚ, P. (2018c). El arte como acción. En J. Alcaide (Ed.). *La imposible verdad. Textos 1987-1993* (pp. 183-185). Madrid: La Bella Varsovia. (Obra original publicada en 1993).
- ESPALIÚ, P. (2018d). Notas para un proyecto. En J. Alcaide (Ed.). *La imposible verdad. Textos 1987-1993* (pp. 211-227). Madrid: La Bella Varsovia. (Obra original publicada en 1993).
- GARCÍA, R. (8 de septiembre de 1992). Solana ordena paralizar las actividades culturales de España en el extranjero. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/1992/09/08/cultura/715903202_850215.html
- GREENBERG, J. (1992). Querida Carmen. *Zehar*, 18, pp. 13-16.
- HALL, S. (2010). Identidad cultural y diáspora. En E. Restrepo, C. Walsh y V. Vich (Eds.). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (pp. 349-361). Popayán: Envión. (Obra original publica en 1990).
- INFANTE, A. (2019). L'ultimo Espaliú. Recensione Emozionale. *Gay Center*. Recuperado de: http://gaycenter.it/news.asp?id_dettaglio=3017
- LEBOVICI, E. (2019). *Sida*. Barcelona: Arcadia y MACBA.
- NAVARRO, A.F. Y PARRADO, J.A. (28 de diciembre de 1992). Córdoba está anclada en el pasado. *Córdoba*, p. 7.
- PÉREZ OLIVA, M. (30 de octubre de 1983). El SIDA, el misterioso síndrome de las cuatro haches. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/1983/10/30/sociedad/436316410_850215.html
- PRECIADO, P.B. (2013). *¿La muerte de la clínica?* [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=4aRrZZbFmBs>
- QUATTRONE, R. (15 de junio de 2019). L'ultimo Espaliú e il contesto italiano. *Wall Street International Magazine*. Recuperado de: <https://wsimag.com/it/arte/55110-lultimo-espaliu-e-il-contesto-italiano>

RÍO ALMAGRO, A. Y GONZÁLEZ MANRIQUE, M. (2001). Aproximaciones para el estudio de la obra de Pepe Espaliú. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*. 33, pp. 285-299.

ROGERS, E.M., DEARING, J.W. Y CHANG, S. (1991). AIDS in the 1980s: The Agenda-Setting Process for a Public Issue. *Journalism Monographs*, 126, pp. 1-47.


SAN MARTÍN, J. (1992). Pepe Espaliú. *Zehar*, 18, pp. 4-7.

SIERRA, R. (1994). "El Reina Sofía «censura» una obra de Espaliú". *El Mundo*, p. 57.

SMITH, J.P. (1996). *Vision Machines: Cinema, Literature and Sexuality in Spain and Cuba, 1983-1993*. Londres y Nueva York: Verso.

SONTAG, S. (2019). *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas* (3ª ed.). Barcelona: DeBolsillo. (Obras publicadas originalmente en 1978 y 1988).





*Per coloro che ormai non vivono più in me
Para los que ya no viven en mí*

FRAGMENTOS DE UNA CONVERSACIÓN EN ROMA CON SANTI ERASO

Notas de la intervención de Santi Eraso en la sesión de trabajo abierta para la organización de la exposición "El último Espaliú y el contexto italiano". El acto tuvo lugar el 1 de diciembre de 2018 en la Real Academia de España en Roma con motivo del Día Mundial del Sida.

Fue coordinado y organizado por Rosalía Banet y Xose Prieto Souto. Asistieron a la actividad profesionales italianos y españoles que presenciaron la proyección del *Carrying* de San Sebastián y participaron en el coloquio posterior.

Fruto de esta conversación, Xose Prieto Souto realizó la transcripción, editó y coordinó con Santiago Eraso este texto.

1. La posibilidad que el lugar concede

Por un lado, habría que contextualizar el lugar en donde se produce y la posibilidad que el lugar concede.

Arteleku como un espacio de mediación, era fundamentalmente un espacio para posibilitar la experiencia artística, el conocimiento y la vivencia. Era un edificio que estaba fuera de la ciudad, de carácter industrial, y en sí mismo tenía una arquitectura pobre, que permitía hacer cualquier cosa en él. Pero igual que el edificio permitía cualquier cosa, también conseguimos un altísimo nivel de autonomía con respecto a la política, no tanto a lo político, porque lo político nos atravesó mucho, sobre todo a partir de ciertas experiencias. Lo político en el sentido más amplio de la palabra, de poder participar en el modelo de ciudad que algunos quisiéramos o que pretendiéramos. Conseguimos un nivel alto de autonomía con respecto a esa política, nos dejaron hacer y seguramente fue por el mérito de que era un espacio que verdaderamente pertenecía a los artistas.

Fundamentalmente eran estudios para que la gente fuese a trabajar. Se inauguró en el año 1986-87, justo cuando en España aparece ARCO como paradigma de la contemporaneidad, en un país donde no había coleccionistas lo que aparece es una feria de arte contemporáneo y empiezan a multiplicarse los museos y los espacios para la representación, pero en ningún caso, o excepcionalmente, espacios para la producción artística. En este caso, Arteleku funcionó como excepción durante mucho tiempo. Una excepción que nos permitió, a los artistas locales y a los que quisieran ir a San Sebastián, tener espacios para trabajar, con herramientas y talleres bien provistos. Además, había un equipo pequeño, una institución bien dispuesta y sin burocracia.

En aquellas circunstancias lo que hacíamos era abrir las puertas para que las personas tuvieran posibilidades de trabajar y acompañar esa apertura con capas y capas de conocimiento, experiencias, seminarios y talleres.

2. La gramática del contacto

En Arteleku las cosas funcionaban por contacto, lo que yo llamo la “gramática del contacto” esa cosa que de repente una escritura te lleva a otra, otra te lleva a otra conexión, y no sabes muy bien por qué, no sabes por qué ocurren las cosas, no hay un orden, no había un orden, no había una predisposición a que las cosas ocurrieran de una manera sino que había una posibilidad de que la potencia pudiera desplegarse, de que cualquier potencia pudiera desplegarse de cualquier manera.

Yo conocí la obra de Espaliú en una conferencia que dio en 1989 en el taller de Juan Muñoz en Arteleku y me atravesó. De estas cosas que diferencian un evento de un acontecimiento, un acontecimiento es algo que te atraviesa, que te constituye de alguna manera, que te coloca en otro lugar, que te hace pensar el mundo desde otro lugar. Aquella conferencia me atravesó, y pensé: “Tiene que venir a Arteleku y tenemos que hacer algo con él”.

