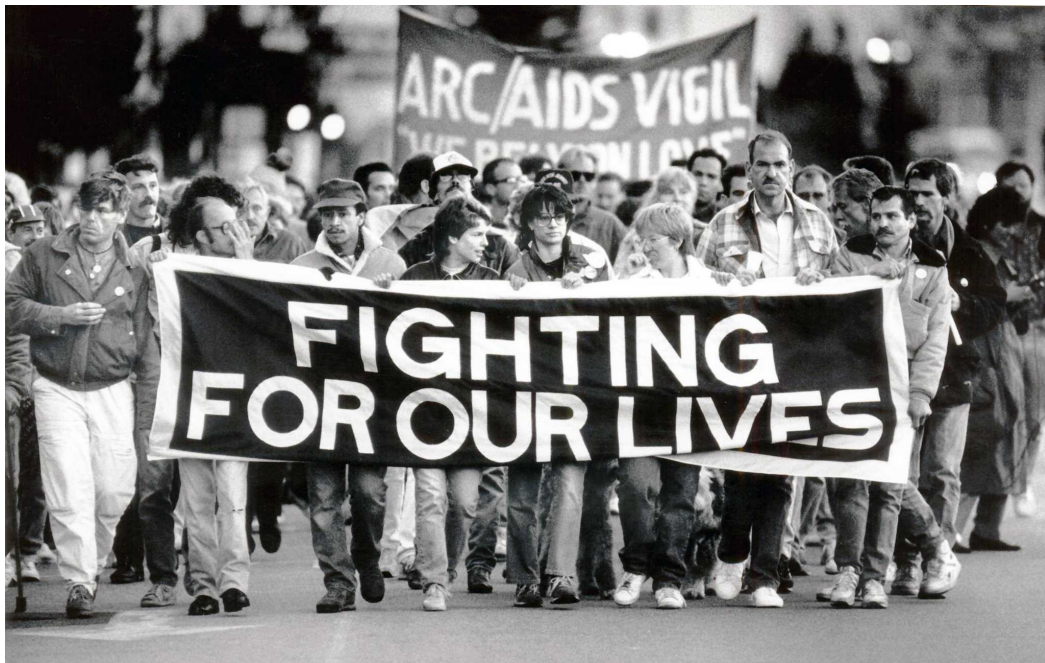


ESTÈTICA, PATIMENT I DENÚNCIA

L'art i la SIDA als Estats Units durant la dècada dels vuitanta i noranta



Júlia Jordan Sánchez
Tutora: M^a Lluïsa Faxedas
Facultat de Lletres, Universitat de Girona
Treball de Final de Grau en Història de l'Art
2024 - 2025

Las fotografías son un medio que dota de «realidad» (o de «mayor realidad») a asuntos que los privilegiados o los meramente indemnes acaso prefieren ignorar.

Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*

RESUM

Aquest treball analitza, d'una banda, el context social i polític en què es va desenvolupar l'epidèmia de la SIDA als Estats Units durant les dècades dels vuitanta i noranta. I tot seguit, estudia la resposta, per una banda, dels col·lectius activistes com ACT UP i Gran Fury davant la negligència política comesa pel govern de Ronald Reagan, així com de diversos artistes contemporanis com David Wojnarowicz, Nicholas Nixon, Rosalind Fox Solomon, Nan Goldin i Ann P. Meredith. La recerca se centra en estudiar la funció de la pràctica artística com a mitjà per visibilitzar, conscienciar i documentar, des de múltiples perspectives i discursos, les experiències de les persones afectades i la crisi sanitària causada per la SIDA.

Paraules clau: VIH, SIDA, activisme, Estats Units, ACT UP, Gran Fury, dècades dels 80 i 90, fotografia, cartellisme.

ABSTRACT

This study analyzes, on one side, the social and political context in which the AIDS epidemic developed in the United States during the 1980s and 1990s. On the other side, it examines the response of activist groups such as ACT UP and Gran Fury to the political negligence committed by the Ronald Reagan administration. Additionally, within the realm of artistic practice, it analyzes the work of contemporary artists like David Wojnarowicz, Nicholas Nixon, Rosalind Fox Solomon, Nan Goldin, and Ann P. Meredith. The research focuses on the role of artistic practice as a means to raise awareness, make visible, and document, from multiple perspectives and discourses, the experiences of affected individuals and the health crisis caused by AIDS.

Key words: HIV, AIDS, activism, United States, ACT UP, Gran Fury, 1980s and 1990s, photography, poster art.

Índex

1. Introducció	2
1.1. Motivació	2
1. 2. Hipòtesi i objectius	3
1. 3. Metodologia i estructura del treball	4
2. Context històric	5
2. 1. Quan, com i on apareixen els primers casos de VIH? Inici de l'epidèmia als Estats Units	5
2. 2. La resposta del govern de Ronald Reagan	9
3. Activisme	16
3. 1. ACT UP i Gran Fury	16
4. Pràctiques artístiques	26
4. 1. David Wojnarowicz	26
4. 2. Nicholas Nixon	30
4. 3. Rosalind Fox Solomon	32
4. 4. Nan Goldin	32
4. 5. Ann P. Meredith	38
5. Conclusions	44
6. Bibliografia	48
7. Annex d'imatges	52

1. Introducció

1.1. Motivació

La motivació del present treball sorgeix a partir de les vivències compartides per un familiar respecte una amistat seva, afectada per la SIDA durant la dècada dels noranta. A través del seu relat impactant transmès al llarg dels anys, va néixer en mi una necessitat per conèixer com va sorgir i què va succeir durant l'epidèmia de la SIDA, però sobretot, quin va ser el paper de l'art respecte a aquesta qüestió, i com aquest va abordar un període tan complex i crític.

Després de descobrir els treballs de David Wojnarowicz i Nan Goldin, vaig experimentar el que Roland Barthes denominaria *punctum* a *La càmera lúcida* (1980), un assaig en el qual reflexiona sobre les imatges i l'impacte que aquestes tenen sobre nosaltres. Barthes va definir el *punctum* com una punxada que l'espectador d'una fotografia rep quan aquest l'observa, un detall de la imatge que l'interpel·la, ferint-lo emocionalment i provocant que concebi la imatge d'una manera molt més íntima i subjectiva. Suposo que degut al fet de connectar amb les experiències que aquest familiar compartia amb mi, juntament amb l'observació d'imatges tan impactants i crues, vaig sentir la inquietud i la voluntat d'explorar el paper de l'art durant l'epidèmia de la SIDA, i és des d'aquesta necessitat que neix aquest treball.

Així mateix, la realització de l'assignatura "Estètica de la fotografia" durant el darrer curs del grau va generar-me un gran interès per conèixer i aprofundir en la fotografia documental i el poder d'aquesta per visibilitzar i conscienciar sobre tot allò que, si no es mostra al món, queda relegat a l'oblit. Tant la motivació més personal com l'acadèmica han estat claus per a l'elaboració del present treball.

1. 2. Hipòtesi i objectius

La hipòtesi que es planteja en el present treball és que els col·lectius activistes dels Estats Units van fer ús de l'art com a eina per mobilitzar, denunciar i assenyalar la negligència institucional que va cometre el govern en l'inici de l'epidèmia de la SIDA, durant la dècada dels vuitanta i noranta, mentre que els artistes contemporanis estatunidencs van utilitzar la pràctica artística per visibilitzar i documentar les vivències dels afectats, construint un relat testimonial des de la cruesa i la intimitat.

A partir d'aquesta hipòtesi, els objectius principals que ens hem proposat són els següents:

- Contextualitzar històricament el moment en què apareix la SIDA als Estats Units a la dècada dels vuitanta i la resposta del govern de Ronald Reagan durant l'inici de l'epidèmia.
- Investigar la reacció dels col·lectius activistes, com Act Up i Gran Fury, envers la negligència governamental, així com la dimensió visual que van elaborar amb el cartellisme.
- Cercar i analitzar les obres produïdes per artistes com David Wojnarowicz, Nicholas Nixon, Rosalind Fox Solomon, Nan Goldin o Ann P. Meredith, que aborden temàtiques relacionades amb les afectacions causades per la SIDA.

He optat per analitzar les obres d'aquests artistes concretament perquè cadascun d'ells tracta la crisi de la SIDA des d'un enfocament diferent, oferint una mirada única i contribuint amb una sèrie d'obres que es complementen entre si, enriquint així el treball i permetent obtenir una visió global de la temàtica tractada. A banda d'això, són els artistes estatunidencs que han treballat més extensament l'epidèmia de la SIDA en la pràctica artística i els més rellevants del seu context.

A més a més, m'agradaria destacar que l'objectiu inicial del treball s'enfocava a analitzar i fer una comparativa de la producció artística de la SIDA elaborada als Estats Units amb la de l'Estat espanyol, però degut a l'extensa recerca que vaig fer i la gran quantitat d'informació que vaig trobar del context estatunidenc, així com el volum de temps i pàgines que vaig destinar en aquesta primera part del treball, vaig veure adient adaptar els propòsits i centrar la temàtica únicament en l'art produït als Estats Units. Tot i així, considero que limitant l'estudi a un sol territori he pogut desenvolupar el tema amb més profunditat i rigor.

1. 3. Metodologia i estructura del treball

La metodologia emprada per a l'elaboració del present treball ha consistit en la recerca i lectura bibliogràfica de fonts, tant en format físic com digital, a les quals he pogut accedir via internet a través del servei de préstec i el cercador d'informació científica de la Biblioteca de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona. Tant un recurs com l'altre m'han permès consultar una gran quantitat de materials com revistes i articles acadèmics, articles de revista, llibres, fotollibres documentals, articles de diari, tesis doctorals, pàgines web governamentals, pàgines web i arxius digitalitzats de museus com el Whitney Museum of American Art, el Museu Universitari del Chopo de Mèxic, el New Museum o el Harvard Art Museums, l'arxiu digitalitzat de la biblioteca pública de Nova York i catàlegs d'exposicions.

Pel que fa l'estructura del treball, en primer lloc, hem fet un breu recorregut de com va sorgir el VIH, com va arribar als Estats Units i quin va ser el primer cas de SIDA del país que es va reportar a les autoritats sanitàries. Seguidament, hem analitzat la resposta governamental de l'Administració de Ronald Reagan durant els primers anys de la dècada dels vuitanta, així com la manera en què es va abordar la malaltia als mitjans de comunicació i la reacció de polítics i personatges públics de la societat estatunidenca. També hem observat la resposta científica i mèdica per part del National Institutes of Health (NIH) dels Estats Units i la col·laboració per la descoberta del virus causant de la SIDA, el VIH, amb l'Institut Pasteur de França i la disputa científica que es va generar.

Un cop hem analitzat el moment històric en què va aparèixer la SIDA, ens hem ocupat de la resposta social i l'organització col·lectiva i activista de grups com ACT UP i Gran Fury per adreçar al govern i les institucions involucrades en la negligència i el retard de l'aprovació de medicaments com la FDA i les empreses farmacèutiques. I, seguidament, hem tractat la resposta artística que van generar David Wojnarowicz, Nicholas Nixon, Rosalind Fox Solomon, Nan Goldin i Ann P. Meredith a través de la pràctica fotogràfica i la combinació de tècniques com el *collage*, la serigrafia i l'escriptura. Aquesta part ens ha permès conèixer en profunditat com els artistes que van viure l'epidèmia van representar la dura realitat de les persones afectades mitjançant l'art.

2. Context històric

2. 1. Quan, com i on apareixen els primers casos de VIH? Inici de l'epidèmia als Estats Units

Les sigles VIH donen nom al Virus de la Immunodeficiència Humana. Aquest virus té el seu origen a l'Àfrica central, on els ximpanzés vivien en un estat salvatge i els humans hi van entrar en contacte. Avui dia, sabem que aquests animals desenvolupaven el Virus de la Immunodeficiència en Simis, el SIV, però aquest no els feia emmalaltir.¹ Segons els estudis que s'han realitzat, els investigadors han aconseguit determinar que el SIV estava vinculat al VIH i que aquest contacte entre humans i simis, probablement fomentat per la caça i la matança d'aquests últims, va produir que els humans adquirissin el VIS i aquest evolucionés fins a donar lloc al VIH.

Les investigacions que s'han realitzat sobre l'origen del virus proposen que possiblement cap al 1930 el VIH ja s'hauria desenvolupat i establert en els humans² i que segurament, des de llavors s'hauria començat a estendre arreu del món durant dècades, però sense atraure una atenció sistèmica.³ No fou fins el 5 de juny del 1981 que apareixeria a l'Informe Setmanal de Morbiditat i Mortalitat dels Centres pel Control de les malalties dels Estats Units (CDC) el primer registre del que més endavant s'anomenaria SIDA (Síndrome de la Immunodeficiència Humana)⁴.

En aquest primer informe es va reportar que cinc homes joves, homosexuals i prèviament sans, havien presentat una infecció pulmonar causada per una pneumònia a cinc hospitals diferents de Los Angeles, entre l'octubre del 1980 i el maig del 1981, i que dos d'ells van acabar morint. Durant els mesos següents, els CDC van continuar informant i detectant casos similars en més homes homosexuals, però aquests presentaven alhora una malaltia, coneguda com el sarcoma de Kaposi⁵, un tipus de càncer molt inusual i agressiu que

¹ Kallings L. O. (2008). The first postmodern pandemic: 25 years of HIV/ AIDS. *Journal of internal medicine*, 263(3), 218–243. <https://doi.org/10.1111/j.1365-2796.2007.01910.x>, p. 227

² Redacció National Geographic. (5 de setembre del 2010). El SIDA: origen, transmissió y evolución de la enfermedad. *NATIONAL GEOGRAPHIC*. <https://www.nationalgeographic.es/ciencia/sida>

³ Padamsee T. J. (2018). Fighting an Epidemic in Political Context: Thirty-Five Years of HIV/AIDS Policy Making in the United States. *Social history of medicine : the journal of the Society for the Social History of Medicine*, 33(3), 1001–1028. <https://doi.org/10.1093/shm/hky108>, p. 1004

⁴ U.S. Centers for Disease Control and Prevention <https://npin.cdc.gov/pages/cdcs-hiv-aids-timeline#1980>

⁵ Altman, L. (11 de maig de 1981). New Homosexual Disorder Worries Health Officials. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/1982/05/11/science/new-homosexual-disorder-worries-health-officials.html>

causava lesions a la pell de color porpra, manifestant-se sobretot a la cara, la boca, les mucoses i altres òrgans interns.⁶

Els metges van adonar-se que tant els pacients que presentaven la pneumònia com el sarcoma de Kaposi tenien el sistema immunitari molt dèbil i que cada vegada hi havia més persones arreu del país que acudien als hospitals amb les mateixes patologies.⁷ Cap al 1982, el nombre de casos havia augmentat fins als 592, amb la mort de 243 homes en menys de vint-i-quatre mesos després del diagnòstic.⁸

En un primer moment, en haver-se presentat aquestes afeccions només en homes gais, els investigadors i la premsa de l'època van començar a fer ús de termes com 'càncer gai' o GRID (Gay-related Immune Deficiency), és a dir, Immunodeficiència relacionada amb gais. Un clar exemple d'aquest fet és l'article "Rare Cancer Seen in 41 Homosexuals" del diari *The New York Times*, publicat el 1981. El Dr. Curran (en aquell moment el cap dels CDC en la divisió de treball del sarcoma de Kaposi i altres infeccions oportunistes) va suggerir que, com que fins aquell moment les úniques persones que havien presentat aquella simptomatologia eren homes homosexuals, la resta de la població no corria un risc evident de contraure-ho.⁹ Aquesta declaració va contribuir a que la percepció pública que s'estava formant al voltant de la SIDA anés íntimament lligada als homosexuals, fins al punt d'arribar a pensar-se que només eren ells qui la podien patir¹⁰, el que també va legitimar una homofòbia ja present en la societat.¹¹

Cap al 1982 les autoritats sanitàries van assabentar-se de que aquestes afeccions eren causades per un desordre en el sistema immunitari i no era un càncer com havien arribat a pensar. El mateix any van posar-li nom a la malaltia amb el terme AIDS, el qual es refereix a la Síndrome d'Immunodeficiència Adquirida, és a dir, la SIDA.

Des d'aleshores, van començar a detectar-se casos en infants, els quals s'havien contagiats mitjançant transfusions de sang i per transmissió perinatal, que es produïa quan la mare

⁶ Kallings, op. Cit., p. 221.

⁷ A timeline of HIV and AIDS. *HIV.gov*.

<https://www.hiv.gov/hiv-basics/overview/history/hiv-and-aids-timeline#year-1981>

⁸ U.S. Centers for Disease Control and Prevention. <https://stacks.cdc.gov/view/cdc/106722>

⁹ Altman, L. (3 de juliol de 1981). Rare Cancer Seen In 41 Homosexuals. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/1981/07/03/us/rare-cancer-seen-in-41-homosexuals.html>.