En aquellas fechas no se había reconocido como enfermo de sida, él estaba enfermo, sabía que podía ser sida, pero cuando le diagnosticaron el sida fue a finales del 89, hizo un viaje a México y allí decidió hacer ese cambio en su vida. Yo lo conocí en ese proceso y hablamos para organizar algo en un año o año y medio, que pudiera tener una cierta relevancia en Arteleku. La idea era hacer un taller, esto de hacer el *Carrying* surgió en cierta medida sobre la marcha.

3. Una acción en el sida

Pepe Espaliú desveló su relación con el sida de una forma radical en ese momento. De hecho, cuando comenzamos el taller, se hablaba de la enfermedad en términos genéricos, no en términos concretos. Allí dijo que estaba enfermo de sida y que a ver qué nos parecía y qué le parecía a los participantes del taller si podíamos hacer un *Carrying*. Al principio no tenía una forma específica, incluso se habló de hacer un palanquín para transportarlo, a imitación de los *Carrying* que él hacía como escultor.

El *Carrying* se constituyó dentro del taller, pero tenía una preeleboración en la figura de Pepe. Él me pidió ayuda porque tenía ya una idea sobre la mejor manera de hacer el *Carrying*. Yo le dije que no se preocupase que yo lo ayudaba. Fue, con perdón, como estas asambleas en las que uno ya sabe el resultado final. Y salió de esta forma. Entonces hicimos los ensayos, todo se hizo por sorteo. Se apuntaron setenta voluntarios de los cuales algunos eran activistas, algunos eran amigos, caras conocidas y muchos artistas.

Fue muy importante, y a tener en cuenta, el nivel de implicación de otros artistas, a pesar de que no tuvieran mucho que ver entre sí o con el trabajo que hacían entre ellos. Aunque no tuvieran muchas conexiones, sí que había una sensación de que se podía participar en todo lo que ocurriese, aunque algunos trabajos estuviesen más cargados de prácticas concep-

tuales o tuviesen otro carácter. De hecho, muchos de los artistas que participaron estaban por Arteleku en aquellos momentos y participaron en el *Carrying* generosamente.

Cuando terminamos el *Carrying* acabamos repartiendo condones por todo Donosti. La acción se hizo en el festival de cine para que tuviese una cierta repercusión, pensando que los medios de comunicación durante el festival de cine nos iban a hacer mucho caso... Pero nada. Aquello era Donosti y el caso que nos hicieron fue muy poco.

4. El efecto de Madrid

Se plantea entonces la discusión sobre el efecto de la *performance*, porque lo que Pepe quería era proyectar su experiencia para universalizarla y poner en evidencia las políticas institucionales y gubernamentales de miedo contra el sida.

Pepe se había quedado con la sensación de que aquello no había funcionado, aunque la intensidad con la que funcionó el *Carrying* de San Sebastián es indiscutible, la potencia poética con la que se despliega, desde mi punto de vista es también indiscutible, el carácter íntimo y de comunidad, de haber hecho algo en común. Tenía esa potencia política de su propia sustancialidad y materialidad.

Así que me planteó la posibilidad de hacer el *Carrying* en Madrid, algunos amigos le habían dicho de hacerlo allí. Casi todo ocurre en Madrid, en los alrededores casi nada, aunque la importancia de las cosas pase en muchos sitios, lo importante parece que ocurre en Madrid. Entonces Pepe me propone hacerlo allí sabiendo las consecuencias que iba a tener de espectacularización. De un ejercicio que había sido de intimidad pública se pasaba a la condición de espectáculo y de eficacia mediática.

Su galerista de entonces, Pepe Cobo, nos dejó una casa y desde ella organizamos el *Carrying* de Madrid conectando con todos los participantes. La acción se hizo desde el Parlamento hasta el Museo Reina Sofía, con una detención en frente del Ministerio de Sanidad. Las dos experiencias fueron muy distintas, complementarias, yo he utilizado en alguna ocasión la palabra "siamesas". La primera se organizó desde el grupo del taller en San Sebastián y la de Madrid con *The Carrying Society*, que éramos 4 o 5.

El impacto que produjo el *Carrying* de Madrid no nos lo esperábamos. Esperábamos que tuviese impacto pero no tanto como el que tuvo. El resultado fue espectacular, con portadas en *El País* y en *El Mundo*. Entonces Pepe me dijo que eso era lo que él quería y lo que se había conseguido.

**EL ÚLTIMO ESPALIÚ
Y EL "CONTEXTO ITALIANO"**

Real Academia de España en Roma

16/04/19 > 02/06/19

VIOLENCIA Y TERNURA

Constelación Espaliú

En la vida hay hechos, personas, lugares, historias, que, aparentemente sin buscarlo, nos marcan, dejan una huella antes incluso de que sepamos que más tarde tendrán sentido en nuestro pequeño universo. Solo el tiempo y la mirada en reverso nos muestran que son puntos de una constelación recorrida.

A finales de la década de los ochenta, andaba yo metida en plena adolescencia, empezando a despertar, a descubrir un mundo más allá del círculo íntimo y familiar. No es que no supiese de otras vidas u otros lugares, pero aún llevaba la máscara de la infancia, con su mirada ingenua y despreocupada. Empezaba a olfatear el mundo adulto, haciendo trabajillos con los que poder pagar mis clases de pintura, devorando libros, asistiendo a sesiones nocturnas de cine independiente, colándome en exposiciones de arte contemporáneo que la mayor parte de las veces no entendía, ojeando los periódicos los fines de semana y viendo los telediarios cada noche.

Fue en ese momento cuando el sida llegó a mí, a través de la televisión. Me impactaron las alarmantes noticias sobre la enfermedad y sus consecuencias, pero más aún, las escenas que a diario veía en los informativos, de padres en las puertas de los colegios intentando evitar la entrada de niños enfermos de sida a las aulas; o la negativa a llevar a sus hijos a la escuela mientras se permitiese asistir a clase a aquellos alumnos portadores del VIH; la repudia a los enfermos y a sus familias, el miedo que se transformó en pánico, la rabia y el odio desatados, la injusticia, la culpabilización y la marginación. Recuerdo los insultos, los gestos de repulsa, la amenaza y la tensión, la catastrófica desmesura.

Con los años, a estos recuerdos se fueron sumando otros muchos horrores acaecidos en torno al sida, que permanecían muy vivos en mi memoria cuando en 1991 entré en la facultad de Bellas Artes de Pontevedra. Para entonces, la enfermedad había traspasado la pantalla profiláctica de la televisión y en las calles era fácil escuchar “sidoso” como insulto, el miedo se instaló en las calles y parques donde los niños dejaron de jugar tranquilos, alertados del peligro de las jeringuillas que pasaron a ser sinónimo de muerte, el sexo se convirtió en un acto de alto riesgo, peligroso como una ruleta rusa y la enfermedad empezó a tener identidades concretas, pues la pandemia se extendía hasta penetrar en el entorno más cercano. A pesar de que para entonces ya se conocían las formas de contagio y que todos éramos víctimas potenciales de la pandemia, el sida explotó en una catástrofe humana y social de dimensiones desproporcionadas y dramáticas consecuencias. Entonces, un 1 de diciembre los telediarios abrieron, algo inusual incluso ahora, hablando de arte. Pepe Espaliú salía a la calle y parejas de portadores lo llevaban a la silla de la reina, mostrando su fragi-

lidad e indefensión, señalando la necesidad de dar visibilidad a los enfermos, reclamando el apoyo de la sociedad, la protección de la comunidad. El *Carrying* traspasó la barrera del arte y se metió de lleno en la realidad, convirtiendo esta acción artística en un hecho activista, político y social, cuya repercusión fue manifiesta al día siguiente, cuando los principales diarios del país abrieron con una imagen en portada de Pepe Espaliú, escultor y enfermo de sida, avanzando en volandas, arropado por una multitud por las calles de Madrid.

La muerte de Espaliú casi un año después me pilló en un momento en el que ya había tomado la determinación de que el arte para mí sería un arte comprometido y reivindicativo o no sería. Por eso, me parece casi natural, al decidir realizar el doctorado, haber elegido abordar un tema que hacía tanto tiempo rondaba mi cabeza: el sida, y en 2003 defendí mi tesis sobre *Arte y sida en España*, que supuso un primer acercamiento a la repercusión de la pandemia en el arte español y, por supuesto, a Pepe Espaliú.

Siguiendo esta estela que del sida me llevó a Espaliú, de mi paso por la Real Academia de España en Roma, como artista residente de la promoción 2016-2017, surge ahora un nuevo encuentro con el artista cordobés. Un reencuentro desde la serenidad, la misma que desprenden sus obras y él mismo. Este proyecto me ha permitido acercarme a Espaliú desde otro lugar, desde las mismas entrañas de su arte, desde una posición compartida, aunque con una mirada diferente. Descubriendo nexos comunes y comprendiendo las diferencias. Y observando en la mirada de otros la verdad de su trabajo, ¡hoy tan vigente! Un trabajo atemporal, que en su último período está marcado por la aparición del sida, pero que va más allá de la enfermedad. Se acerca a la esencia de lo humano, a nuestros miedos y deseos, a la muerte, pero también a la vida y su devenir, retrata la fragilidad del ser, el cuerpo herido, nuestra vulnerabilidad. Un trabajo que aúna lo íntimo con cuestiones políticas y sociales, bajo una poética delicada, serena y rotunda.

El cuerpo lleva la cuenta¹

La enfermedad es el lado nocturno de la vida, una ciudadanía más cara. A todos al nacer, nos otorgan una doble ciudadanía, la del reino de los sanos y la del reino de los enfermos. Y aunque preferimos usar el pasaporte bueno, tarde o temprano cada uno de nosotros se ve obligado a identificarse, al menos por un tiempo, como ciudadano de aquel otro lugar².

Tal vez sea esta la razón por la que nos disgusta la visión de los heridos y los enfermos, porque nos vemos a nosotros mismos en ellos, sufriendo su mismo dolor y padeciendo su mismo miedo. Por eso, aunque la enfermedad no es en sí misma repulsiva, su visión nos confronta con aquello

que no queremos ver, nuestra propia vulnerabilidad y finitud. Nos espantan especialmente aquellas enfermedades que alteran la forma normal o familiar del cuerpo, aquellas que traspasan y destruyen la máscara a que ha quedado reducido el cuerpo humano, y nos hacen mirar más allá de su superficie, penetrar en su interior, encarando nuestra propia naturaleza mortal, mostrándonos nuestras propias heridas, nuestra propia porosidad y permeabilidad a la enfermedad, a la destrucción y la desaparición.

La unión en el subconsciente colectivo entre la representación de la enfermedad y lo monstruoso, entendido como aquello que no se ajusta a los patrones establecidos física y moralmente, y que por ello es marginado y excluido, ha dado lugar a una amplia estética de la enfermedad, desarrollada en torno al cuerpo enfermo, herido o mutilado. Hablamos de una representación corpórea de las enfermedades propias del individuo, pero también un reflejo de las enfermedades de la sociedad, de la crisis de valores, hábitos, creencias, ideologías, etc., que suponen una ruptura entre el individuo y un sistema que nosotros mismos hemos creado. Pues la enfermedad es el otro que amenaza la estabilidad, que reta al control y cuestiona lo establecido.

El SIDA es una enfermedad social, pero no todo el mundo quiere aceptarlo. Una sociedad cuando rechaza a sus enfermos se proclama ante ella misma como enferma, pero este rechazo tiene unas razones más profundas que el miedo al contagio o la muerte. Las formas o hábitos que se pueden seguir para que no se produzca el contagio son muy fáciles de llevar a la práctica. El problema aparece cuando el rechazo viene, no por sufrir una enfermedad, sino por lo que esta significa.³

A finales de la década de los ochenta y principios de los noventa, se desató en todo el mundo una crisis atroz provocada por la aparición de una nueva enfermedad, el sida, que desde el principio fue considerada como la peste del siglo XX. La pandemia inundó los medios de comunicación, ocupaba las páginas principales de todos los periódicos y revistas, incluso las de prensa rosa, y estaba presente en los informativos de todas las cadenas de televisión y radio, atemorizando a la población, creando pánico y desestabilizando la sociedad, que veía la enfermedad como el mal que exterminaría la humanidad.