¹⁰ A timeline of HIV and AIDS. *HIV.gov*.

<https://www.hiv.gov/hiv-basics/overview/history/hiv-and-aids-timeline#year-1981>

¹¹ Galaxina, A. (2024). *Nadie miraba hacia aquí*. (4a ed.). Continta Me Tienes. p. 34

contagiava el VIH al fill durant l'embaràs, el part o el període de lactància.¹² Això va significar que en aquell moment ja hi havia dones que tenien el virus. Altres persones que també van adquirir-lo van ser els consumidors de drogues per via intravenosa, els haitians (es pressuposa que pel turisme sexual que els nord-americans homosexuals feien a Haití)¹³ i les persones amb hemofília, un trastorn genètic pel qual no poden coagular correctament la sang i això fa que necessitin transfusions de sang de manera habitual.¹⁴

Cap a finals del 1983, als Estats Units ja s'havien registrat 4700 casos de persones que patien la SIDA i d'aquestes, 2000 van morir.¹⁵ Des de llavors, la SIDA es va anar estenent arreu del món, convertint-se en una amenaça global.

Les autoritats sanitàries no tenien gairebé informació sobre la malaltia ni sabien com aturar-la, però a mesura que van anar apareixent nous casos van poder anar recopilant informació que els serviria per investigar i conèixer en profunditat a què s'enfrontaven. Sabien que la SIDA era la conseqüència d'una greu debilitació del sistema immunitari, però el que havien d'investigar era l'agent infecciós que desencadenava aquest afebliment i provocava els contagis. El descobriment no es va produir fins al 1984, quan l'Institut Pasteur de París a França, una institució internacional de recerca en la prevenció i el tractament de les malalties infeccioses, va col·laborar amb el Centre pel Control de Malalties dels Estats Units. Les dues institucions van cooperar per, finalment, identificar que el causant de la SIDA era el Virus de la Immunodeficiència Humana, el VIH.¹⁶

A partir d'aquí, van poder observar i estudiar el funcionament del virus, el qual un cop s'havia instal·lat al cos de la persona, atacava el seu sistema immunitari (l'encarregat de protegir i mantenir el cos sa). Seguidament, es produïa una forta debilitació del sistema que havia atacat i això provocava que el cos esdevingués molt més vulnerable a contraure altres infeccions o malalties greus. Quan el virus havia complert la seva funció, es donava pas a l'última fase de l'activitat amb l'aparició de la SIDA, moment en què apareixien les infeccions i malalties oportunistes, causades per aquest afebliment del sistema immunitari.¹⁷ Alguns

¹² Transmissió del VIH. Canal Salut. *Generalitat de Catalunya*.

<https://canalsalut.gencat.cat/ca/salut-a-z/s/sida/trasmissio/>

¹³ Kallings, op. Cit., p. 231

¹⁴ MedlinePlus en español. Hemofilia. *Biblioteca Nacional de Medicina (EE.UU)*.

<https://medlineplus.gov/spanish/hemophilia.html>

¹⁵ Francis, D. (2012). Deadly AIDS policy failure by the highest levels of the US government: A personal look back 30 years for lessons to respond better to future epidemics. *Journal of Public Health*, 33(3), 290-300. <https://www.jstor.org/stable/23253449> p. 295

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Altman, op. Cit.

exemples de malalties oportunistes són el sarcoma de Kaposi o la pneumònia descrita en els primers informes dels CDC.

A més a més, van anar identificant les diferents vies de transmissió amb les quals operava el virus i van concloure que els contagis es produïen mitjançant el contacte sexual, l'intercanvi de xeringues entre consumidors de drogues per via intravenosa i l'exposició a la sang, ja fos per transfusions d'aquesta, pel contacte entre la sang d'una persona portadora del virus i una altra que no, com podia ser el cas en què una persona contagiada tingués una ferida i aquesta entrés en contacte amb la sang d'una altra persona, o bé per transmissió perinatal.

Al mateix temps que es produïa aquesta emergència sanitària per l'aparició del VIH, també se'n va desencadenar una altra de tipus social, ja que el fet d'haver relacionat directament al col·lectiu homosexual amb la SIDA a través d'un ús generalitzat de termes com 'càncer gay' o GRID, va portar la societat a projectar una forta estigmatització i criminalització cap als gais. A ulls de la societat, van esdevenir els culpables de la propagació del virus i, juntament, amb l'homofòbia i discriminació que ja era present en l'època, va fomentar-se entre la societat un rebuig i marginació encara més greu. Podem recordar que l'homosexualitat als Estats Units seguia sent il·legal i també la pràctica de sexe anal i oral consentida entre adults del mateix sexe. Encara que aquesta es produís dins de l'àmbit privat.¹⁸ El col·lectiu homosexual va ser un dels més afectats per aquestes circumstàncies, però els drogoaddictes, els haitians i els hemofílics també van esdevenir col·lectius vulnerables que van patir una forta marginació.

Un clar exemple és el cas de Ryan White, un jove de l'estat d'Indiana que pel fet de ser hemofílic i necessitar transfusions de sang, va contagiar-se de VIH. Quan es va donar a conèixer la seva situació, els pares de les famílies que vivien al seu barri van negar-se a que ell anés a l'escola per por de posar en perill la vida dels seus fills.¹⁹

Aquesta emergència social, de la mateixa manera que la sanitària, va tenir un impacte i unes conseqüències devastadores per a la vida de les persones afectades, ja que en comptes de rebre suport i ajuda per la seva situació de vulnerabilitat, la població general i el govern estatunidenc va optar per fer tot el contrari.

¹⁸ Galaxina, A. (2024). *Nadie miraba hacia aquí*. (4a ed.). Continta Me Tienes. p. 30

¹⁹ The AIDS Epidemic in the United States, 1981-early 1990s. (8 de juliol de 2024). Centers for Disease Control and Prevention. *David J. Sencer CDC Museum*.
<https://www.cdc.gov/museum/online/story-of-cdc/aids/>

2. 2. La resposta del govern de Ronald Reagan

Després d'aquest breu recorregut cronològic sobre l'origen i l'evolució de l'epidèmia de la SIDA als Estats Units en la dècada dels vuitanta, la següent pregunta que caldria fer-nos és com es va abordar aquesta emergència sanitària des del govern republicà de Ronald Reagan, el president dels Estats Units que va començar el seu mandat l'any 1981, el mateix en què van manifestar-se els primers casos de SIDA al país.²⁰

Avui dia hi ha força informació al respecte, ja que investigadors i periodistes que van viure de primera mà els fets han publicat llibres i articles on analitzen i critiquen la greu negligència política que es va cometre durant el govern de Reagan. Especialment pel que fa a principis de la dècada dels vuitanta, quan el virus es va començar a propagar de manera exponencial.

La presidència de Reagan es va caracteritzar per respondre a l'epidèmia de manera lenta, limitada, poc eficient i fins i tot, perjudicial per a la salut dels estatunidencs. Durant els primers cinc anys de l'epidèmia, Reagan i els seus partidaris van decidir ignorar activament la gravetat de la situació i relegar la crisi sanitària a un segon pla.²¹

Aquesta no va esdevenir una prioritat en la seva agenda perquè els conservadors de la seva administració van mostrar reticència per abordar una malaltia associada socialment al col·lectiu gai, el qual estava fortament marginat i estigmatitzat.²² Pat Buchanan, director de comunicacions de la Casa Blanca en aquella època, va arribar a dir el següent: “Hay una, solamente una causa de la crisis del sida: la negativa deliberada de los homosexuales a dejar de caer en la práctica inmoral, antinatural, insana, insalubre y suicida del coito anal, que es el medio principal por el cual el virus del sida se propaga a través de la comunidad gay y, de ahí, a las agujas de los toxicómanos por vía intravenosa.”²³; o també, que els homosexuals havien declarat una guerra a la natura i aquesta els estava exigint una retribució terrible.²⁴

L'exgovernador de Texas Louie Welch va arribar a dir: “Si quieres parar el sida dispara a los maricones”; o el pastor Jerry Falwell va dir que “el sida no es solamente un castigo de Dios

²⁰ Smithsonian. Conociendo a los presidentes: Ronald Reagan.
<https://www.si.edu/spotlight/conociendo-a-los-presidentes-ronald-reagan>

²¹ Francis, op. Cit., p. 9

²² Padamsee, op. Cit., p. 1004

²³ Galaxina, A. (2024). *Nadie miraba hacia aquí*. (4a ed.). Continta Me Tienes. p. 34

²⁴ Francis, op. Cit., p. 299

a los homosexuales, es el castigo de Dios a una sociedad que tolera a los homosexuales”.²⁵ Aquests tipus de comentaris homòfobs i d'odi que van projectar-se cap a la comunitat gai ens poden ajudar a entendre la percepció que es tenia de la malaltia, i com els homosexuals van ser assenyalats com a culpables i mereixedors de l'epidèmia.

Un altre fet que va impossibilitar una resposta organitzada i eficaç va ser l'agenda de retallades de Reagan. El seu equip es va centrar en reduir la despesa pública i des del govern federal es va fer una retallada de pressupostos a organitzacions com els CDC o el NIH (National Institutes of Health).²⁶ Aquestes institucions eren les encarregades de respondre a nivell sanitari a l'emergència en què es trobava el país. Per una banda, els CDC s'ocupaven de la vigilància i el seguiment de les malalties i el NIH es centrava en la investigació bàsica,²⁷ però l'administració de Reagan i la seva política de retallades va oposar-se a què es destinessin fons addicionals a aquestes institucions. Confiaven que el desviament de diners d'altres projectes seria suficient per a les agències sanitàries per a combatre la creixent amenaça de la SIDA.²⁸

L'expresident de l'Associació de Salut Pública va expressar el següent respecte la visió que tenia l'equip de govern de Reagan: '[The Reagan Administration people] tend to see health in the same way that John Calvin saw wealth: it's your own responsibility, and you should damn well take care of yourself. While the Reagan administration dozes and scientists vie for glory, the deadly AIDS epidemic has put the entire nation at risk'.²⁹ '[La gent de l'administració de Reagan] tendeix a veure la salut de la mateixa manera que John Calvin veia la riquesa: és la vostra pròpia responsabilitat i hauríeu de tenir cura de vosaltres mateixos. Mentre l'administració Reagan s'adorm i els científics lluiten per la glòria, la mortal epidèmia de la SIDA ha posat en risc tota la nació.'].'

L'any 1983 el metge i epidemiòleg Donald P. Francis va començar a treballar als CDC com a coordinador de les activitats del laboratori de la SIDA per a la identificació del virus, i vint-i-nou anys més tard, el 2012, va publicar l'article *Deadly AIDS policy failure by the highest levels of the US government: A personal look back 30 years later for lessons to respond better to future epidemics*. En aquest article, Francis va analitzar i criticar durament l'actuació del govern de Reagan, així com la mala praxi que va dur a terme i com aquesta va

²⁵ Galaxina, op. Cit., p. 34

²⁶ Padamsee, op. Cit., p. 1004

²⁷ Promislo, op. Cit., p. 10

²⁸ Francis, op. Cit., p. 299

²⁹ *Ibid.*

entrar en conflicte amb els objectius de l'organització. El seu testimoni com a treballador dels CDC li va permetre desvetllar informació valuosa sobre la gestió del govern republicà.

Francis va escriure que la tasca dels CDC es va veure molt limitada, ja que des de Washington no arribaven els recursos necessaris per afrontar la crisi i l'administració era l'única culpable de no poguessin abordar la SIDA de manera ràpida i eficaç. Tot i això, els CDC van continuar treballant amb els recursos que tenien al seu abast i van centrar-se en la prevenció i l'elaboració de plans per frenar els contagis. A principis del 1985, els CDC van presentar un programa de prevenció de la SIDA al Departament de Salut i Serveis Humans a Washington i al febrer els van respondre amb la frase "Look pretty and do as little as you can", és a dir, "Quedeu bé i feu el mínim que pugueu".

Respostes com aquesta evidencien que per al govern estatunidenc, la crisi de la SIDA no era percebuda com un perill ni es veien amb l'obligació d'afrontar-la de manera urgent, sinó tot el contrari, ja que van arribar a bloquejar les assignacions del Congrés per a la implementació de programes relacionats amb la SIDA, el qual va aturar per complet els intents dels CDC per a reduir els contagis, fent que les organitzacions no poguessin intervenir com es preveia.³⁰

Francis va destacar al seu article que sense el suport econòmic per part del govern era impossible parlar sobre una bona política de salut pública, de la seva estructura o com aplicar-la i que els únics culpables de que no s'avancés de manera ràpida i adequada eren els més alts comanaments del govern.

D'altra banda, la rivalitat entre el NIH i l'Institut Pasteur de París també va prendre un paper clau en aquesta història. Els dos organismes van endinsar-se en una disputa científica per descobrir l'agent causal de la SIDA. Robert Gallo era el viròleg que treballava com a cap al laboratori de Biologia Cel·lular Tumoral al National Cancer Institute, dins del NIH durant la dècada dels vuitanta, i Luc Montagnier, juntament amb Françoise Barré-Sinoussi i Jean-Claude Chermann dirigien l'Institut Pasteur a França.³¹ Aquests últims, a finals del 1983 es van posar en contacte amb els investigadors dels Estats Units perquè havien aïllat un virus que van anomenar LAV i creien que tenia relació amb la SIDA. En aquesta interacció, els van demanar si a partir de les seves mostres preses a pacients amb SIDA podien corroborar si el virus LAV era el que donava lloc a la SIDA.

³⁰ Francis, op. Cit., p. 293

³¹ Markel, H. (2020). How the discovery of HIV led to a transatlantic research war. *PBS NEWS*. https://www.pbs.org/newshour/health/how-the-discovery-of-hiv-led-to-a-transatlantic-research-war?utm_

A principis del 1984 el Dr. Chermann va viatjar als Estats Units amb aquest objectiu, però el problema va sorgir quan mesos més tard la secretària de Salut i Serveis Humans Margaret Hecker va fer una conferència de premsa en la qual va comunicar que Robert Gallo i el seu equip havien descobert el virus que provocava la SIDA, el qual van anomenar HTLV-III.³²

El país nord-americà es va avançar i va voler atribuir únicament el mèrit a Robert Gallo, sense fer cap menció a l'Institut Pasteur ni als seus científics. Algunes fonts defensen que Gallo va prendre el virus que els investigadors francesos van portar-li als Estats Units i ell el va reanomenar per tal de semblar que havia estat ell qui havia esbrinat la causa de l'emergent crisi de la SIDA.³³ Finalment, es va demostrar que tant el LAV com el HTLV-III eren el mateix virus i que en efecte, era el que produïa la malaltia, però com Luc Montagnier i Françoise Barré-Sinoussi el van descobrir un any abans que Robert Gallo, a aquests se'ls va atorgar el Premi Nobel de Medicina l'any 2012 per la descoberta del VIH, nom amb què es batejaria el virus l'any 1986.³⁴

Aquesta qüestió és rellevant perquè, tal com diu Mark Promislo al seu article *The NIH's slow response to the AIDS epidemic and the dismissal of Pasteur's contributions: Learning from history*, hi havia molt en joc, tant pel reconeixement mundial com pels beneficis econòmics, ja que gràcies a aquesta troballa es va fer possible el desenvolupament de proves d'anticossos per a identificar el virus en les persones.

La situació va empitjorar quan els investigadors de l'Institut Pasteur van presentar una sol·licitud de patent d'aquestes anàlisis als Estats Units abans que Robert Gallo, però tot i això, el nord-americà la va rebre primer i tal com explica Mark Promislo, això els va donar un avantatge clau en el "rendible" mercat d'aquests tests. El problema va sorgir quan l'any 1985 es va detectar que les proves desenvolupades per Gallo no eren gaire fiables i en molts casos resultaven en falsos positius. Això va afectar de manera negativa a moltes persones, ja que van arribar a creure que estaven infectades quan realment no era així.

Aquest assumpte es podria haver evitat si els Estats Units hagués decidit adquirir les proves d'anticossos produïdes per l'Institut Pasteur, les quals eren molt més precises. Aquesta elecció probablement hagués suposat pèrdues econòmiques importants que potser el govern estatunidenc no volia afrontar, i és possible que per aquesta raó preferís

³² Promislo, op. Cit., p. 11

³³ Ibid.

³⁴ BBC News Mundo. Luc Montagnier: muere el virólogo francés que ganó el premio Nobel de Medicina por descubrir el VIH. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-60339823>

comercialitzar amb els seus propis tests i extreure'n els beneficis, encara que les seves anàlisis suposessin un risc per a la vida de les persones.

No obstant això, el National Institutes of Health (NIH) i la relació disfuncional que van mantenir amb els CDC també va contribuir a un retard en les ajudes per a la investigació de la SIDA, així com a l'endarreriment en els avenços per la descoberta del VIH. En primer lloc, la distància física entre el NIH a Atlanta i els CDC a Maryland va dificultar enormement la comunicació i el manteniment d'un contacte estret, tal com requeria la situació. Aquesta distància va impedir que es poguessin comunicar de manera adequada i alhora, la trobada en reunions per tal de compartir coneixements i els avenços que s'aconseguien. A més a més, el NIH comptava amb més prestigi i recursos que els CDC i tenien un clar poder sobre ells. Les conseqüències es van veure el març del 1982, quan el Dr. Francis i els CDC van organitzar una conferència en què van expressar que la SIDA era probablement causada per un agent infecciós que estaven ometent i que volien exigir un finançament immediat per a programes d'investigació i educació amb l'objectiu de mitigar l'impacte de la malaltia.³⁵

D'altra banda, els membres del NIH que van assistir a la conferència defensaven que la SIDA era probablement causada per un agent ambiental com les drogues recreatives. Però els CDC eren molt conscients de la perillositat que podia provocar la malaltia si no s'abordava de manera urgent.³⁶ Per aquesta raó es van veure amb la necessitat de demanar una subvenció, però degut a les diferències que hi havia amb el NIH, aquests es van demorar fins a sis mesos per a sol·licitar-la. Tot i això, els en van concedir una de 2 milions de dòlars, una quantitat escassa deguda la gravetat de la situació, però aquests no els van rebre fins a mesos més tard. Aquest endarreriment en el finançament va endarrerir els estudis sobre la malaltia i va provocar la mort de milers de persones, una tragèdia que es podria haver evitat.³⁷

El periodista d'investigació, escriptor i activista Randy Shilts, el qual va cobrir l'epidèmia des dels seus inicis als Estats Units i va morir el 1994 a causa de la SIDA³⁸, va escriure que mentre que alguns membres del NIH s'esforçaven molt en trobar una cura, n'hi havia d'altres que eren uns elitistes arrogants que van escollir no creure als joves científics dels

³⁵ Promislo, op. Cit., p. 8

³⁶ Francis, op. Cit., p. 290

³⁷ Promislo, op. Cit., p. 9

³⁸ NATIONAL AIDS MEMORIAL. A PROMINENT, OPENLY GAY JOURNALIST AND AUTHOR.
<https://www.aidsmemorial.org/post/andy-shilts>

CDC i que molts d'ells es van mostrar reticents a investigar una malaltia que inicialment havia estat concebuda com una síndrome gai.³⁹

En veure que la situació s'agreujava i el govern seguia ignorant les seves responsabilitats polítiques, es van formar grups comunitaris a diverses ciutats del país amb l'objectiu de proveir serveis de suport a les persones afectades. Alguns exemples són Los Angeles Gay and Lesbian Center, San Francisco's AIDS and KS Foundation o la Gay Men Health Crisis, la qual va obrir la seva primera oficina l'any 1982 a la ciutat de Nova York i a través de la que es van crear programes per a la prevenció de la malaltia, així com per a proporcionar ajuda a les persones afectades amb les seves necessitats diàries.⁴⁰ A més a més, durant els primers anys de la dècada dels vuitanta van crear la primera línia telefònica d'atenció a la SIDA, van produir i distribuir butlletins informatius sobre com prevenir-la i, també, van organitzar esdeveniments amb els que van fer grans recaptacions de diners per a la investigació de la malaltia. D'altra banda, també van crear-se associacions hemofíliques que donaven suport i vetllaven pels pacients que havien estat infectats mitjançant les transfusions de sang.⁴¹

Encara que els líders d'aquests col·lectius sabien que les respostes locals no serien prou per fer front a la SIDA, van seguir fent pressió perquè el govern reaccionés i actués de manera definitiva, ja que havien transcorregut quatre anys des dels informes dels CDC on es manifestaven els primers símptomes i semblava que el govern no tenia previst donar una resposta que estigués a l'altura de la situació.⁴²

A la pressió d'aquests grups cap al govern federal es va sumar també la dels centres sanitaris de les ciutats més afectades, on era especialment urgent una resposta coordinada i eficaç.⁴³ L'any 1986 el Cirurgià General del país (el màxim responsable de la salut pública) C. Everett Koop, al qual segons Donald P. Francis dels CDC li van prohibir parlar sobre la SIDA durant cinc anys i mig de la presidència de Reagan⁴⁴, va finalment emetre un comunicat en què exigia un programa integral d'educació sexual i sobre la SIDA, així com instava a l'ús generalitzat del preservatiu i alhora desmentia els mites que s'havien construït al voltant del VIH.⁴⁵

³⁹ Promislo, op. Cit., p. 9

⁴⁰ GMHC. END AIDS, LIVE LIFE. History. <https://www.gmhc.org/history/>

⁴¹ Padamsee, op. cit., p. 1005

⁴² Ibid.

⁴³ Padamsee, op. Cit., p. 1006

⁴⁴ Francis, op. Cit., p. 299

⁴⁵ The AIDS Epidemic in the United States, 1981-early 1990s. (8 de juliol de 2024). Centers for Disease Control and Prevention. *David J. Sencer CDC Museum*. <https://www.cdc.gov/museum/online/story-of-cdc/aids/>

Les pressions de les organitzacions comunitàries, les institucions i el personal sanitari i els activistes, juntament amb la preocupació de la població general, van aconseguir que Reagan finalment s'adrecés a la ciutadania per parlar de la SIDA quatre anys després de l'inici de l'epidèmia en el 1985 i que, més endavant, designés la Comissió Watkins per investigar-la, encara que va fer-ho de manera gradual i pausada. Al contrari dels Estats Units, països com el Regne Unit on governava la conservadora Margaret Thatcher, sí que van actuar de manera més urgent amb la implementació de mesures contundents i eficaces.⁴⁶

⁴⁶ Padamsee, op. Cit, p. 1006

3. Activisme

Arran de la negligència i la passivitat del govern estatunidenc envers l'epidèmia de la SIDA, van sorgir grups i col·lectius de protesta que a través de l'activisme i l'art van proposar-se conscienciar a la població sobre la malaltia i visibilitzar la realitat de les persones afectades per aquesta, així com denunciar l'abandonament que els malalts havien patit per part de l'Estat i exigir canvis per millorar les seves situacions.⁴⁷ A partir d'aquí, ens centrarem en les estratègies artístiques que van desenvolupar aquests grups activistes al context estatunidenc durant la dècada dels vuitanta i noranta i, més endavant, en la producció artística que diversos artistes van utilitzar per contribuir a la visibilització d'una epidèmia que avançava amb més força.

Abans de començar, cal esmentar que els artistes dels Estats Units es trobaven en un context en què hi havia una forta tradició de denúncia i crítica social i política. Sota aquest paradigma, cal recordar l'impacte de la primera i la segona onada del feminisme, el fotoperiodisme de guerra i les representacions visuals de la Guerra del Vietnam (1955-1975) o els moviments que es van produir per a l'alliberació gai, així com els disturbis de Stonewall del 1969. Aquestes qüestions que s'emmarcaven dins de la desigualtat de classe, la lluita per a la igualtat del gènere i l'excessiva militarització del país eren àmpliament difoses i representades en els centres i sales d'art alternatives que començaven a emergir en aquest moment.⁴⁸

3. 1. ACT UP i Gran Fury

Un dels grups de protesta més reivindicatius que es va crear en aquell període és ACT UP (Aids Coalition to Unleash Power), Coalició d'ajuda per alliberar el poder. Aquest col·lectiu es va fundar l'any 1987 a Nova York amb l'objectiu de posar fi a la crisi de la SIDA mitjançant l'activisme polític. L'organització va centrar els seus propòsits a visibilitzar la malaltia a través d'accions i missatges impactants i directes a l'espai públic. A més a més, també van dur a terme manifestacions amb el fi de denunciar l'abandonament i el silenci del govern i pressionar a les autoritats sanitàries i farmacèutiques per reclamar la millora i la rapidesa en l'accés als medicaments per tractar la SIDA.⁴⁹ El col·lectiu entenia l'epidèmia no

⁴⁷ VV.AA. (2006). *L'art làtex. Reflexió, imatges i SIDA*. [Catàleg d'exposició]. Universitat de València., p. 63

⁴⁸ Val Cubero, A. (2010). ¿Vuelta a la década Reagan?: SIDA, olvido institucional y movimientos audiovisuales y artísticos de protesta. *Historia y Comunicación Social*, 14, 285-294. <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/HICS0909110285A>, p. 288

⁴⁹ Galaxina, op. Cit, p. 57

només com un problema sanitari, sinó com una crisi política que calia abordar de manera col·lectiva.⁵⁰

El projecte més conegut que realitzaran serà *Silence = Death* (Fig. 1) durant l'any 1986. Van crear un pòster amb les paraules "Silence = Death" en blanc sobre un fons negre i un triangle rosa a la part central. El triangle rosa feia referència al símbol que utilitzaven els nazis per a identificar a les persones homosexuals durant l'Alemanya nazi; el que farà ACT UP serà apropiar-se'l i usar-ho com un element de lluita i mobilització.⁵¹

En la part inferior del gran lema van incloure en una tipografia més petita el següent: "Why is Reagan silent about AIDS? What is really going on at the Center for Disease Control, the Federal Drug Administration, and the Vatican? Gays and lesbians are not expendable... Use your power... Vote... Boycott... Defend yourselves... Turn anger, fear, grief into action." [Per què Reagan calla sobre la SIDA? Què està passant realment al Centre de Control de Malalties, a l'Administració de Medicaments i al Vaticà? Els gais i les lesbianes no són d'un sol ús... Utilitza el teu poder... Vota... Boicoteja... Defensa't... Transforma la ira, la por i el dol en acció.]

En aquest breu, però contundent text, ACT UP va voler denunciar i assenyalar als culpables de la inacció davant la crisi de la SIDA i va dirigir-se a la població per instigar a què es mobilitzés i passés a l'acció directa per lluitar contra el govern i les institucions que eren còmplices de la mort i l'abandonament dels milers de persones afectades per la SIDA. El cartell de *Silence = Death* es convertirà en el símbol de l'organització i utilitzaran el lema i el logo per reproduir-lo en samarretes, xapes, enganxines o postals que els serviran per finançar accions i projectes.

La segona part del projecte va consistir a penjar el pòster a diversos espais de la via pública per tal de fer-lo visible al major nombre de persones possible. A través d'aquest missatge directe i contundent, l'organització va interpel·lar a la ciutadania per mostrar-li la gravetat de la situació i alhora fer-la sentir còmplice del silenci institucional i social que s'havia produït fins aleshores; és a dir, aquesta estratègia va esdevenir una crida a la població per passar a l'acció directa contra la SIDA de manera col·lectiva.

⁵⁰ Museo Universitario del Chopo. GRAN FURY, EL ARTE NO ES SUFICIENTE.

<https://www.chopo.unam.mx/01ESPECIAL/artesvisuales/gran-fury.html>

⁵¹ Val Cubero, op. Cit, p. 289

Mentre ACT UP duia a terme manifestacions i accions de denúncia durant el punt més àlgid de l'epidèmia, Gran Fury, un col·lectiu creat dins de la mateixa organització ACT UP, va encarregar-se de la producció artística que conformarien els cartells, els diaris i fotografies per acompanyar i complementar els projectes de l'organització i així, donar-li una dimensió visual i gràfica amb la qual aconseguir un major impacte en les accions. L'estil que generà Gran Fury dins de l'activisme antisida serà acollit per diversos països europeus amb l'objectiu de generar les mateixes estratègies i impacte.⁵² Així ho veurem més endavant en el cas de l'Estat espanyol.

Un altre cartell que ACT UP va produir pel projecte *Death = Silence* va ser *AIDSGATE* (Fig. 2) l'any 1987. El pòster es va crear per acompanyar l'acció que el col·lectiu faria a Washington D. C. per la celebració de la tercera Conferència Internacional sobre la SIDA. En aquesta ocasió van adreçar-se al principal culpable de la negligència política amb la reproducció del rostre de Ronald Reagan en un color verd saturat. A la part inferior de la imatge van col·locar la paraula AIDSGATE, la qual feia referència a la SIDA i a l'escàndol "Watergate" que va acabar amb la presidència de Richard Nixon l'any 1974. A més a més, van afegir la següent frase: "This Political Scandal Must Be Investigated", acompanyada del text:

"54% of people with AIDS in NYC are Black or Hispanic... AIDS is the No. 1 killer of women between the ages of 24 and 29 in NYC... By 1991, more people will have died of AIDS than in the entire Vietnam War... What is Reagan's *real* policy on AIDS? Genocide of All Non-whites, Non-males and Non-heterosexuals?... SILENCE = DEATH

[El 54% de les persones amb SIDA a la ciutat de Nova York són negres o hispanes... La SIDA és la principal causa de mort en les dones entre 24 i 29 anys a la ciutat de Nova York... En el 1991 més persones hauran mort de SIDA que a la Guerra del Vietnam. Quina és la política real de Reagan respecte a la SIDA? El genocidi de tots els no-blancs i els no-heterosexuals... Silenci = Mort.]

En aquest cas, ACT UP va posar en evidència que la SIDA era un perill que podia afectar a tothom i que no era una malaltia que patien únicament els homosexuals i els drogoaddictes, sinó que a la ciutat de Nova York era la primera causa de mort entre les dones joves. A més a més, van exposar que més de la meitat de les persones amb SIDA eren racialitzades i que, per tant, s'havia d'actuar amb urgència en aquestes comunitats per tal d'evitar una major propagació.

⁵² Galaxina, op. Cit, p. 85

D'altra banda, també van comparar i posar de relleu que la negligència de Reagan era comparable al Watergate, un escàndol que s'havia d'investigar i condemnar, i que si la crisi no era abordada de manera immediata les conseqüències serien devastadores. Cap al 1991 la SIDA mataria a més persones que la Guerra del Vietnam si el govern de Reagan actuava amb la passivitat i la ignorància amb la qual ho havia fet fins aleshores. Les polítiques de Reagan havien de canviar i havien de centrar-se a frenar els contagis i salvar vides, perquè si no el propi president del país duria a terme un genocidi contra una població que ja era prou estigmatitzada i rebutjada per les seves identitats o ètnies. L'organització demanava una ràpida resposta mentre exposava els crims que l'Estat cometia en contra de la seva pròpia ciutadania.

Un altre cartell del mateix any que va adreçar també a Reagan va ser *He Kills Me* (Fig. 3), un pòster que va realitzar l'artista i integrant de ACT UP Donald Moffet amb el mateix discurs en què s'assenyalava al president com l'assassí i el responsable per la seva inacció i obstrucció en les ajudes que durant crisi va resultar en la mort de milers de persones.

A finals de la dècada dels vuitanta el comissari del New Museum of Contemporary Art de Nova York, el qual era participant de ACT UP, va oferir al col·lectiu la possibilitat d'exposar una peça que tractés l'emergent crisi de la SIDA. L'any 1987 Gran Fury va realitzar *Let The Record Show* (Fig. 4), una de les obres més rellevants del grup. Aquesta instal·lació va ocupar una de les tres finestres principals del New Museum, el qual estava situat a Broadway.

La instal·lació es va dividir en tres parts: a la secció superior, que era presidida per un arc, hi van col·locar un rètol de neó amb el reconegut lema Silence = Death; a sota hi van instal·lar una pantalla electrònica que feia aparèixer notícies com "Que consti que... El Pentàgon gasta en un dia més del que el govern va gastar els últims cinc anys en investigació i educació sobre la SIDA..." o bé, "Que consti que... L'octubre del 1986, es van assignar 80 milions de dòlars a l'educació pública sobre la SIDA. Tretze mesos després, encara no existeix un programa nacional d'educació. En aquest temps, s'han reportat més de 15.000 nous casos." Després de cadascuna d'aquestes dades apareixia la frase "Actua, lluita, lluita contra la SIDA", un eslògan utilitzat per ACT UP en les seves manifestacions.⁵³

Sota aquesta pantalla, a la finestra que donava a l'exterior del museu es van col·locar sis fotografies a mida real de personatges públics, entre ells Reagan, que s'havien pronunciat

⁵³ Crimp, D. (1987). [Introduction]. *October*, 43, 3–16. <https://doi.org/10.2307/3397562>, p. 11

respecte a l'epidèmia i les persones afectades. Els comentaris que aquestes persones havien fet públicament els van incloure en unes plaques de formigó just a sota de les imatges de cadascú i entre algunes de les cites que es podien llegir hi havia: "Abans odiàvem als mariques per raons emocionals. Ara tenim una bona raó." o bé; "Totes les persones detectades amb SIDA haurien de tatuar-se a la part superior de l'avantbraç, per protegir als usuaris habituals d'agulles, i a les natges per evitar la victimització d'altres homosexuals."⁵⁴

El tercer espai que van intervenir va ser la paret interior del museu, situada darrere de la finestra que donava a l'exterior. En aquesta van col·locar una imatge de grans dimensions, a mode de mural, dels judicis de Nuremberg, la qual actuava com a representació dels crims que el govern estatunidenc estava cometent amb la SIDA i suggerint que en el futur la inacció de les institucions governamentals seria jutjada de la mateixa manera que els líders del règim nazi.⁵⁵

Let The Record Show va tenir molt de ressò en aquell moment, ja que, per una banda era la primera vegada que una obra activista era exposada en una institució cultural⁵⁶ i alhora, la seva ubicació en una de les finestres principals del museu va contribuir a una major difusió. De fet, el que volien aconseguir situant-la en aquest lloc era justament que tant les persones que freqüentaven aquests espais com les que no, poguessin contemplar-la. Per aquesta raó van exposar-la en una institució cultural, però alhora en una zona que en certa manera també ocupava la via pública.