Este caos desatado con la aparición del Virus de Inmunodeficiencia Humana (VIH) estuvo causado, por un lado, por las trágicas y fulminantes consecuencias de la enfermedad sobre la salud de la población. Pero, también, por el desconcierto y el miedo levantados por la desinformación y por los falsos y alarmantes rumores sobre sus formas de propagación. Pues, desde su aparición, la epidemia fue señalada como una enfermedad apocalíptica, que despertaba temores ancestrales que la identificaban con la propia muerte, no solo individualmente, sino con el final de la humanidad y el mundo tal y como lo conocemos.

El sida se ha interpretado como un castigo hacia aquellos que se encuentran fuera de la "norma", es decir, fuera de lo que es aceptado como normal por la sociedad. Pero la realidad es que el sida no hace distinciones de ningún tipo, puede afectar tanto a hombres como a mujeres, a blancos como a negros, a heterosexuales como a homosexuales, a sanos como a enfermos, a ricos como a pobres, a religiosos como a ateos, etc. La enfermedad ha sido utilizada como arma para controlar, aleccionar y luchar contra todas las actitudes que se salen de los límites marcados por la norma y la sociedad. Escudándose en que el sida solo podía afectar a algunas minorías sociales, se les señaló y apartó. Aumentado así su ya de por sí difícil situación, pues al dolor de la enfermedad, se sumó el dolor de la marginación, la soledad y la culpabilización.

Esta creencia de que la enfermedad solo podía afectar a determinados sectores de la sociedad, dio lugar, por un lado, a la creación de grupos de riesgo, y con ellos a la marginación. Y, por otro lado, a que el resto de la población, creyéndose segura, no tomase las precauciones necesarias ante la enfermedad. La realidad es que esta política de grupos de riesgo solo consiguió aumentar la desprotección de la población no incluida en dichos grupos y fomentó la marginación y el aislamiento de quienes sí se encontraban dentro de ellos y desató la desconfianza e insolidaridad de unos grupos frente a otros. La mayor parte de los casos de sida se deben únicamente a la falta de adopción de medidas preventivas, aun así, el subconsciente colectivo, varias décadas después continúa interpretando el sida como una enfermedad de gais, prostitutas y drogadictos. Comunidades que por otra parte no tienen una relación directa entre sí, pero en el imaginario colectivo se mezclaron y confundieron, se presuponía, por ejemplo, que todos los gais eran promiscuos y tomaban drogas.

Así, la pandemia desató una fuerte crisis social y moral motivada por los prejuicios surgidos en torno al sida. Pues al asociarse desde un primer momento a determinados grupos sociales que ya se encontraban previamente marginados como gais, negros, prostitutas o drogadictos; y a comportamientos moralmente no aceptados como mantener relaciones sexuales con varias parejas, el consumo de drogas, etc., el sida se convirtió en la excusa perfecta para juzgar y aleccionar a todo aquel cuya conducta difiriera de la norma.

El individuo está en crisis. El orden imperante en el que se sustentaba, ya no le sirve. Necesita analizarse y reflexionar para redefinirse sin tantos prejuicios ni acotamientos. El arte refleja la inestabilidad e incertidumbre en que se halla sumido, y encuentra en el cuerpo el lugar perfecto para cuestionar diversos conceptos en torno al ser humano, como el dolor, el sufrimiento, la soledad, la muerte, la sexualidad, la identidad o la construcción de la norma.

Esta vuelta a la representación del cuerpo humano se produce como consecuencia de los importantes movimientos sociales surgidos a partir de

mayo del 68 y más específicamente por el movimiento feminista que convirtió el cuerpo en el territorio de lo político y lo social, en espacio de reivindicaciones, donde confluyen biología e ideología. El cuerpo se convierte así en un campo de batalla como dice Barbara Kruger en su obra de 1987, *Your body is a battleground* (Tu cuerpo es un campo de batalla). La artista se apropia del lenguaje de la publicidad y los medios de comunicación para, mediante un *collage* de imágenes y textos, representar la fragmentación del cuerpo y con ella la cosificación de la mujer.

De esta forma, a partir de finales de la década de los ochenta, coincidiendo con la crisis desatada por el sida, se aprecia una vuelta a la representación del cuerpo, pero desde una estética de la enfermedad, donde habita lo feo, lo sucio, lo deforme y el caos. Y donde descubrimos nuestra propia fragilidad, lo que nos lleva a indagar en nuestros temores más profundos, a la muerte, a la soledad, al sufrimiento, etc. La importancia de la repercusión del sida en el arte contemporáneo, a mi modo de ver, radica en el significado que tomó la enfermedad, convertida en metáfora de nuestro tiempo, de la crisis del individuo y de la propia sociedad.

España en la década de los ochenta vivía un momento de efervescencia, tras la muerte del dictador y la llegada de la democracia, que supuso un momento ilusionante y esperanzador, lleno de nuevos retos y libertades que se reflejaron en el arte de esos años. Hasta que llegó el sida.

Hay una tendencia enorme en el ser humano a olvidarse de lo que funciona. Cuando el cuerpo funciona no pensamos en él, nos despreocupamos. En los años ochenta todo funcionaba, entonces en el arte no se reflejaba la temática del cuerpo. Incluso el sida aparecía como algo lejano pues no afectaba en exceso a grandes capas de la sociedad. Cuando el cuerpo deja de funcionar el arte empezaba a interesarse en él⁴.

El sida puso de manifiesto la fragilidad del ser humano, lo que en el arte se ha traducido como la representación de cuerpos heridos, mutilados, descompuestos, en definitiva de cuerpos que muestran su dolor, su miedo y angustia. Este regreso al cuerpo está impregnado de un halo de dolor, se representa un cuerpo doliente, el cuerpo de la enfermedad, perforado por la pandemia del sida.

Vivimos en una cultura que rechaza el dolor en cualquiera de sus acepciones, que fomenta una relación fóbica con las funciones de nuestro cuerpo y manifiesta repugnancia ante la presencia evidente de todo signo de nuestra fragilidad fisiológica. La enfermedad se rechaza, el dolor físico no puede ser mostrado públicamente y al enfermo se le aparta, se le aísla y se le obliga a vivir en "otra realidad". Sin embargo, ningún sentimiento está tan vinculado al propio cuerpo ni deja tanta huella en nosotros, como el dolor⁵.

Violencia y ternura, título que he tomado prestado del libro del mismo nombre del psiquiatra y ensayista español Juan Rof Carballo, quien des-

de la década de los cuarenta desarrolló un importante trabajo sobre la medicina psicosomática. En su libro, Juan Rof retrata un cuerpo que va más allá de lo físico, pues es también el lugar donde habita lo filosófico, lo espiritual y la psique.

Retrata un ser humano condicionado desde su nacimiento por su relación con sus progenitores y su entorno, y señala la infancia como el momento en que se hila el cordón vital que nos llevará por la vida. Hilo subterráneo que recorre, a mi modo de ver, todo el trabajo de Espaliú, en cuya obra aparecen referencias claras a su infancia y sus raíces.

Violencia y ternura son también los parámetros entre los que se sitúa la obra de Espaliú, pues su trabajo muestra la violencia de un ser roto, la violencia del dolor, de lo prohibido, lo reprimido y lo repudiado, la violencia de los actos injustos, de la rabia y la desesperanza. Pero lo hace utilizando el prisma de la poesía, que pone calma, entereza y sensibilidad a cada una de sus piezas. Obras que a pesar de la dureza de los temas abordados, y su contundencia y rotundidad a la hora de enfrentarse a ellos, transmiten una belleza calma, serena y delicada; son una invitación amable a participar de lo monstruoso.

En la obra de Espaliú el cuerpo siempre está presente hasta cuando no está, pues la ausencia que este deja tiene tanto o más peso y profundidad, más significaciones que el propio cuerpo. Un claro ejemplo de ello son las esculturas de *Carrying*, en las que se produce una doble ausencia; dos vacíos muy significativos y dos posicionamientos diferentes. El primero es el que deja el propio artista, quien en la acción del mismo nombre, realizada en San Sebastián y Madrid, era portado en volandas por las calles de estas dos ciudades, dando así visibilidad a los enfermos de sida con todo su peso y carga significativa. En las esculturas, el cuerpo del artista, el del enfermo, es sustituido por una serie de palanquines con forma de ataúd, herméticos y rotundos, que a pesar de su fortaleza de hierro, dejan filtrar la presencia de lo humano, de un cuerpo inerte, el cuerpo ya sin vida de aquel que estuvo enfermo. Un cuerpo que no tiene rostro ni identidad, y que podría ser el de cualquiera de nosotros.

La segunda ausencia en estas piezas es la de los portadores que en la acción transportaban a la silla de la reina al artista, acompañándolo, acogiéndolo, protegiéndolo, denunciando la necesidad de crear una comunidad fuerte y unida para los enfermos. Esta no presencia es, por tanto, una invitación a no permanecer al margen, a involucrarnos, a agarrar las varas de los palanquines y llenar ese vacío. Posicionándonos frente al sida en todas sus dimensiones, que es posicionarnos frente a la enfermedad pero también posicionarnos ante la marginación, la culpabilización, el aislamiento, los prejuicios, la homofobia, el machismo, el racismo, y tantas otras distopías de nuestra sociedad.

Pero el cuerpo tiene tantas presencias como ausencias en la obra de Pepe Espaliú, y estas toman diferentes formas. Una de las más recurrentes es la fisura, entendida como amenaza a la solidez del cuerpo. Alejada de la representación de los cánones de belleza o el ensalzamiento del cuerpo de otras épocas. Nos acerca más bien a la realidad del cuerpo, a su fragilidad y vulnerabilidad. Estas se manifiestan en toda su crudeza, no exenta de belleza, en la performance de *El nido*, realizada en Arhem (Holanda) en 1993. En la acción, situado sobre una plataforma octogonal colocada a cierta altura sobre un árbol, el artista gira alrededor del tronco como en una especie de ceremonia, despojándose de sus ropas hasta quedarse completamente desnudo, mostrando así su indefensión, mostrándose desprotegido y frágil. También en esta obra hay una ausencia, representada por las ropas que el artista va dejando caer durante ocho días hasta conformar un nido. Esas ropas, contenedores habituales de cuerpos, son nuevamente reclamo de protección, de comunidad, de unión. Alerta del vacío dominante.

La fisura simboliza el cuerpo herido y aparece de muy diversas formas en la serie de *Últimos dibujos*, que conforman una colección de reflexiones poéticas en las que la narración de la enfermedad se escribe sobre un cuerpo que en ocasiones se confunde con la superficie del papel, y que Espailú retrata con sencillez en forma de fragmentos corporales o cuerpos enteros, solos o acompañados, unidos o separados, llenos o vacíos, violentos, evidentes y sexuales o sutiles y calmos. Así, la fisura se convierte en grieta insalvable en uno de esos dibujos, en el que el papel aparece atravesado por un contundente roto, dividido y marcado para siempre. En otro, apenas unas manchas de grafito en los márgenes del papel nos remiten al sarcoma de Kaposi, un cáncer causado por la infección del VIH. Un tercer dibujo muestra con cierta violencia el cuerpo herido, un cuerpo agujereado sobre el que se cierne una amenazadora jeringuilla con su larga aguja lista para traspasar la barrera que separa el exterior del interior.

En ocasiones, el cuerpo no aparece como tal, sino que es representado en forma de objetos de una gran carga simbólica, como ocurre con las series de muletas. *El paseo del amigo* o *El nido*, por ejemplo, utilizan el significado de las muletas como elementos de apoyo para reincidir en la necesidad del otro. Algo que también está presente en su obra *Maternidad*, esa pequeña piedad que espera con el útero vacío acoger de nuevo al hijo. Que simboliza la violencia del dolor y el vacío pero también el amor y la ternura, y en definitiva el ciclo vital desde el momento del nacimiento hasta la muerte. Y es que el artista siente el peso del final cercano y en sus últimos años aborda de forma serena el proceso de aceptación de la muerte propia.

Rosalía Banet
Artista y Doctora en Bellas Artes
por la Universidad de Pontevedra

NOTAS

¹ VAN DEL KOLK, B. (2017). *El cuerpo lleva la cuenta. Cerebro, mente y cuerpo en la superación del trauma* (2ª ed.). Barcelona: *Elithea*.

² SONTAG, S. (1996). *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas* (p. 11) (1ª ed.). Madrid: Taurus Pensamiento. (Obras publicadas originalmente en 1978 y 1988).

³ MIRALLES, P. (16 de mayo de 1994). Sobre arte, compromiso y sida. *Unomásuno*, Suplemento Universitats nº18.

⁴ GONZÁLEZ, J. (1993). Intervención en la mesa redonda: La batalla del SIDA. En J.V. Aliaga y J.M. Cortés (Eds.). *De amor y de rabia. Acerca del arte y el SIDA* (p. 131). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

⁵ PANERA, J. (2002). *David Nebrera. Autorretratos* (p. 5). Salamanca: Universidad de Salamanca.