D'aquesta manera, Gran Fury i ACT UP van deixar evidència de l'abandonament i l'endarrerida resposta del govern, així com els comentaris que certs personatges públics, entre ells el propi Reagan, havien fet i els que serien jutjats en el futur com a crims contra la SIDA i les persones a les quals va afectar.

D'altra banda, una acció de protesta que va demostrar els resultats de la mobilització i la lluita col·lectiva envers la SIDA va ser *Seize control of the FDA* (Prendre el control de la FDA), l'Administració d'Aliments i Medicaments dels Estats Units. En aquesta ocasió, ACT UP i Gran Fury van organitzar una manifestació davant de la seu de la FDA a Maryland l'octubre del 1988. Aproximadament 1500 persones van reunir-se per exigir canvis envers la regulació i l'aprovació dels tractaments relacionats amb la SIDA, ja que la FDA va endarrerir

⁵⁴ Crimp, op. Cit., p. 8

⁵⁵ VV. AA. (2019). *David Wojnarowicz: La historia que me quita el sueño*. [Catàleg d'exposició]. Museo Reina Sofía., p. 39

⁵⁶ Hernando, op. Cit., p. 50

la seva autorització al·legant la manca de proves suficients sobre la seva seguretat i eficàcia. Els objectius de la institució en protegir als pacients de medicaments insegurs va entrar en conflicte amb la decisió de les persones que estaven disposades a arriscar-se perquè la seva única opció era medicar-se o morir. Tot i això, la decisió de la FDA va afectar també l'endarreriment dels medicaments efectius i això va resultar en la mort de milers de persones que podrien haver allargat les seves vides. A més a més, també van exigir que les persones de les comunitats més afectades, és a dir, les dones, les persones racialitzades, els usuaris de drogues i les que tenien menys recursos havien de ser incloses als assajos clínics.⁵⁷

En l'acció de protesta els assistents van mostrar els cartells que Gran Fury va dissenyar per la ocasió. Les frases "THE GOVERNMENT HAS BLOOD ON IT'S HANDS" i "ONE AIDS DEATH EVERY HALF OUR" (Fig. 5) i les mans ensangonades en referència a la implicació de la FDA en les morts per la SIDA es van poder llegir durant la concentració. També es van portar samarretes amb el cartell dissenyat per Dan Keith Williams *We Die, They Do Nothing* (Fig. 6), que deia "WE [People of color, whether we are Afro-American, Native American, Hispanic, Latino, or Asian, women, men, IV drug users, partners of IV drug users, lesbians, gays, straights, the homeless, prisoners, and children affected by the AIDS crisis] DIE, THEY [Ronald Reagan, George Bush, Michael Dukakis, the NIH, the FDA, the U.S. Congress, the Congressional Black and Hispanic Caucus, our national media, our national minority leaders.] DO [Absolutely] NOTHING!", emmarcat per la frase: "WE RECOGNIZE EVERY AIDS DEATH AS AN ACT OF RACIST, SEXIST, AND HOMOPHOBIC VIOLENCE."

A més a més, també van dur a terme una acció per simular les morts d'aquestes persones en la qual els assistents van estirar-se a terra amb cartells que van pintar com si fossin làpides i la frase "R. I. P. KILLED By The FDA" i "DEAD FROM LACK OF DRUGS" (Fig. 7), juntament amb la mostra d'altres pòsters realitzats prèviament pel col·lectiu com el *AIDSGATE* o *He Kills Me* i el famós *Silence = Death*.

Aquesta manifestació va ser tot un èxit, ja que la FDA va accedir a atendre les demandes dels malalts i, poc més d'una setmana després de la concentració, van començar a elaborar lleis que van permetre l'acceleració dels processos en l'aprovació dels nous medicaments,

⁵⁷ Carroll, T. (2016). "The Majority of People Dying of AIDS Were People Of Color": AIDS Activism & Rising Inequality. THE GOTHAM CENTER FOR NEW YORK CITY HISTORY. <https://www.gothamcenter.org/blog/the-majority-of-people-dying-of-aids-were-people-of-color-aids-activism-amp-rising-inequality>

així com l'ampliació en els tractaments experimentals, que van demostrar una reducció en la mortalitat.⁵⁸

Una altra acció artística i activista que farà Gran Fury serà l'ocupació de la via pública amb *Kissing Doesn't Kill* (Fig. 8) del 1989. En aquesta ocasió farà ús de les estratègies publicitàries per informar àmpliament a la població sobre qüestions relacionades amb la SIDA. El projecte es dividirà en dues parts: primerament faran una difusió massiva de postals amb una imatge en la qual apareixeran tres parelles de diferents ètnies i gèneres fent-se un petó i emmarcades amb les frases: "KISSING DOESN'T KILL: GREED AND INDIFFERENCE DO" [Besar no mata, la cobdícia i la indiferència sí] i "CORPORATE GREED, GOVERNMENT INACTION, AND PUBLIC INDIFFERENCE MAKE AIDS A POLITICAL CRISIS" [La cobdícia corporativa, la inacció del govern i la indiferència pública fan de la SIDA una crisi política].

La segona part d'aquesta acció va consistir en la reproducció de la mateixa imatge a gran escala (3,6 x 0,90 m) en un cartell amb l'objectiu de col·locar-lo a diversos autobusos de les ciutats de Nova York, San Francisco, Chicago i Los Angeles. Aquest anunci va servir per lluitar contra l'homofòbia i l'estigma que hi havia respecte als gais i la malaltia, així com per informar a la ciutadania que ni el VIH ni la SIDA podia ser transmesa pels petons i que, per tant, no eren una via de transmissió que els pogués arribar a matar. Però que, en canvi, la indiferència que havia mostrat el govern i la societat i l'avarícia de les empreses farmacèutiques sí que jugaven un paper clau en la mort de les persones que patien la SIDA.

Durant el mateix any, Gran Fury va decidir actuar contra el diari *The New York Times* per la manca de cobertura que aquest va donar a l'epidèmia i per la publicació d'articles sensacionalistes i estigmatitzants sobre certs col·lectius, així com els missatges confusos que llençaven sobre la malaltia i els seus afectats.⁵⁹ D'aquesta iniciativa va néixer *The New York Crimes* (Fig. 9), un diari que pretenia imitar i parodiar el paper que havien tingut els mitjans de comunicació envers la crisi.

A més, el col·lectiu va assabentar-se del moment en què els repartidors col·locaven els exemplars de *The New York Times* i el 28 de març del 1989, un cop van dipositar-los als expendedors de la ciutat de Nova York, diversos membres del grup van reemplaçar-los per còpies del *New York Crimes*. Aquests eren estèticament idèntics, però en el seu lloc, mostraven notícies elaborades per activistes que posaven de relleu qüestions relacionades

⁵⁸ Galaxina, op. Cit, p. 87

⁵⁹ Val Cubero, op. Cit., p. 289

amb la SIDA i les conseqüències i problemàtiques que es donaven en les comunitats més afectades com en les dones joves, les persones racialitzades, la situació de les persones sense llar o aquelles que eren a la presó i havien adquirit el VIH. A més a més, també van fer una crítica a la negligència del govern i als mitjans de comunicació que no donaven veu a aquestes comunitats ni a la situació de vulnerabilitat i desemparament en la qual es trobaven per part de l'Estat.⁶⁰

Altres temes que també van incloure van ser articles relacionats amb els programes d'intercanvis de xeringues, els quals prevenien que els usuaris de drogues reutilitzessin les xeringues i així evitessin contagiar-se, l'endarreriment en l'aprovació dels medicaments per part de la FDA i el col·lapse que es preveia als hospitals de la ciutat si el govern no efectuava mesures de prevenció.

D'aquesta manera, Gran Fury es va assegurar que totes les persones que compressin el diari durant aquella jornada llegirien notícies d'actualitat relacionades amb l'epidèmia i les conseqüències d'una resposta governamental insuficient. A més a més, el *New York Crimes* va esdevenir un mitjà pel qual difondre els treballs i les estratègies artístiques que el col·lectiu havia realitzat. Un dels cartells que van incloure va ser *When a Government Turns Its Back on Its People, Is It Civil War?* (Fig. 10), una tanca publicitària que van exposar al metro de Berlín a finals de la dècada dels vuitanta, la qual mostrava un primer pla de l'encaixada de mans entre dos homes amb vestit que simulaven dos empresaris davant d'un gratacel. La imatge anava precedida per la frase "WHEN A GOVERNMENT TURNS IT'S BACK ON IT'S PEOPLE, IT IS CIVIL WAR?" i a la part inferior van afegir "The U. S. Government considers the 47,524 deaths from AIDS expendable. Aren't the "right" people dying? Is this medical apartheid?".

Aquestes declaracions van adreçar-se al govern per exposar que la desatenció i la negligència que havien comès en contra de les persones contagiades era un atemptat contra la salut i la vida dels ciutadans estatunidencs i, per tant, que la seva actuació inadequada podria considerar-se com l'inici d'una guerra civil envers la pròpia població del país.

D'altra banda, també van posar el focus en què les institucions governamentals atorgaven més valor a unes vides que a unes altres, una qüestió que ja havien remarcat amb el cartell

⁶⁰ Manuscripts and Archives Division, The New York Public Library. (1989-03-28). *The New York Crimes*. <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e3-53a4-a3d9-e040-e00a18064a99>; Galaxina, op. Cit, p. 97

AIDSGATE. En aquest cas, la pregunta “Aren’t the right people dying?” feia una clara referència a què si les persones més afectades per l’epidèmia haguessin sigut els blancs i els heterosexuals, el govern hauria abordat la crisi amb una major urgència i eficàcia. En canvi, a l’haver estat les persones homosexuals, les racialitzades i els usuaris de drogues, d’entre les comunitats més afectades, es va establir tot un sistema de discriminació, marginació i criminalització que va permetre i justificar la negligència del govern. ACT UP va remarcar aquesta qüestió quan va dir “We recognize every AIDS death as an act of racist, sexist, and homophobic violence.”⁶¹

Per aquesta raó, Gran Fury va voler recordar que cap vida era més important que una altra i, per tant, el govern havia de fer-se càrrec i protegir a tots els seus ciutadans, sense cap discriminació per l’orientació sexual, l’ètnia o la classe social. Tothom havia de rebre el mateix tracte i, per tant, havien d’abordar la crisi de la mateixa manera que ho farien si les persones més afectades fossin blanques i heterosexuals.

D’altra banda, el col·lectiu també va criticar la postura de les empreses farmacèutiques envers l’epidèmia amb la creació d’un anunci publicitari fals (Fig. 11). Aquest mostrava la declaració real del cap d’una corporació farmacèutica que va dir el següent: “One million [people with AIDS] isn’t a market that’s exciting. Sure it’s growing, but it’s not asthma.” [Un milió de [persones amb SIDA] no són un mercat atractiu. Clar que està creixent, però no és asma]. Al fons d’aquest disseny van afegir la imatge d’una persona amb mascareta i guants manipulant una mostra i a la part inferior “THIS IS TO ENRAGE YOU” [Això és per enfurir-te.].

Aquesta declaració exposava la visió de les empreses farmacèutiques sobre la crisi de la SIDA, les quals veien l’epidèmia com una tragèdia amb la qual poder enriquir-se. Aquest tipus de comentaris freds i cruels van ser escollits per ACT UP i Gran Fury amb l’objectiu de generar impacte i reaccions entre la societat amb l’esperança que la gent prengés consciència i es mobilitzés contra els organismes que volien aprofitar-se d’aquesta tragèdia.

Una altra creació de Gran Fury serà *All people with AIDS are Innocent* (Fig. 12), un cartell que es realitzarà en el 1988 i on el col·lectiu plasmarà la mateixa frase en negre sobre el símbol de la medicina, el bastó d’Asclepi entortolligat per dues serps i dues branques als seus costats a sobre d’un fons blanc.

⁶¹ Carroll, T. (2016). “*The Majority of People Dying of AIDS Were People Of Color*”: AIDS Activism & Rising Inequality. THE GOTHAM CENTER FOR NEW YORK CITY HISTORY. <https://www.gothamcenter.org/blog/the-majority-of-people-dying-of-aids-were-people-of-color-aids-activism-amp-rising-inequality>

Aquesta referència, tal com explica Andrea Galaxina al llibre *Nadie miraba hacia aquí*, pretenia puntualitzar la diferenciació que els polítics i els mitjans de comunicació feien de les persones amb SIDA. Per una banda, presentaven als infants i les persones hemofíliques com a col·lectius que havien adquirit el virus de manera innocent i accidental i, per tant, eren considerades víctimes. Però, en canvi, els homosexuals i els usuaris de drogues per via intravenosa eren considerats responsables i culpables degut als seus estils de vida. Cal remarcar que en aquell moment algunes persones creien que la SIDA era un càstig que patien les persones homosexuals pel fet de practicar sexe anal i oral, el qual es veia com una abominació que anava en contra de la paraula de Déu i l'Església. Per aquesta raó, la percepció que es tenia d'aquests col·lectius era molt més negativa i estigmatitzadora, mentre que les persones que es contagiaven sense buscar-ho esdevenien víctimes en comptes de culpables.⁶²

En aquesta ocasió, Gran Fury va posar de relleu que no hi havia cap col·lectiu que mereixés contagiar-se de SIDA i que totes les persones que la patien eren víctimes innocents. Per això mateix van incloure el símbol de la medicina remarcant i exigint que tots els afectats pel VIH havien de rebre el mateix tracte per part de les institucions i el personal sanitari, sense cap mena de distinció ni discriminació de cap mena.

All people with AIDS are innocent es va reproduir també en una lona de 9,14 metres per 0,90 (Fig. 13) i va ser exposada a Grand Street, davant del Henry Street Settlement Culture Center de Nova York com una acció emmarcada dins dels *Nine Days of Protest* o *Spring Aids Actions*. Aquesta iniciativa es va portar a terme la primavera del 1988 amb l'objectiu reunir a diversos col·lectius activistes i artístics per realitzar accions per lluitar contra la SIDA durant nou dies.⁶³

Tal com hem pogut observar, les estratègies artístiques i activistes que van dur a terme ACT UP i Gran Fury van tenir molta rellevància en la dècada dels vuitanta: l'organització col·lectiva, l'activisme i l'art van esdevenir una amalgama amb la qual fer front a la negligència institucional i al virus. Per aquesta raó, les accions i les pràctiques artístiques realitzades al context estatunidenc esdevindran un punt de referència per a diversos països arreu del món, els quals se serviran dels seus mètodes, i les desenvoluparan als seus territoris adaptant-los a les necessitats de cada context.

⁶² Galaxina, op. Cit, p. 123

⁶³ Ibid.

4. Pràctiques artístiques

Com hem apuntat abans, també va haver-hi artistes que van abordar la malaltia mitjançant diverses pràctiques artístiques. Una de les més utilitzades serà la fotografia, la qual permetrà representar la SIDA d'una manera molt directa, usualment mostrant a les persones malaltes i les situacions a les quals s'enfrontaven.⁶⁴ Dins d'aquesta pràctica trobarem les figures de David Wojnarowicz, Nicholas Nixon, Rosalind Solomon, Nan Goldin i Ann P. Meredith, els quals plantejaran diverses maneres de representar i concebre la malaltia.

4. 1. David Wojnarowicz

En la majoria dels casos veurem que aquelles persones que van abordar l'epidèmia en les seves obres serà perquè, o bé van emmalaltir de SIDA ells mateixos, o perquè ho van fer les persones del seu voltant. Aquest serà el cas de David Wojnarowicz (Nova York, 1954-1992), que morirà per causes relacionades amb la SIDA, de la mateixa manera que el seu company Peter Hujar i moltes de les seves amistats.