EL "CONTEXTO ITALIANO"

La exposición reserva su espacio final para la relación entre el contexto italiano y el desarrollo de algunas de las principales preocupaciones que marcaron la trayectoria de Espaliú como el cuerpo herido, la enfermedad o las poéticas de la identidad sexual.

Creación de comunidad, arte como instrumento de renacimiento, vida/muerte, enfermedad, identidad, diversidad... son algunos de los temas que podemos encontrar en el trabajo de Espaliú y que hoy resultan aún de gran actualidad.

Un trabajo complejo, con muchas facetas, muchos matices. El "contexto italiano" busca recrear un ambiente en el que aquellas mismas sugerencias son reelaboradas en maneras diferentes.

Artistas invitados

Bruna Esposito (Roma, 1960).

Vive y trabaja en Roma. Utilizando diferentes técnicas, Esposito trata temas como la cura, el cambio, la relación entre el transcurrir del tiempo y la sustancia cambiante de los objetos. En la instalación *e così sia...*, realizada en 2000 para el actualmente denominado Premio MAXXI, la artista dispuso sobre el suelo del museo legumbres y cereales formando una esvástica levógira en cuyo centro colocó un hornillo y un cuenco de cristal con agua y laurel. Una especie de rito propiciatorio de positividad y esperanza. El proceso de destrucción de la obra se acompañó con el sonido de una canción.

Francesco Impellizzeri (Trapani, 1958).

Vive y trabaja en Roma. Artista poliédrico que une pintura, música, fotografía, vídeo y *performance*, Impellizzeri se "traviste" de manera *kitsch* creando *tableaux vivants* para representar personajes estereotipados siguiendo los modelos propuestos por los medios de comunicación, invitando así al espectador a reflexionar sobre lo que se esconde detrás de la apariencia. UNPOPOP es su primer personaje, nacido para llevar acción/música, vida a sus cuadros. El ideal de hombre viril deja paso a un nuevo ideal que va más allá de las diferencias, de las etiquetas, de lo que es dado y aceptado.

Vincenzo Marsiglia (Belvedere Marittimo, 1972).

Vive y trabaja entre Alassio y Soncino. Autor poliédrico, parte de la unidad estilística de un símbolo gráfico simple que declina mediante el uso de técnicas diversas, convirtiéndolo en un pretexto icónico para experimentar lo que nos rodea y sus posibilidades. *Private Immersion (Healing Immersive Experience)* es un proyecto que busca construir un ambiente interactivo en los servicios que acogen a enfermos oncológicos terminales (el cáncer ha ocupado el lugar dejado por el sida como enfermedad *horribilis*) con la finalidad de aliviar el dolor.

Alessandro Moreschini (Castel S. Pietro Terme, 1966).

Vive y trabaja en Bolonia. Moreschini utiliza diferentes soportes con los que realiza obras en las que la superficie pintada se traduce en textura hiperdecorativa y cromática con la intención de poner de manifiesto la desaparición de los límites culturales del canon estético occidental. Delicados *pattern* recubren telas, superficies desnudas y también objetos de vida cotidiana, muebles, revitalizándolos, confiriéndoles nueva vida. En Moreschini el gesto creativo se convierte en instrumento de regeneración y transformación de lo existente.

Marinella Senatore (Cava de' Tirreni, 1977).

Vive y trabaja entre Roma y París. Es una artista multidisciplinar y su trabajo se caracteriza por una fuerte presencia participativa. Toda la cultura popular se convierte en motivo de cohesión y transforación social. *Rosas* es una obra lírica en tres actos que involucró a 20.000 personas, entre actores y extras, y a tres instituciones (Kunstlerhaus Bethanien, Berlín; Quad, Derby; Matadero, Madrid). El arte de Senatore nos enseña que cooperando juntos se realizan obras extraordinarias.

Cesare Viel (Chivasso, 1964).

Vive y trabaja en Génova. Utilizando el lenguaje de la comunicación de masas y de la literatura, Viel reflexiona sobre las relaciones, la comunicación, la identidad de género y la conexión entre lenguaje e imágenes. En la *performance Dialoghi d'identità Viel*, como si fuese un corresponsal televisivo, entrevista a algunos viandantes en el centro de Milán haciendo reflexionar sobre temas culturales y sociales como la homosexualidad, los matrimonios y las adopciones por parte de personas del mismo sexo, sobre cómo ha cambiado en general el hombre en el mundo contemporáneo, etc.

Raffaele Quattrone
Sociólogo y comisario
de arte contemporáneo







EL ÚLTIMO ESPALIÚ y el contexto italiano

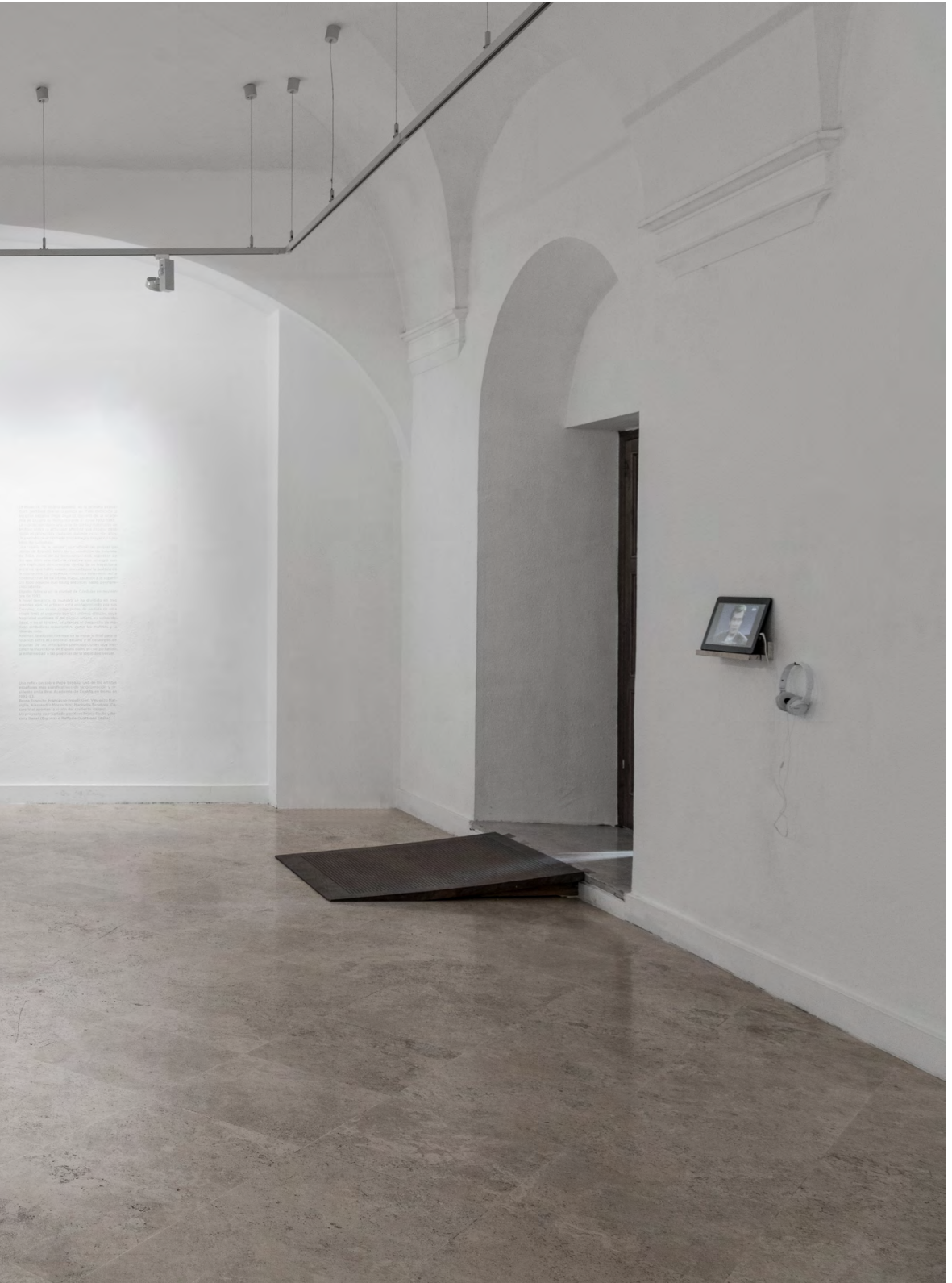
El último Espaliú es la última obra de un artista que ha sido uno de los más importantes de la escena artística española de los últimos años. Su obra ha sido reconocida por el mundo entero y ha sido objeto de numerosas exposiciones y premios. En este artículo, vamos a analizar su obra y su contexto italiano.

El artista nació en 1965 en Madrid, España. Desde muy joven se dedicó a la música y la pintura. Su obra más conocida es el video "El último Espaliú", que muestra a dos hombres en un momento de tensión. Este video ha sido objeto de numerosas interpretaciones y ha sido considerado una obra maestra de la videoarte.

El contexto italiano de su obra es muy importante. El artista ha estado influenciado por la cultura italiana, especialmente por el movimiento del "Arte Povera". Este movimiento se caracterizó por el uso de materiales sencillos y cotidianos en la creación de obras de arte. El artista ha adoptado esta filosofía y ha creado obras que reflejan la simplicidad y la belleza de la vida cotidiana.

En conclusión, el último Espaliú es una obra que refleja la influencia de la cultura italiana en el arte contemporáneo. Su obra es una mezcla de música y pintura, y es una obra que merece ser estudiada y apreciada.

Este artículo es una traducción de un artículo publicado en el sitio web de Arte y Cultura. El artículo original está disponible en español y puede ser consultado en el siguiente enlace: [http://www.arteycultura.com/ultimo-espaliu](#)

























LISTADO DE OBRAS

TRABAJOS DEL ÚLTIMO ESPALIÚ

Selección de Xose Prieto Souto y Rosalía Banet

MATERNIDAD

Pepe Espaliú, 1989

Bronce pintado y cordón.

27x15x13 cm.

Colección Real Academia de España en Roma, Italia.

MULETAS [Título de catalogación]

Pepe Espaliú, 1992

Grafito y lápices de colores sobre papel.

50x50 cm.

Colección Real Academia de España en Roma, Italia.

CARRYING V

Pepe Espaliú, 1992

Hierro pintado.

137x139x139 cm.

Colección Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, España.

CARRYING VII

Pepe Espaliú, 1992

Hierro pintado.

149x51'5x140 cm.

Colección Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, España.

SIN TÍTULO

Pepe Espaliú, 1993

3 bocetos.

Lápiz sobre papel.

21,4x16,5 cm. (c/u).

Colección Centro de Arte Pepe Espaliú, Córdoba, España.

SIN TÍTULO

Pepe Espaliú 1993

Lápiz sobre papel.

32x25 cm.

Colección Centro de Arte Pepe Espaliú, Córdoba, España.

SIN TÍTULO

Pepe Espaliú, 1993

Lápiz sobre papel.

32x25 cm.

Colección Centro de Arte Pepe Espaliú, Córdoba, España.

PASEO DEL AMIGO

Pepe Espaliú, 1993

Hierro policromado.

120x20x4 cm. (c/u).

Colección Pepe Cobo, Madrid, España.

EL NIDO

Pepe Espaliú, 1993

Video de la acción El Nido, 8'33".

Realizada en Arnhem, Holanda.

Centro de Arte Pepe Espaliú, Córdoba, España.

EL NIDO

Pepe Espaliú, 1993

Hierro policromado.

125x65 cm.

Colección Coca-Cola, Salamanca, España.

SERIE "DIEZ ÚLTIMOS DIBUJOS"

Pepe Espaliú, 1993

10 trabajos.

Técnica mixta sobre papel.

32'5x25 cm (c/u).

Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.

TRABAJOS DEL "CONTEXTO ITALIANO"

Selección de Raffaele Quattrone

UNPOPOP sagoma

Francesco Impellizzeri, 1993

Fotografía sobre tabla, bombilla roja y cable eléctrico.

170x100 cm.

Cortesía del artista.

RI-VOLTO BODYGUARD IN BOY

Francesco Impellizzeri, 1998

Fotografía lambda y marco pintado.

140x100 cm.

Cortesía del artista.

DOMANDE D'IDENTITÀ

Cesare Viel, 1999

Vídeo, 10'47".

Cortesía del artista y Galería Pinksummer, Génova, Italia.

NEORINASCIMENTO

Alessandro Moreschini, 2009

Acrílico sobre tela.

80 cm de diámetro.