La seva carrera artística va començar a la dècada dels setanta, però a mesura que la irrupció de la SIDA i els seus estralls es feien més evidents, l'activisme polític va prendre cada vegada més força en la seva vida i obra.⁶⁵ Tant és així, que arribarà a col·laborar amb ACT UP i serà partícip d'accions com *Seize control of the FDA*, en la qual, juntament amb altres persones, simularà la seva mort davant les portes de la FDA com a forma de protesta. A més a més, durant l'acció també va portar una jaqueta negra amb la frase "IF I DIE OF AIDS - FORGET BURIAL - JUST DROP MY BODY ON THE STEPS OF THE FDA" (Fig. 14) [Si moro de SIDA - oblideu-vos d'enterrar-me - deixeu el meu cadàver a les escales de la FDA"].⁶⁶

Wojnarowicz va ser diagnosticat de SIDA durant la primavera del 1988, i això va fer que en la seva obra aprofundís cada vegada més en qüestions com la consciència i l'experiència de la vulnerabilitat del cos, la por a la mort i, també, l'acceptació d'aquesta. L'any 1990 va crear *Sense títol (When I Put My Hands on Your Body)* (Fig. 15), una fotografia de gran format que va fer durant una visita a una necròpolis excavada dins d'un antic assentament d'indis

⁶⁴ VV.AA. (2006). *L'art làtex. Reflexió, imatges i SIDA*. Universitat de València., p. 62

⁶⁵ VV. AA. (2019). *David Wojnarowicz: La historia que me quita el sueño*. [Catàleg d'exposició]. Museo Reina Sofía, p. 20

⁶⁶ *Ibid.*, p. 35

nadius nord-americans, a Illinois.⁶⁷ En aquesta fotografia hi apareixen diversos esquelets que fan referència a la mort; sobre la imatge va serigrafiar un text que deia:

“When I put my hands on your body on your flesh I feel the history of that body [...] I feel the warmth and texture and simultaneously I see the flesh unwrap from the layers of fat and disappear. I see the fat disappear from the muscle. I see the muscle disappearing from around the organs and detaching itself from the bones. I see the organs gradually fade into transparency leaving a gleaming skeleton gleaming like ivory that slowly resolves until it becomes dust.”

[Quan poso les meves mans sobre el teu cos, sobre la teva carn sento la història del cos [...]] Sento la calor i la textura i al mateix temps veig com la carn es desprèn de les capes de greix i desapareix. Veig el greix que desapareix per donar pas al múscul. Veig que el múscul que rodeja els òrgans desapareix i es desprèn dels ossos. Veig que els òrgans es difuminen gradualment fins a tornar-se transparents i deixen un brillant esquelet que resplendeix com el marfil i gira lentament fins a convertir-se en pols.]

Podem entendre aquest text com una presa de consciència en què el cos de l'altre, aquell que tant ha estimat i tocat, s'esvaeix amb més rapidesa, amb la mateixa amb la qual la malaltia avança i debilita el seu cos fins a fer-lo desaparèixer. El cos de l'altre que Wojnarowicz esmenta possiblement és el de la seva parella, Peter Hujar, el qual va morir de SIDA tres anys abans de la creació d'aquesta obra.

La segona peça que forma part d'aquesta sèrie serà realitzada per Wojnarowicz el 1992, el mateix any en què va morir. L'obra rebrà el nom de *Sometimes I Come to Hate People* (Fig. 16) i mostra una fotografia de gran format en blanc i negre de dues mans embenades i un text serigrafiat en tinta vermella que s'esten al llarg de la imatge.

En aquest fragment, Wojnarowicz reflexiona sobre la fase terminal de la malaltia, en la qual és cada vegada més conscient del creixent deteriorament del seu cos i de l'anul·lació que pateix a mesura que avança. L'artista descriu com la SIDA l'ha convertit en un estrany per a ell mateix i els altres, transformant-lo en un ésser cada cop més fràgil i vulnerable que el fa desaparèixer lentament. A mesura que avança el text, Wojnarowicz és mostra cada cop més conscient de la presència imminent de la mort, fins al punt que reconeix la impossibilitat d'abstreure-se'n i es veu abocat a acceptar-la. En la darrera part del fragment, s'acomiada del món mentre s'entrega a la mort i a la desaparició definitiva del seu ésser, la qual no arriba amb la rapidesa que ell desitjaria.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 208

Una altra obra que aborda l'anticipació i l'acceptació de la pròpia mort és *Sense títol (Face in Dirt)* (Fig. 17), del 1991. En aquesta ocasió, l'artista recorre a una fotografia presa per la seva amiga Marion Scemama a Chaco Canyon (Nou Mèxic)⁶⁸, en la qual el rostre de Wojnarowicz sobresurt d'entre les pedres i la terra. Aquesta imatge suggereix, d'una banda, el seu destí inevitable com a malalt de SIDA, i de l'altra, l'acte d'acceptació que fa amb la representació simbòlica de la seva pròpia mort.

Un dels temes habituals que tractaran els artistes del moment serà el retrat de la SIDA. Aquest també serà el cas de Wojnarowicz, el qual realitzarà l'any 1989 una sèrie fotogràfica *postmortem* sobre Peter Hujar, *Sense títol (Hujar mort)*; les fotos seran singulars pel fet que l'artista immortalitzarà al seu company un cop hagi mort, però no abans, tal com acostumaran a fer altres artistes que retrataran als malalts en vida. Aquesta sèrie consta de tres fotografies en blanc i negre on es mostra el rostre de Hujar amb els ulls i la boca entreoberts descansant sobre el coixí al llit de l'hospital (Fig. 18), un primer pla de la mà per sobre del llençol blanc (Fig. 19) i finalment, els peus (Fig. 20).

Dos anys més tard, entre el 1988 i el 1989, Wojnarowicz utilitzarà les imatges preses a Hujar a l'hospital per crear una altra obra sense títol (Fig. 21); hi apareixen les tres fotografies repetides al llarg de la superfície, i als extrems un *collage* que barreja trossos de bitllets de vint dòlars, fragments de cartells de supermercats en vermell i blanc i detalls de mapes amb formes d'espermatozoides⁶⁹ que fan referència a la SIDA, a la sang i als espermatozoides com una via de contagi mitjançant la transmissió sexual.

A la part inferior va col·locar la imatge de la Casa Blanca extreta d'un bitllet de vint dòlars i a la part esquerra, l'ull entreobert del seu company després de morir. Aquesta combinació d'elements actuava com a marc de les fotografies sobre les quals Wojnarowicz, com ja havia fet prèviament en altres treballs, va serigrafiar un text en tinta negra titulat *If I Had a Dollar to Spend*, que va crear per a ACT UP amb l'objectiu de reunir fons.

En aquest text l'artista comença amb la frase que un oficial de salut pública va pronunciar a la televisió nacional: "Si tingués un dòlar per gastar en assistència sanitària, preferiria gastar-lo en un nadó o una persona innocent amb algun defecte o malaltia que no sigui de la seva responsabilitat; no en una persona amb SIDA", i segueix amb:

⁶⁸ Borja-Villel, M. (2019). a *ibid.*, s.p.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 180

“(…) i això és durant un vídeo d’una hora de gent morint davant la càmera perquè no poden permetre’s els medicaments limitats disponibles que podrien allargar la seva vida [...] recentment em van diagnosticar SIDA i això va ser després dels últims anys de perdre el compte d’amics i veïns que han estat morint de manera lenta, cruel i innecessària perquè els maricons, les bolleres i el yonkis són prescindibles en aquest país. “Si vols aturar la SIDA, dispara als queers”, diu el governador de Texas a la ràdio [...] I em llevo cada matí, i em llevo cada matí en aquesta màquina de matar anomenada Amèrica.”⁷⁰

En aquesta obra, Wojnarowicz, amb la ràbia i la desesperança de veure com els seus amics, veïns i company moren a causa de la negligència política del govern, decideix denunciar l’homofòbia, l’odi i la discriminació que els líders religiosos, els treballadors sanitaris i els polítics projecten de manera públicament cap als col·lectius més afectats. Tots aquells que, segons ells, mereixen morir de SIDA per ser qui són, per les seves orientacions sexuals o pels seus estils de vida. Aquelles persones que a part de rebre aquest escarni per part de la societat, són alhora abandonades per les institucions governamentals que haurien de vetllar per elles i, mitjançant les diverses violències que exerceixen sobre aquestes, aconseguixen accelerar la seva mort, matant-les en vida abans que la malaltia ho faci.

El 1989 crearà una sèrie de fotografies utilitzant novament la tècnica del *collage*, que es coneixeran com *Sex Series*, de les quals en va realitzar més de sis. La imatge en la qual ens centrarem, que tampoc té títol (Fig. 22), ens mostra un paisatge natural en blanc i negre, d’alguna manera fent referència a l’estètica dels rajos X, els quals Wojnarowicz escull per referenciar a la violència física i psicològica que tant el govern estatunidenc com la societat exerceixen sobre la malaltia i els seus afectats. Aquesta escena natural és travessada per un tren que avança amb la finalitat de col·lisionar contra una agrupació de glòbuls que se situen en la mateixa direcció que el tren, a la part inferior esquerra de l’obra. Aquest xoc, explicat per Wojnarowicz, pretenia ser una metàfora del seu propi diagnòstic, així com de la sensació d’una mort imminent.⁷¹

A la part superior, sobre els glòbuls, podem observar una fotografia que l’artista va prendre a la manifestació pel control de la FDA del 1988 on va captar un grup de manifestants pacífics que estaven essent agredits per la policia. A l’altra banda del *collage* ens mostrarà una imatge en la que dos homes practiquen sexe oral com a símbol de la sexualitat i, a la

⁷⁰ Col·lecció Whitney Museum of American Art. David Wojnarowicz.

<https://whitney.org/collection/works/48140>

⁷¹ "Untitled (David Wojnarowicz), 2016.142.1," Harvard Art Museums collections online, Apr 14, 2025, <https://hvrd.art/o/356218>.

part inferior d'aquesta, Wojnarowicz enganxarà el retall d'una notícia de diari que tractava sobre com dos homes havien sigut apallissats i apunyalats a Manhattan per ser suposadament homosexuals.⁷² Aquestes imatges es trobaran alhora sobre el text que hem mencionat anteriorment, *If I Had a Dollar to Spend*.

Tal com hem pogut observar fins ara, Wojnarowicz farà ús de l'escriptura, la fotografia i diverses tècniques artístiques com el *collage* i la serigrafia, que en molts casos combinarà per a crear obres que abordin la temàtica de la SIDA des d'una perspectiva personal, ja que en aquestes buscarà exposar les seves reflexions i experiències que tindrà com a malalt de SIDA i com a persona que ha perdut a persones properes a causa de la mateixa. La ira i desesperació que Wojnarowicz experimentarà les traslladarà a la seva pràctica artística per atacar i denunciar la inacció i la passivitat del govern respecte a l'epidèmia i les persones afectades, així com a la FDA per a la lentitud en l'aprovació dels medicaments o la discriminació i l'odi que rebien les persones malaltes.

4. 2. Nicholas Nixon

Com ja hem dit, la pràctica fotogràfica tindrà una gran importància a finals dels vuitanta i principis dels noranta als Estats Units, ja que seran les primeres manifestacions artístiques sobre la SIDA que s'exhibiran als museus d'art contemporani del país.⁷³ En aquesta línia podem destacar a Nicholas Nixon (Detroit, 1947) i Rosalind Solomon (Highland Park, Illinois, 1930), dos fotògrafs que van decidir retratar als malalts de SIDA. Per un costat, Nixon va exposar al MoMA el 1988 amb *Pictures of People*, una exhibició on va presentar algunes de les fotografies que en el 1991 conformarien el llibre fotogràfic *People with AIDS* en el que va reunir les imatges que va fer entre el 1987 i el 1988 de quinze homes i dones que vivien amb l'afecció, juntament amb cartes i converses d'ells que van conformar un testimoni visual i documental de les seves experiències al voltant de la malaltia.

Aquests retrats mostren l'evolució de la SIDA i l'afebliment del cos que es fa evident amb l'aprimament extrem de l'estructura corporal (Fig. 23), així com la del rostre (Fig. 24), la incapacitat de mantenir la postura recta (Fig. 25), les marques corporals provocades pel sarcoma de Kaposi (Fig. 26) o les mirades perdudes (Fig. 27) i els ulls entreoberts (Fig. 28) com els que Wojnarowicz captaria de Hujar després de morir. La majoria d'aquestes escenes situen als malalts als llits d'hospital (Fig. 29), les seves llars (Fig. 30) i se'ls presenta tan sols (Fig. 31) com acompanyats pels seus familiars, parelles o amics (Fig. 32).

⁷² Íbid.

⁷³ Val Cubero, op. Cit., p. 290

Les fotografies de Nixon mostren el progrés de la malaltia, sobretot destacant el decandiment i l'agonia dels malalts mentre esperen la mort que es presenta imminent. Els cossos que veiem són en certa manera imatges de cadàvers, completament estàtics i fràgils a causa de la fase terminal en la qual es troben. Allò que es fa més evident dels retrats és el patiment, la vulnerabilitat i l'aparició de la mort que es presenta de manera extremadament íntima i crua, de la mateixa manera que dolorosa, a través dels rostres i els cossos dels protagonistes.

Nixon també presenta l'acompanyament dels familiars en escenes com *Robert and Bob Sappenfield, Dorchester, Massachusetts, August 1988* (Fig. 33), en la que el pare reposa sobre el pit del fill i aquest li rodeja l'esquena amb el braç. El fill resta completament anul·lat per la malaltia, fet que s'evidencia a través del rostre, especialment per la posició de la boca mig oberta i la mirada absent que transmet una clara aproximació a la mort. D'altra banda, el pare adopta la mateixa expressió que el fill i mostra l'abatiment i la devastació que sent en acompanyar-lo en el procés de morir i alhora acomiadar-lo. És interessant observar com els dos personatges es mimetitzen i transmeten l'agonia que acompanya la malaltia.

Una altra imatge que podem destacar en què la mare es mimetitza amb l'anul·lació del fill és *Ginny and Bob Sappenfield, Boston, October 1988* (Fig. 34). En aquesta escena ella agafa la mà del fill amb una expressió desolada mentre ell, amb el suport de la respiració assistida i una mirada velada, es troba en el llindar entre la vida i la mort.

És important destacar que els retrats de Nixon no tindran una bona rebuda per part dels col·lectius activistes del moment com ACT UP o per autors com el crític i historiador Douglas Crimp o el curador del New Museum of Contemporary Art de Nova York William Olander, els quals van jutjar negativament les fotografies pel fet d'enfocar-se en mostrar la morbositat, la desesperança, el patiment i la cruesa de la malaltia. Consideraven que les imatges interpel·laven a l'espectador per provocar-li pena, compassió o, fins i tot, por cap a la malaltia i els seus afectats,⁷⁴ a més a més, de ressaltar i perpetuar la imatge de víctima afeblida, l'única identitat de la qual és la de malalt de SIDA. Gairebé no trobarem als protagonistes de Nixon a l'aire lliure o en els seus entorns laborals, sinó que els presentarà majoritàriament postrats als llits d'hospital o a casa, sempre com a víctimes vulnerables per la seva condició.

⁷⁴ VV. AA. (2019). *David Wojnarowicz: La historia que me quita el sueño*. [Catàleg d'exposició]. Museo Reina Sofía, p. 32/33

Una altra qüestió que també serà molt criticada en l'obra de Nixon serà el fet que desvincula als malalts del context social i polític en què es troben, mostrant la imatge dels afectats i de l'epidèmia com una tragèdia individual, però no com un assumpte polític i social que requeria una resposta col·lectiva per fer front a la crisi.⁷⁵

4. 3. Rosalind Fox Solomon

Des d'una postura oposada, Rosalind Fox Solomon, a la sèrie *Portraits in the time of AIDS* realitzada entre el 1987 i el 1988, mostrarà als malalts en diversos aspectes de les seves vides, i no buscarà retratar el deteriorament i l'aproximació a la mort des de la morbositat i el dramatisme, sinó que tractarà d'emfatitzar una visió més positiva i esperançadora dels afectats. També mostrarà escenes en les què la tristesa (Fig. 35) i el patiment (Fig. 36) tindran un gran pes pel que fa la narrativa visual de la imatge, però s'allunyarà de la cruesa que retratarà el seu company Nixon.