Cortesía del artista.

ROSAS: OPERA IN 3 ACTS

ACT 3: PUBLIC OPINION DESCENDS UPON THE DEMONSTRATORS

Marinella Senatore, 2012

Vídeo, 34'33".

Cortesía de la artista.

E COSÌ SIA...

Bruna Esposito, 2017

Documentación audiovisual de la instalación y el desmontaje, 21'10".

Dirección y montaje de Simone Spampinato.

Archivo di documentazione MAXXI Arte y cortesía de la artista.

ET IN ARCADIA EGO

Alessandro Moreschini, 2018

Acrílico sobre paño.

260x120 cm (260x60 cm c/u).

Cortesía del artista.

PRIVATE INMERSION (HEALING IMMERSIVE EXPERIENCE)

Vincenzo Marsiglia, 2019

Lápiz sobre papel.

29,7x42 cm (c/u).

Cortesía del artista.

PRIVATE INMERSION / IL VIAGGIO DI ELPIDE

Vincenzo Marsiglia, 2019

Trabajo sonoro, 5'35".

Escritura, arreglos y producción musical de OCRASUNSET.

Cortesía del artista.

MATERIALES DE DOCUMENTACIÓN Y ARCHIVO

Selección de Xose Prieto Souto y Rosalía Banet

DOCUMENTACIÓN DE LA ACCIÓN CARRYING (SAN SEBASTIÁN), 1992

Archivo personal de Santi Eraso.

CARRYING, 1992

Videos sobre las acciones Carrying, 23'44".

Realizado en San Sebastián y Madrid.

Archivo personal de Santi Eraso y Archivo de Arteleku.

DIARIO DE UN ENFERMO DE SIDA

Curro Aguilera y Manolo Guerra, 1992

Reportaje televisivo de Informe Semanal (TVE).

Vídeo, 12'53".

Archivo de RTVE, Madrid, España.

TRATAMIENTO EN LA PRENSA DEL ÚLTIMO ESPALIÚ, 1992-1993

Materiales hemerográficos procedentes del Centro de Arte Pepe Espaliú, Córdoba, España.

ACCADEMIA SPAGNOLA DI STORIA, ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI. ROMA 1993.

VV.AA., 1993

Libro.

Biblioteca de la Real Academia de España en Roma.

DE AMOR Y RABIA. ACERCA DEL ARTE Y EL SIDA

Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés, 1993

Libro.

Archivo personal de Rosalía Banet.

ENTREVISTA A PEPE ESPALIÚ

TELEVISIÓN MUNICIPAL DE CÓRDOBA, 1993

Vídeo, 4'03".

Archivo Municipal del Ayuntamiento de Córdoba, España.

TRATAMIENTO TELEVISIVO DE LA ACCIÓN CARRYING

Compilación de Xose Prieto Souto y Rosalía Banet

Edición de Anto Benítez, 2019

Vídeo con documentos televisivos del 1 de diciembre de 1992, 7'58".

Materiales cedidos por el ARCHIVO DE RTVE, Madrid, España.

RETRATO DE MUCHACHO VESTIDO DE MARINERO [Título de catalogación]

Autor no identificado, s/f.

Técnica mixta sobre papel.

50x38 cm.

Encontrado entre los materiales que Pepe Espaliú dejó en su estudio de la Academia.

Colección de la Real Academia de España en Roma.

RETRATO DE MONAGUILLO [Título de catalogación]

Autor no identificado, s/f.

Acuarela sobre papel.

32x23 cm.

Encontrado entre los materiales que Pepe Espaliú dejó en su estudio de la Academia.

Colección de la Real Academia de España en Roma.

Real Academia de España en Roma

Piazza San Pietro in Montorio, 3
00153 Roma (Gianicolo)

+39 06 581 28 06

info@accademiaspagna.org

www.accademiaspagna.org

Las imágenes que ilustran esta publicación han sido realizadas por Giorgio Benni a excepción de las obras propiedad de la Real Academia de España en Roma que son de Begoña Zubero y la fotografía de la promoción RAER 1992-1993 de Mario Cipollina.

Imagen de la cubierta:

Maternidad, Pepe Espaliú 1989.

Obras procedentes de las siguientes colecciones y archivos institucionales:

Archivo di documentazione MAXXI Arte
Archivo Municipal del Ayuntamiento de Córdoba
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
Centro de Arte Pepe Espaliú
Colección Pepe Cobo
Corporación RTVE
Fundación Coca-Cola
Galería Pinksummer
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Real Academia de España en Roma

Trabajos procedentes de las colecciones particulares de:

Santiago Eraso, Bruna Esposito, Vincenzo Marsiglia, Francesco Impellizzeri, Alessandro Moreschini, Marinella Senatore, Cesare Viel.

Esta publicación ha sido posible gracias a la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). El contenido de la misma no refleja necesariamente la postura de la AECID.

Apoyos:

Proyecto I+D+I: "Cine y televisión 1986-1995: Modernidad y emergencia de la cultura global" (CSO2016-78354-P). Ministerio de Economía y Competitividad. Gobierno de España.

Catálogo general de publicaciones oficiales:

<http://publicacionesoficiales.boe.es>

© Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

© de los textos: sus autores

© de las imágenes: sus propietarios

NIPO: 109-20-004-X

NIPO O. L.: 109-20-005-5

Depósito Legal: M-7591-2020

Valencia, Febrero de 2020

Todos los derechos reservados.

No está permitida la reproducción total o parcial de la obra ni su tratamiento o transmisión por cualquier medio o método, sin la autorización previa y escrita del editor.



Pepe Espaliú (Córdoba 1955 – Córdoba 1993) fue uno de los artistas españoles más relevantes de su generación. Su trabajo se desarrolló en diferentes disciplinas, desde escultura a pintura, dibujo, *performance* o literatura.

El proyecto "El último Espaliú" fija su atención en la actividad creativa que desarrolló en diferentes ciudades europeas durante los últimos años de su vida.

Un período que coincidió con la visibilización consciente de su condición de persona con sida y de su homosexualidad a través de su trabajo y de una intensa proyección mediática. La publicación además incluye imágenes y textos relacionados con la muestra que se le dedicó a este artista en la Real Academia de España en Roma en el año 2019, institución de la que Espaliú fue becario durante el curso 1992-1993 en la categoría de escultura.



MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES, UNIÓN EUROPEA
Y COOPERACIÓN



aecid



Cooperación
Española