Solomon proporcionarà una visió més aviat menys negativa i més global de la realitat de la SIDA, mostrarà com aquesta es propaga de manera silenciosa i com no entén de sexes, orientacions sexuals ni edats; de fet, hi haurà imatges en les què ni tan sols s'indicarà la presència de la malaltia en els retratats. Tampoc reproduirà estigmes ni pors que s'havien creat al voltant de la malaltia, sinó que tractarà d'humanitzar-la i ressaltar l'acompanyament dels afectats amb el recolzament i l'afecte que les seves famílies, amics i xarxes de suport els mostraran.

En les escenes de Solomon veurem homes (Fig. 37), dones (Fig. 38) i nens (Fig. 39), sols (Fig. 40) i acompanyats (Fig. 41), a llits d'hospitals (Fig. 42), les seves llars (Fig. 43) o a l'exterior (Fig. 44), però sobretot veurem que són molt més que víctimes de la SIDA, són persones que posen amb dignitat i orgull (Fig. 45) davant de la càmera malgrat les seves circumstàncies.

4. 4. Nan Goldin

La següent fotografia que tractarem és Nan Goldin (Washington D. C., 1953). Tal com esmenta Alfonso del Río al catàleg *Art làtex: reflexió, imatges i SIDA*, la seva obra va desdibuixar els perfils estereotipats de la malaltia i va mostrar com aquesta s'introduïa a la

⁷⁵ *ibid.*

vida quotidiana.⁷⁶ Goldin va fotografiar i representar la vida *underground* a la ciutat de Nova York durant la dècada dels setanta i vuitanta, justament en el moment en què la SIDA començava a fer els seus estralls entre les persones LGTBIQ+, comunitat que esdevindrà la gran protagonista en la seva obra i de la qual formarà part.

L'obra més notable emmarcada dins de l'epidèmia de la SIDA serà *The Cookie Portfolio*, una sèrie de 15 fotografies en les quals Goldin va captar diversos moments de la vida de la seva amiga Cookie Mueller, des que es van conèixer el 1976 fins a la seva mort el 1989. En aquests retrats Goldin va mostrar a la que aleshores era una icona de la subcultura novaïorquesa que va guanyar-se aquest reconeixement per protagonitzar diverses pel·lícules del director John Waters i haver escrit columnes per la revista *High Times*. La va captar en diverses facetes de la seva vida, va presentar-la com a mare, esposa, amant i amiga, però també com a vídua i com a víctima mortal de la SIDA.⁷⁷

En la majoria de les fotografies observem a Mueller en un ambient festiu, sempre maquillada, enèrgica i somrient (Fig. 46), tan sola (Fig. 47) com acompanyada per la seva amant Sharon (Fig. 48), la seva amiga Millie (Fig. 49) o el seu fill (Fig. 50). Goldin ens presenta els moments alegres de la vida de Mueller, però també els de tristesa, apatia i abatiment, com serà el cas de l'enterrament del seu marit Vittorio, l'escena al bar Tin Pan Alley (Fig. 51) on sembla que és l'última clienta que resta allà davant de dues cerveses obertes o bé en un retrat amb la pròpia Goldin (Fig. 52), la qual mostra signes d'haver patit violència física al rostre.

Tot i això, hi ha una sèrie de set retrats que mereixen una atenció especial perquè el context en què es troben confereixen a les imatges una major profunditat i alhora transformen la lectura que fem d'aquestes. La primera d'aquestes imatges és *Cookie + Vittorio's wedding: the ring, NYC, 1986* (Fig. 53), una fotografia que immortalitza el moment en què la parella està a punt de casar-se. En aquesta escena apareix Vittorio vestit de negre amb un aspecte tranquil, emocionat i amb un mig somriure mirant a la persona que subjecta l'anell i els està casant; i Cookie que vesteix de blanc i representa tot el contrari: amb un rostre que sembla turmentat, fixa la seva mirada en el mateix punt que Vittorio. És inevitable pensar que l'actitud d'ell i la d'ella són totalment antagòniques en un escenari en què se'ls hauria de

⁷⁶ VV.AA. (2006). *L'art làtex. Reflexió, imatges i SIDA*. [Catàleg d'exposició]. Universitat de València, p. 63

⁷⁷ Precup. M. (2012). "The Wound Which Speaks of Unremembered Time: Nan Goldin's Cookie Portfolio and the Autobiographics of Mourning". Editorial ASX.
<https://americansuburbx.com/2012/04/nan-goldin-the-wound-which-speaks-of-unremembered-time-nan-goldins-cookie-portfolio-and-the-autobiographics-of-mourning.html>

veure emocionats i feliços, però el retrat cobra més sentit quan sabem que ja aleshores tots dos tenien consciència dels seus diagnòstics positius en VIH i tot i així, van decidir casar-se. Aquest aspecte de la consciència de la SIDA en un moment especial i simbòlic que ens confessa que per molt malalts que estigueren celebrarien el seu amor fins on la malaltia els permetés, perquè aquesta seria la que finalment els separaria.

La següent fotografia serà *Cookie + Sharon on the bed, Provincetown, 1989* (Fig. 54). Ens situem dos anys després del casament de Cookie amb en Vittorio, el qual ens és recordat per la imatge que trobem emmarcada i penjada a la paret de l'habitació, que destaca pel seu paper pintat de fulles i flors en colors verds i porpres que s'accentuen amb la llum i la foscor de l'habitació. En aquest retrat veiem com un punt de llum entra per l'esquerra i il·lumina l'ambient, així com el rostre de Cookie que està situada a l'esquerra estirada en un llit amb el rostre seriós i també la figura de Sharon, part de la seva espatlla i els seus cabells rossos. Aquest segon personatge el trobem amb el rostre trist i els llavis serrats, que fan la impressió que està plorant o enfadada.

No podem interpretar els rostres de Cookie i Sharon perquè les seves mirades són desdibuixades per la foscor de la nit que penetra en l'habitació, però per una banda, podem intuir que la posició del cap de Sharon així com la seva mirada que sembla perduda per l'expressió de la resta del rostre es fixen en el cos estirat de Cookie, la qual si observem bé té l'ull entre obert. Sabem que quan Goldin va realitzar aquesta fotografia Cookie havia perdut la veu degut a la SIDA i, per tant, els símptomes i la malaltia es feien cada vegada més evidents en la seva vida, així com en les fotografies en què Goldin la retratava. Tenint en compte aquest aspecte podem conferir un major significat a la imatge, ja que podem interpretar el retrat com una teatralització o escenificació simbòlica i literal de la mort de Cookie: amb la foscor que envolta la seva figura. Goldin juga amb les ombres i les llums per presentar-la en la major obscuritat possible, però alhora és il·luminada per un petit raig de llum que impacta en el seu rostre.

El lloc en què Goldin situa a Cookie és la part més fosca de l'escena i sembla que sigui per suggerir-nos aquesta idea de que encara és present, però a poc a poc anirà desapareixent fins a deixar de formar part del retrat i del món. A més a més, la posició de Cookie estirada al llit ens fa recordar als malalts de SIDA als hospitals, així com l'ull entreobert el podem relacionar amb la mort i amb els retrats *postmortem* de Peter Hujar presos per Wojnarowicz. Sharon esdevé la figura que acompanya la malalta en un estat d'abstracció en què lamenta la seva mort.

Aquesta escena del projecte adquireix una gran potència visual perquè, en certa manera, Goldin representa la mort de Cookie abans que aquesta arribi, i això permet a l'espectador interpretar la imatge com una anticipació de la mort, de la mateixa manera que Goldin a través de la seva pràctica fotogràfica realitza un exercici de dol anticipat amb la persona retratada.

Una altra imatge que podem interpretar també des d'aquesta perspectiva és *Cookie being X-rayed, NYC, oct. 1989* (Fig. 55), en la qual apareix el rostre de Cookie enquadrat i il·luminat per una llum ataronjada, la resta de la imatge és totalment negra. Aquesta escena capta el moment exacte en què li estaven fent una radiografia, molt probablement per causes relacionades amb l'evolució de la malaltia. Els ulls tancats i la nul·la expressió de la cara ens remetent a un cadàver que podria ser traslladat a la morgue o bé al tanatori per ser incinerada.

L'onzena d'aquestes fotografies és *Cookie at Vittorio's casket, Sept. 19, 1989* (Fig. 56). Tal com indica el títol se'ns presenta a Vittorio descansant en el seu taüt obert perquè tothom el pugui observar i acomiadar per última vegada. En aquesta ocasió Cookie se situa a la dreta de l'escena amb un rostre espantat i abatut per la mort del seu marit amb el qual feia dos anys que estava casada. Goldin no capta el moment en què Cookie el mira per últim cop, sinó que busca el moment en que es gira per captar-ne el rostre desencaixat i el patiment. També podem interpretar aquesta postura d'esquena a Vittorio com una assimilació de la pròpia mort, ja que aquest també serà el final per a ella.

Les següents dues imatges, *Cookie + Max at home, NYC, 1989* (Fig. 57) i *Cookie + Vittorio's living room, NYC, Christmas 1989* (Fig. 58), estan relacionades. En la primera imatge veiem a Cookie amb el seu fill Max asseguts al sofà del menjador, ell li rodeja l'esquena amb el braç i ella li posa la mà a la cama, tots dos amb un somriure, mentre el gos que també es troba al sofà és acariciat per Max. D'altra banda, l'última fotografia del projecte és feta dos mesos després en el mateix escenari, però aquest cop el sofà és buit perquè Cookie és morta.

En la penúltima fotografia de la sèrie, *Cookie in her casket, NYC, November 15, 1989* (Fig. 59), Goldin ens revela el destí que ha anat insinuant al llarg de les imatges analitzades amb la culminació de la malaltia i la mort de Cookie, justament dos mesos després de la de Vittorio. La fotografia la presenta com ell, en un taüt obert, envoltada de flors, enjoiada i amb un vestit extravagant que ens fa recordar l'energia vital que mostrava en les primeres fotografies.

The Cookie Portfolio és, doncs, un treball fotogràfic amb el qual Goldin retrata i documenta la vida i mort de l'actriu Cookie Mueller, mostrant la silenciosa aparició de la SIDA que es presenta primer a través de la mort de Vittorio i finalment, amb la d'ella en el 1989. És interessant destacar que aquest projecte, com bé va dir Phelan al 2002, esdevé per a Goldin un exercici de dol anticipat i per a Cookie una preparació de la seva pròpia mort⁷⁸, ja que la fotògrafa és conscient del diagnòstic de la seva amiga i la retrata en conseqüència, creant un arxiu amb el qual poder recordar-la.

D'altra banda i en la mateixa línia també podem destacar la sèrie de retrats fets a Gilles Dusein i la seva parella Gotscho a París. Dusein, marxant d'art, galerista francès i amic de Goldin, va ser un dels primers en acollir i defensar l'obra de la fotògrafa.⁷⁹

Durant els primers anys de la dècada dels noranta, Goldin va retratar la relació de Gilles i Gotscho a través de deu fotografies que avui dia podem observar a *I'll be your mirror*, el llibre més complet de l'obra de la fotògrafa, publicat a partir d'una retrospectiva que es va fer al Whitney Museum of American Art entre el 1996 i el 1997.⁸⁰

La sèrie de fotografies dedicades a Gilles i Gotscho documenten la relació dels dos al llarg dels anys i com la SIDA afecta a un d'ells. Les primeres cinc fotografies mostra la parella en escenes quotidianes, en el transport públic (Fig. 60), asseguts al llit (Fig. 61), a la seva llar (Fig. 62) o fent-se un petó mentre prenen cafè (Fig. 63). A partir de la cinquena, però, Goldin capta el rostre de Gotscho (Fig. 64), seriós i preocupat, que dona pas a l'interior d'un hospital (Fig. 65). La següent imatge és de Gilles descansant sobre un llit amb marques que evidencien el deteriorament físic causat per la malaltia (Fig. 66). El que crida més l'atenció és que no sembla la mateixa persona de les fotografies anteriors, queda irreconeixible degut a la gran pèrdua de pes que ha patit, la qual revela els pòmuls exageradament marcats, així com la resta d'ossos que conformen el crani, acostant-se a la viva imatge d'un cadàver.

Les darreres escenes mostren en un primer pla el braç prim de Gilles (Fig. 67) i finalment, a Gotscho en un moment de màxima intimitat fent un petó al rostre del seu estimat com a símbol d'acomiadament final (Fig. 68).

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Bourgeois, C. *Autour de Gilles Dusein*. MAMCO GENEVA.
<https://www.mamco.ch/en/1619/Autour-de-Gilles-Dusein>

⁸⁰ Liebmann, L. Nan Goldin: Whitney Museum of American Art. *ARTFORUM*.
<https://www.artforum.com/events/nan-goldin-6-194004/>; FRÆNKEL Gallery.
<https://fraenkelgallery.com/shop/ill-be-your-mirror#doc-content>

En aquest cas, els retrats de Goldin s'acosten més als treballs realitzats per Nixon, els quals emfatitzen la degradació corporal i les conseqüències físiques de la malaltia, però tal com hem vist a *The Cookie Portfolio* i a *Gilles and Gotscho*, l'objectiu de Goldin no és mostrar la malaltia en sí, sinó les vides dels retratats en tota la seva complexitat. És per això que, des de la seva mirada característicament pròxima, Goldin insisteix a destacar que els protagonistes són molt més que simples víctimes de la SIDA i que, per tant, les seves identitats no es poden reduir únicament a aquesta afecció.⁸¹

A més a més, també farà altres treballs com *The Ballad of Sexual Dependency*, un llibre que publicarà el 1986 i que reunirà unes 700 fotografies preses amb l'objectiu de crear un diari personal fotogràfic amb el qual relatar i conservar les experiències viscudes per la fotògrafa al llarg de la dècada dels setanta i vuitanta. Aquesta obra esdevindrà un gran arxiu documental sobre la seva vida i la de les persones del seu entorn, les quals s'emmarcaven dins de les dissidències sexuals, de gènere i els marges de la societat. Els seus amics, parelles, coneguts i desconeguts que formaran part del món *queer* de la Nova York dels setanta i vuitanta seran retratats per Goldin en escenes íntimes i properes que estaran marcades per l'amor, les relacions tòxiques, el sexe, el consum de drogues, la identitat, el dol, la violència masclista i els estralls de la SIDA.⁸²

Encara que la finalitat de Goldin amb *The Ballad of Sexual Dependency* no fos retratar de manera directa els efectes de la SIDA sobre la seva comunitat, en un exercici de revisió dels seus treballs va adonar-se que moltes de les persones que apareixien en el projecte van morir de causes relacionades amb la SIDA. Així doncs, l'arxiu va esdevenir tota una col·lecció d'imatges de persones en moments d'alegria que es van convertir indirectament i sobtada en homenatges elegíacs a tota una generació afectada per l'epidèmia. Per aquest motiu, en les edicions posteriors del llibre, va incloure un epíleg fent referència a aquest fet.⁸³

⁸¹ Perlson, H. (2017). Nan Goldin On the Changint Aesthetics of People with HIV: How Nan Goldin displayed the effect of AIDS across society through photography. *SLEEK*.
<https://www.sleek-mag.com/article/aids-through-nan-goldins-eyes/>

⁸² MoMA. Nan Goldin: The Ballad of Sexual Dependency.
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1651>

⁸³ Galvan, M. (2023). *In Visible Archives: Queer and Feminist Visual Culture in the 1980s*. [Capítol 5: The Photographer and Curator: Nan Goldin's Witness to HIV/AIDS]. University of Minnesota Press.
<https://manifold.umn.edu/projects/in-visible-archives>

4. 5. Ann P. Meredith

Ann P. Meredith (Hot Springs, Arkansas, 1948) va documentar durant més de vint anys la vida i cultura de les dones, les lesbianes i les noies⁸⁴ i, en adonar-se que durant la crisi de la SIDA ningú les estava ajudant a explicar les seves històries, va decidir ampliar el seu enfocament i abordar com aquesta estava afectant a la “població oculta” de l’epidèmia, com diria ella mateixa, les dones.⁸⁵ Així doncs, des del 1987 fins al 1990 aproximadament, va retratar i enregistrar les històries que dones amb VIH i SIDA tenien per explicar, exposant aquest projecte l’any 1989 al New Museum of Contemporary Art de Nova York, sota el títol *Until That Last Breath! The Global Face of Women with HIV/AIDS*.⁸⁶

Més endavant, el 1993, amb una col·lecció ampliada, Meredith va fer una segona exposició al Brooklyn Museum amb l’exposició *The Global Face of AIDS: Photographs of Women*, on no només va mostrar imatges de dones d’arreu dels Estats Units, sinó també de països com Puerto Rico, Mèxic o Kenya.

El propòsit de Meredith era educar i alhora conscienciar a la societat sobre els efectes particulars que la SIDA tenia sobre les dones. Per aquest motiu, a mesura que les retratava a elles i les seves famílies, també enregistrava les seves veus perquè l’espectador pogués escoltar de primera mà els seus testimonis orals.⁸⁷ Cadascuna d’elles compartia les seves vivències i lluites personals, així com les seves esperances, pors i somnis, mentre afrontaven les repercussions físiques, emocionals i espirituals d’aquesta malaltia crònica.⁸⁸ A més a més, cada fotografia anava acompanyada d’un text que proporcionava informació sobre la persona retratada, com ara el lloc i l’any en què s’havia pres la imatge, l’edat, el diagnòstic, l’orientació sexual i la via de transmissió del virus.

⁸⁴ Day, M. (2020). *Out of the Silence: Woman protesting the AIDS Epidemic, 1980-2020*. [Tesi Doctoral, Universitat d’Oxford].

<https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:14f96015-0946-412c-a962-8e2afe9651d4/files/dgb19f6007>, p. 20

⁸⁵ Visual AIDS. (2017). “AS PER USUAL... Women continue to be ‘The Hidden Population’ of the AIDS Pandemic!”. <https://visualaids.org/blog/ann-meredith>

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Network Staff. (1993). *Network – Maine Women’s Newspaper. Maine Women’s Publications – All* (núm. 608). University of Maine. https://digitalcommons.library.umaine.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1608&context=maine_women_pubs_all, p. 5.

⁸⁸ Meredith, A. (2023). *Until That Last Breath: Women with AIDS*. In E. Fee & D. Fox (Ed.), *AIDS: The Making of a Chronic Disease* (pp. 229-244). Berkeley: University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520912441-010>, pp. 229; New Museum. *Until That Last Breath: Women with AIDS*. New Museum Digital Archive. <https://archive.newmuseum.org/exhibitions/178>

Aquestes dades revelaven que la SIDA no entenia de sexes, edats, ètnies, classes socials ni orientacions sexuals, sinó que afectava a tothom sense distinció; però que impactava especialment en la vida de les dones, un col·lectiu sovint oblidat de l'epidèmia i, alhora, un dels sectors més afectats per una gran acceleració en l'augment de contagis. Des del 1981, el nombre de diagnosticades es duplicava i superava cada sis mesos.⁸⁹ Així com només a la ciutat de Nova York, la SIDA va arribar a ser la primera causa de mort en les dones d'entre 24 i 29 anys en la dècada dels vuitanta.⁹⁰

A banda de les fotografies i els testimonis orals, Meredith també va incloure declaracions que les persones retratades havien fet sobre l'impacte de la SIDA en les seves vides, vinculant d'aquesta manera cada història personal i donant a conèixer la realitat col·lectiva de les dones que patien la malaltia. Així doncs, Meredith les mostrava tant afrontant les seves lluites personals, com protestant i denunciant les desigualtats de gènere que accentuaven amb major força els efectes de l'epidèmia en elles.⁹¹

D'entre aquestes imatges, podem destacar *ACT UP! WOMEN* (*San Francisco International Conference on AIDS, June 1990*) (Fig. 69), on apareix un grup de dones manifestant-se durant la Sisena Conferència Internacional per la SIDA, celebrada a San Francisco el juny del 1990. Aquestes porten un cartell que fa referència al col·lectiu ACT UP i recalquen la situació específica de les dones afectades per la crisi. A diferència dels artistes analitzats fins ara, Meredith és l'única que retrata a persones afectades per l'epidèmia protestant activament contra les condicions sanitàries i la resposta governamental, presentant-les com a subjectes polítics que visibilitzen les seves circumstàncies i alhora, reclamen una atenció urgent i una resposta coordinada per part de l'Estat i les seves institucions.

Aquesta fotografia és important perquè no presenta la malaltia i els seus afectats com un fet aïllat del context en què es troben, així com podria semblar que fan els companys de Meredith mostrant als malalts en escenes de màxima vulnerabilitat, sinó que presenta la lluita contra la SIDA com una qüestió política que les afectades aborden de manera col·lectiva.⁹²

D'altra banda, Meredith també retrata dones vivint el seu dia a dia i en la seva quotidianitat, remarcant que les seves vides no són diferents de les de qualsevol altra persona, així com

⁸⁹ Meredith, op. Cit., p. 235

⁹⁰ Galaxina, op. Cit., p. 80

⁹¹ Day, op. Cit., p. 22

⁹² VV. AA. (2019). *David Wojnarowicz: La historia que me quita el sueño*. [Catàleg d'exposició]. Museo Reina Sofía, p. 32/33

elles mateixes tampoc ho són. Aquestes imatges trenquen amb els estigmes associats a la malaltia i, al mateix temps, evidencien que es tracta de dones comunes, de mares, filles, germanes i veïnes, que com tantes altres persones, s'han vist afectades per l'epidèmia del VIH/SIDA.

Aquest també és el cas de *Wendi Modesti* (Syracuse, N. Y., 1990) (Fig. 70), la qual decideix exposar-se amb l'objectiu que la gent comenci a associar la SIDA amb els éssers humans, perquè tal com explica, és una malaltia humana i l'element humà és el que posarà fi a la por. "I can be anybody's daughter or sister or wife. Stop putting it in the shadows. My name is Wendi Modesti, and I've got AIDS. Let me tell you how I got it so you won't get it."⁹³ [Puc ser la filla, la germana o l'esposa de qualsevol. Deixeu de posar-ho a l'ombra. Em dic Wendi Modesti i tinc SIDA. Deixeu-me que us expliqui com la vaig agafar perquè no la contraieu vosaltres].

En aquesta mateixa línia, Meredith també retrata a *Pam* (Wilmington, N. C., 199) (Fig. 71), qui es va contagiar per transmissió sexual i explica que és mare de dos fills, els quals no tenen el VIH. Pam expressa la seva sorpresa davant la ignorància que hi ha al voltant de la SIDA i puntualitza el fet que tot i haver-hi molta informació respecte a com prevenir-la, hi ha molt poca sobre com conviure-hi un cop és diagnosticada.

Cal destacar també, sota aquest concepte de normalitat i quotidianitat que Meredith vol apropar al públic, tres retrats familiars que juntament amb els textos explicatius, confereixen a les imatges una narrativa visual més profunda. La primera imatge que comentarem és *Anonymous woman with her five-year-old son* (San Francisco, Calif., 1988) (Fig. 72), on una dona anònima posa amb el seu fill petit en un espai completament blanc.

La protagonista és vídua, té trenta anys i és positiva en VIH. El seu marit va adquirir el virus i li va transmetre a ella per via sexual, afortunadament el seu fill és negatiu i encara que pot anar a l'escola, la mare expressa una creixent preocupació perquè els seus companys l'exclouen. La mare es fa i al mateix temps, ens llença una pregunta: "What kind of life will he have?". Quin tipus de vida tindrà el seu fill, que és considerat un leprós per part de la societat i quin futur tindrà quan el més probable és que la seva mare mori al cap de pocs anys degut a la manca de tractaments, la difícil accessibilitat a aquests o el seu cost?

⁹³ Meredith, op. Cit., p. 242.

Davant d'aquesta situació vital, Meredith simbolitza el context en què es troben amb aquesta fotografia, ja que col·loca a fill i mare sols, en un espai buit i irreconeixible, marcats per l'absència de la figura paterna que ha mort, però també pel rebuig i l'exclusió social que pateixen per part de la societat, a la qual hauran de fer front des de l'anonimat i la marginació per viure o sobreviure al context que els envolta.

La següent imatge que analitzarem és *Meredith Miller* (Fig. 73), una dona de trenta-tres anys amb SIDA que es va veure obligada a renunciar als seus fills i donar-los en adopció.⁹⁴ Meredith la presenta amb els seus pares a banda i banda. Tots tres posen amb una actitud alegre i Miller, de manera orgullosa, es presenta a ella mateixa, al mateix temps que la seva família i la seva història. La fotografia va acompanyada de tres fragments escrits per cadascun dels protagonistes que veiem a la imatge, els quals pretenen llençar un missatge al públic.

En primer lloc, Miller assenyala la hipocresia i la fredor amb la què la societat tracta a les persones afectades per la SIDA, culpabilitzant-les i menyspreant-les per les idees preconcebudes que tenen de les persones malaltes. Per aquest motiu, posa de relleu que la reacció d'una persona quan una altra té una malaltia terminal és de preocupació, acompanyada per la voluntat d'ajudar; però, en canvi, quan es tracta del VIH o la SIDA, sovint la resposta de les persones va acompanyada de judicis i tota una sèrie de preguntes sobre els estils de vida de la persona afectada.

D'altra banda, la mare, Lillian, llença un missatge als pares i familiars de les persones malaltes, instant-los a què no els rebutgin ni els abandonin per tenir la SIDA i encoratjant-los a què es converteixin en un punt de suport i afecte davant d'una malaltia que pot posar fi a la vida dels seus fills i familiars.

El treball de Meredith es distingeix per la seva amplitud i profunditat, ja que reflecteix diversos aspectes de la vida de les dones afectades i, sobretot, perquè ho fa des d'una perspectiva interseccional, mostrant múltiples realitats segons l'ètnia, l'orientació sexual o la classe social de cadascuna d'elles.⁹⁵ A més a més, els retrats també posen de relleu moltes de les problemàtiques a les quals s'enfrontaven aquestes dones, tant en l'àmbit sanitari amb els temps d'espera eterns per ser atesos (Fig. 74), així com els familiars esperant (Fig. 75), les dificultats per accedir als medicaments o les interrupcions en l'atenció mèdica, tal com es reflecteix a *The Chemo Room will be Closed on Thursday-Paulette-SF General* (Fig. 76),

⁹⁴ Day, op. cit., p. 20

⁹⁵ Day, op. cit., p. 22

on apareix Paulette, rere un cartell en el qual es pot llegir "The Chemo. room will be closed on Thurs. mornings until 9:30 a. m. from now on...".

D'altra banda, a *Amy (San Francisco, Calif., 1989)* (Fig. 77), destacarà una qüestió que vulnera encara més la situació de les dones davant l'epidèmia, com és el cas dels sistemes de salut, els quals construïts per homes i per als homes, no contempen la salut femenina i, per tant, no les atenen de manera adequada, la qual cosa pot arribar a perjudicar-les. Per aquest motiu, Amy expressa aquest aspecte i exigeix que la professió mèdica reconegui la diferència entre dones i homes, ja que les dones tenen problemes diferents, tant físicament com emocionalment.

Des de l'àmbit social, també hi haurà una gran preocupació per moltes mares, com ara la por de perdre la custòdia dels seus fills pel fet d'haver adquirit el VIH⁹⁶, que tot i ser il·legal, va haver-hi casos en els quals es va produir. A més a més, arran dels diagnòstics positius, moltes dones també van perdre la seva família, sent abandonades per les parelles i en ocasions, també, pels propis pares, provocant que moltes es quedessin sense llar i en una situació de completa vulnerabilitat.⁹⁷

D'altra banda, el paper de les infermeres i el personal sanitari que cuidarà les afectades també es pot veure reflectit en el projecte de Meredith, així com podem observar a *Lauren Poole, nurse practitioner with Sharon at Project Aware, San Francisco General Hospital (San Francisco, Calif., 1987)* (Fig. 78), una imatge en la qual Sharon, pacient amb SIDA, és revisada per Lauren Poole, una de les infermeres de l'Hospital General de San Francisco.

Sota aquesta mateixa línia, també podem destacar *Elisa, medical doctor, Compañeros Women's Project (United States-Mexico Border Health Association, Juárez, México, 1990)* (Fig. 79), una imatge d'una infermera a l'interior d'una consulta, acompanyada del text de la directora del projecte, Rebeca Ramos, que deia el següent:

"We don't give only medicine and condoms, we give them our time, our dedication, and hopefully an arm to hold on to. We do have limited resources. We work in a very poor country, and we work with people who are very needy. It's hard for people in developing countries to really evaluate and define what need is. What we see . . . the poverty doesn't compare in light of our limited resources. It's a blessing in a way. We have a very important responsibility, and we have to give the best of ourselves."

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Visual AIDS. (2017). "AS PER USUAL... Women continue to be 'The Hidden Population' of the AIDS Pandemic!". <https://visualaids.org/blog/ann-meredith>

“No només donem medicaments i preservatius, també els donem el nostre temps, la nostra dedicació i, si és possible, un braç on agafar-se. Tenim recursos limitats. Treballem en un país molt pobre i amb persones amb moltes necessitats. És difícil, per a la gent dels països desenvolupats avaluar i definir quina és la necessitat. El que veiem ... la pobresa no té comparació si tenim en compte els nostres recursos limitats. En certa manera, és una benedicció. Tenim una responsabilitat molt important, i hem de donar el millor de nosaltres mateixos.”

En aquest sentit, Meredith és la primera fotògrafa de les que hem tractat fins al moment que posa en valor i reivindica el paper i el compromís del personal sanitari, així com la tasca que aquest desenvolupa, la qual va més enllà de la cura física i es basa també en l'acompanyament humà i emocional dels pacients. Aquesta qüestió podem veure-la reflectida a *Joan and Health Care Provider, San Francisco, CA* (Fig. 80) on una professional de la salut i Joan, una dona amb SIDA s'abracen mútuament, mostrant aquest acompanyament i afecte com a part del suport que se'ls proporciona.

A través de *Until That Last Breath: Women with AIDS*, Meredith aporta una visió diferent de l'epidèmia i sobretot de les dones que la pateixen. La diversitat i la interseccionalitat de la vida d'aquestes dones són els aspectes més notables de la seva obra, així com la complexitat i els reptes que aquestes afronten pel simple fet de ser dones. Així doncs, el projecte de Meredith es converteix un espai de reconeixement i visibilització per a les dones invisibilitzades durant l'epidèmia, així com per a les seves famílies, el personal sanitari i les associacions que les va acompanyar i va lluitar per les seves condicions de vida. Aquesta iniciativa va contribuir a desmuntar estigmes i trencar prejudicis, però sobretot a donar veu i presència a aquestes dones, evitant que quedessin relegades a l'oblit.

5. Conclusions

Aquest treball ha permès comprovar que la hipòtesi inicial es confirma. Per una banda, hem pogut apropar-nos al context històric i conèixer com el VIH i la SIDA van aparèixer als Estats Units a principis dels anys vuitanta de la mà de la globalització, originant-se inicialment a través d'un contacte estret i reiterat entre els ximpanzés i els humans de l'Àfrica central, on des de llavors es va anar estenent arreu del món. L'any 1981 es va donar a conèixer el primer cas de SIDA als Estats Units en un home jove i gai de Los Angeles i des d'aleshores ençà, els casos en joves homosexuals es va disparar, així com en la resta de la població, provocant una crisi sanitària difícil d'aturar si no s'actuava de manera ràpida i precisa.

A partir d'aquí, la resposta governamental estatunidenca amb Ronald Reagan al capdavant del país va caracteritzar-se per la inacció i la insuficiència dels recursos, ignorant una creixent epidèmia que començava a afectar a tot el país, així com a la resta del món. La manca d'actuació i interès per part del govern i les seves institucions, així com la publicació d'articles i notícies amb missatges enganyosos i falsos per part dels mitjans de comunicació van propiciar la creació d'una visió estigmatitzada de la malaltia i dels col·lectius més afectats, provocant que la societat percebés l'epidèmia i la SIDA com una malaltia associada als gais i un càstig cap a aquelles persones que portaven estils de vida indignes a ulls de la moralitat cristiana que imperava en l'època.

Arran d'aquest context i ambient de fòbia i histèria cap als col·lectius més afectats i la creixent negligència comesa pel govern estatunidenc, hem pogut conèixer i evidenciar que col·lectius com ACT UP i Gran Fury van tenir un paper fonamental per fer front a l'epidèmia. A través de l'art i l'activisme, van visibilitzar les circumstàncies i lluites de les persones afectades, així com van conscienciar i mobilitzar a la població mitjançant estratègies directes en l'espai públic. Alguns exemples són l'exposició *Let The Record Show* al New Museum o tota la dimensió visual que va crear Gran Fury amb el cartellisme, de la qual podem destacar els cartells publicitaris *Kissing Doesn't Kill* o *AIDSGATE*, on informaven i desmentien molts dels mites i estereotips creats al voltant de la malaltia, així com exposaven la gravetat de la crisi i les polítiques de l'Estat que vulneraven encara més les circumstàncies de les comunitats més afectades per l'epidèmia i, alhora, més marginades del país.

A més a més, aquests grups també van assenyalar i denunciar la manca de resposta institucional amb manifestacions i accions com *Seize control of the FDA*, mitjançant la qual

van exigir que es garantissin els drets i les necessitats dels afectats, aconseguint la regulació i aprovació de medicaments contra la SIDA.

Pel que fa als artistes que van abordar aquest tema, hem pogut constatar que tant David Wojnarowicz com Nicholas Nixon, Rosalind Fox Solomon, Nan Goldin o Ann P. Meredith van utilitzar l'art com a eina per visibilitzar i alhora documentar els efectes de l'epidèmia de la SIDA en les persones. Cadascun d'aquests artistes va tractar la temàtica des de diferents perspectives i discursos, així com mitjans, encara que el més destacat i present al llarg dels treballs és la pràctica fotogràfica.

Per una banda, Wojnarowicz, a diferència de la resta d'artistes tractats, va crear des de la seva experiència personal, esdevenint un testimoni directe de l'epidèmia i abordant en primera persona qüestions com la vulnerabilitat i el deteriorament físic, la indiferència institucional, el dol, la consciència de la pròpia mort i la integració d'aquesta en les seves obres com a mètode per apropar-se i acceptar-la.

Així doncs, Wojnarowicz va fer ús de la pràctica artística per expressar la seva vivència personal com a malalt de SIDA, però sabent que es tractava d'una condició massa complexa com per només retratar-la, també va utilitzar l'escriptura com a eina per transmetre el patiment i la ràbia que no podien ser expressades mitjançant les fotografies. Per aquest motiu, va combinar aquestes pràctiques amb diverses tècniques artístiques com el *collage* i la serigrafia, les quals li van permetre enriquir les seves peces i convertir-les en obres profundament polítiques i íntimes, on reflectia les seves vivències com a malalt, però també assenyalava i responsabilitzava als culpables de la negligència governamental. Aquest aspecte de percebre i representar l'epidèmia com una qüestió política que era necessària afrontar de manera col·lectiva també el veurem en l'obra de Meredith, la qual mostrarà a dones en manifestacions i com a subjectes polítics que lluitaven pels seus drets i alhora exigien que els culpables prenguessin responsabilitats.

D'altra banda, Wojnarowicz i Goldin coincidiran en el fet que tots dos retraten a persones properes, Wojnarowicz amb el seu amant Peter Hujar i Goldin amb les seves amistats, Cookie Mueller i Gilles Dusein; per aquest motiu ho faran des d'una mirada més íntima que la resta i amb objectius completament diferents, ja que buscaran fotografiar per al record i des del dol.

Paral·lelament, també hem pogut observar el treball de Nixon, el qual va retratar els estralls físics de la SIDA des de la morbositat i la cruesa, mostrant una visió descarnada i ressaltant

el patiment i el decaïment dels malalts, així com l'assolament dels familiars buscant mimetitzar als malalts amb els familiars. Aquesta visió que Nixon mostra interpel·la directament a l'espectador, però més aviat provocant compassió o fins i tot, por. Si bé el lema d'ACT UP era "Silence = Death", podríem dir que el de Nixon seria "AIDS = Death", mostrant la SIDA des de la desesperança i la vulnerabilitat, reduint als afectats a víctimes de l'epidèmia, sense cap altra identitat més que la de malalt de SIDA. Aquest és, doncs, l'únic fotògraf dels tractats que mostra una visió descarnada i agònica dels afectats.

A més a més, l'única lluita que veiem a la seva obra és la dels malalts per intentar sobreviure o viure amb la malaltia, però aquest, a diferència de Wojnarowicz o Meredith, no reflecteix la lluita col·lectiva per acabar amb la SIDA, sinó que mostra als malalts aïllats del context en què es troben.

Solomon per exemple, també mostrarà l'afebliment corporal i la vulnerabilitat, però emfatitzarà una visió menys negativa i estigmatitzadora de la malaltia, ja que no reproduirà prejudicis ni pors i retratarà a homes, dones i nens vivint el seu dia a dia. El seu objectiu serà humanitzar-los i demostrar que eren molt més que víctimes de la SIDA, de la mateixa manera que veurem amb Meredith, la qual buscarà trencar amb els estigmes associats a la malaltia, però en el seu cas, posant el focus en la lluita de les dones i des d'una mirada interseccional.

Meredith, a banda de ressaltar les vivències i problemàtiques d'aquest sector oblidat de l'epidèmia, també serà l'única que assenyalarà les desigualtats presents en la societat del moment i posarà en valor el suport i la importància del personal sanitari amb l'acompanyament humà cap a les afectades. Així com també enregistrarà els testimonis orals de les retratades per donar a conèixer les seves veus i històries.

D'altra banda, Goldin, es diferencia de la resta d'artistes perquè el seu objectiu no era abordar de manera directa l'epidèmia de la SIDA, sinó crear un diari personal fotogràfic per preservar la memòria i el record de les persones de la seva comunitat. Anys més tard de la creació de *The Ballad of Sexual Dependency*, va adonar-se que moltes de les persones que havia retratat al llarg de la seva vida havien mort de SIDA i, per tant, sense ser-ne conscient, havia creat un arxiu que constituïa un homenatge elegíac a totes elles.

D'aquesta manera, podem concloure que cadascuna de les obres produïdes pels artistes esmentats van contribuir a visibilitzar una epidèmia fortament silenciada i ignorada, però també han permès construir un arxiu testimonial que recull i exposa les experiències

personals i col·lectives dels afectats, mostrant des d'una mirada profundament íntima i crua els efectes físics i emocionals de la SIDA, així com les seves lluites i històries; que si no haguessin quedat enregistrades, narrades i fotografiades, avui dia probablement no les podríem conèixer perquè haurien quedat relegades a l'oblit, el mateix que el govern estatunidenc preferia escollir. Així doncs, la pràctica artística generada durant aquest període va esdevenir una eina de denúncia, però també de memòria i resistència envers un context extremadament complex i devastador en què les comunitats afectades per la SIDA havien de lluitar per ser desestigmatitzades, però també per sobreviure.

Finalment, m'agradaria destacar que aquest treball m'ha donat l'oportunitat d'investigar una temàtica per la qual sento un gran interès des de fa molts anys, així com també m'ha permès explorar el poder de l'art com a eina de transformació social. Agraïxo haver pogut realitzar aquest Treball de Final de Grau i desitjo continuar qüestionant, cercant i analitzant la Història de l'Art des d'altres perspectives i amb nous objectius.

6. Bibliografia

ACT UP Oral History Project. *Seize Control of the FDA*.
<https://www.actuporalhistory.org/actions/seize-control-of-the-fda>

Altman, L. (11 de maig de 1981). New Homosexual Disorder Worries Health Officials. *The New York Times*.
<https://www.nytimes.com/1982/05/11/science/new-homosexual-disorder-worries-health-officials.html>

A timeline of HIV and AIDS. *HIV.gov*.
<https://www.hiv.gov/hiv-basics/overview/history/hiv-and-aids-timeline#year-1981>

BBC News Mundo. Luc Montagnier: muere el virólogo francés que ganó el premio Nobel de Medicina por descubrir el VIH. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-60339823>

Bourgeois, C. *Autour de Gilles Dusein*. MAMCO GENEVA.
<https://www.mamco.ch/en/1619/Autour-de-Gilles-Dusein>

Carroll, T. (2016). "The Majority of People Dying of AIDS Were People Of Color": AIDS Activism & Rising Inequality. THE GOTHAM CENTER FOR NEW YORK CITY HISTORY.
<https://www.gothamcenter.org/blog/the-majority-of-people-dying-of-aids-were-people-of-color-aids-activism-amp-rising-inequality>

Clark, J. (2020). *Challenging the Moral Authority of the FDA: A Lesson from History*. CATO INSTITUTE. <https://www.cato.org/blog/challenging-moral-authority-fda-lesson-history>

Collecció Whitney Museum of American Art. David Wojnarowicz.
<https://whitney.org/collection/works/48140>

Creative Time. Kissing Doesn't Kill: Greed and Indifference Do.
<https://creativetime.org/programs/archive/1989/Kissing/Kissing.htm>

Crimp, D. (1987). [Introduction]. *October*, 43, 3–16. <https://doi.org/10.2307/3397562>

Day, M. (2020). *Out of the Silence: Woman protesting the AIDS Epidemic, 1980-2020*. [Tesi Doctoral, Universitat d'Oxford].
<https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:14f96015-0946-412c-a962-8e2afe9651d4/files/dgb19f6007>

FRAENKEL Gallery. <https://fraenkelgallery.com/shop/ill-be-your-mirror#doc-content>

Francis, D. (2012). Deadly AIDS policy failure by the highest levels of the US government: A personal look back 30 years for lessons to respond better to future epidemics. *Journal of Public Health*, 33(3), 290-300. <https://www.jstor.org/stable/23253449>

Galaxina, A. (2024). *Nadie miraba hacia aquí*. (4a ed.). Continta Me Tienes

GMHC. END AIDS, LIVE LIFE. History. <https://www.gmhc.org/history/>

Hernando, G. K. (2012). *Let the Record Show: William Olander and Curatorial Activism*. https://www.academia.edu/38054852/Let_the_Record_Show_William_Olander_and_Curatorial_Activism

Kallings L. O. (2008). The first postmodern pandemic: 25 years of HIV/ AIDS. *Journal of internal medicine*, 263(3), 218–243. <https://doi.org/10.1111/j.1365-2796.2007.01910.x>

L. (3 de juliol de 1981). Rare Cancer Seen In 41 Homosexuals. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/1981/07/03/us/rare-cancer-seen-in-41-homosexuals.html>.

Liebmann, L. Nan Goldin: Whitney Museum of American Art. *ARTFORUM*. <https://www.artforum.com/events/nan-goldin-6-194004/>

Manuscripts and Archives Division, The New York Public Library. (1989-03-28). *The New York Crimes*. <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e3-53a4-a3d9-e040-e00a18064a99>

Markel, H. (2020). How the discovery of HIV led to a transatlantic research war. *PBS NEWS*. https://www.pbs.org/newshour/health/how-the-discovery-of-hiv-led-to-a-transatlantic-research-war?utm_

MedlinePlus en español. Hemofilia. *Biblioteca Nacional de Medicina (EE.UU)*. <https://medlineplus.gov/spanish/hemophilia.html>

Meredith, A. (2023). Until That Last Breath: Women with AIDS. In E. Fee & D. Fox (Ed.), *AIDS: The Making of a Chronic Disease* (pp. 229-244). Berkeley: University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520912441-010>

Museo Universitario del Chopo. GRAN FURY, EL ARTE NO ES SUFICIENTE. <https://www.chopo.unam.mx/01ESPECIAL/artesvisuales/gran-fury.html>

NATIONAL AIDS MEMORIAL. A PROMINENT, OPENLY GAY JOURNALIST AND AUTHOR. <https://www.aidsmemorial.org/post/randy-shilts>

Network Staff. (1993). *Network – Maine Women’s Newspaper*. *Maine Women's Publications* – All (núm. 608). University of Maine. https://digitalcommons.library.umaine.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1608&context=maine_women_pubs_all

New Museum Digital Archive. “ACT UP (Gran Fury) SILENCE = DEATH” <https://archive.newmuseum.org/exhibitions/1554>

New Museum. *Until That Last Breath: Women with AIDS*. New Museum Digital Archive. <https://archive.newmuseum.org/exhibitions/178>

Padamsee T. J. (2018). Fighting an Epidemic in Political Context: Thirty-Five Years of HIV/AIDS Policy Making in the United States. *Social history of medicine : the journal of the Society for the Social History of Medicine*, 33(3), 1001–1028. <https://doi.org/10.1093/shm/hky108>

Precup. M. (2012). "The Wound Which Speaks of Unremembered Time: Nan Goldin's Cookie Portfolio and the Autobiographics of Mourning". Editorial ASX. <https://americansuburbx.com/2012/04/nan-goldin-the-wound-which-speaks-of-unremembered-time-nan-goldins-cookie-portfolio-and-the-autobiographics-of-mourning.html>

Redacción National Geographic. (5 de setembre del 2010). El SIDA: origen, transmisión y evolución de la enfermedad. *NATIONAL GEOGRAPHIC*. <https://www.nationalgeographic.es/ciencia/sida>

SIDÁLAVA. La historia del VIH, en una línea de tiempo: hitos que marcaron la evolución de la enfermedad. <https://www.sidalava.org/la-historia-del-vih-en-una-linea-de-tiempo-hitos-que-marcaron-la-evolucion-de-la-enfermedad/>

Smithsonian. Conociendo a los presidentes: Ronald Reagan. <https://www.si.edu/spotlight/conociendo-a-los-presidentes-ronald-reagan>

The AIDS Epidemic in the United States, 1981-early 1990s. (8 de juliol de 2024). Centers for Disease Control and Prevention. *David J. Sencer CDC Museum*. <https://www.cdc.gov/museum/online/story-of-cdc/aids/>

Transmissió del VIH. Canal Salut. *Generalitat de Catalunya*. <https://canalsalut.gencat.cat/ca/salut-a-z/s/sida/trasmissio/>

"Untitled (David Wojnarowicz), 2016.142.1," Harvard Art Museums collections online, Apr 14, 2025, <https://hvard.art/o/356218>

U.S. Centers for Disease Control and Prevention <https://npin.cdc.gov/pages/cdcs-hivaids-timeline#1980>

U.S. Centers for Disease Control and Prevention. <https://stacks.cdc.gov/view/cdc/106722>

Val Cubero, A. (2010). ¿Vuelta a la década Reagan?: SIDA, olvido institucional y movimientos audiovisuales y artísticos de protesta. *Historia y Comunicación Social*, 14, 285-294. <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/HICS0909110285A>

Visual AIDS. (2017). "AS PER USUAL... Women continue to be 'The Hidden Population' of the AIDS Pandemic!". <https://visualaids.org/blog/ann-meredith>

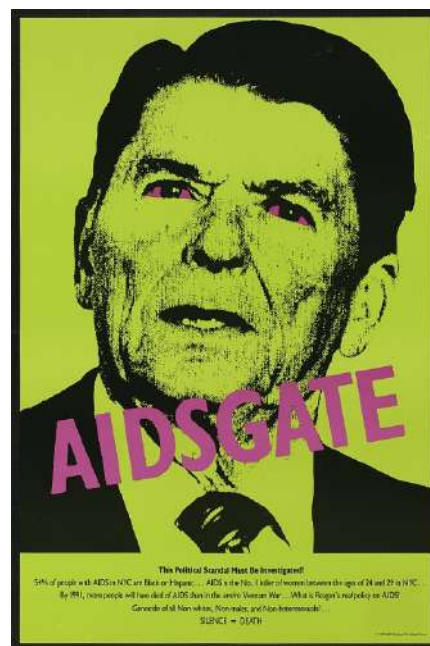
VV. AA. (2019). *David Wojnarowicz: La historia que me quita el sueño*. [Catàleg d'exposició]. Museo Reina Sofía.

VV.AA. (2006). *L'art làtex. Reflexió, imatges i SIDA*. [Catàleg d'exposició]. Universitat de València.

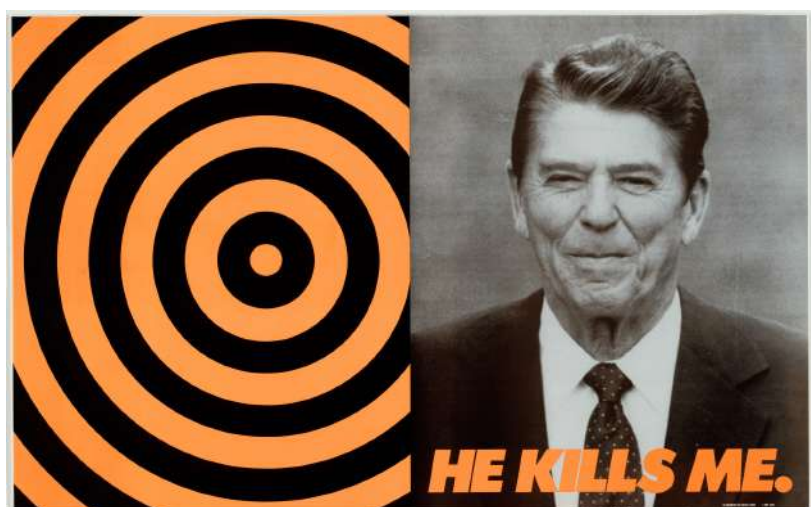
7. Annex d'imatges



[Fig. 1] SILENCE = DEATH Project (Avram Finkelstein, Brian Howard, Oliver Johnston, Charles Kreloff, Chris Li), *Silence = Death* (1987), litografia, 85.2 × 55.7 cm. Museu de Brooklyn, Nova York.



[Fig. 2] Silence = Death Project, *AIDSGATE* (1987), litografia, 85.7 × 56.2 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York.



[Fig. 3] Donald Moffett, *He Kills Me* (1987), litografia, 59.5 x 95 cm. The Museum of Modern Art, Nova York. Número de registre: 29.1995.



[Fig. 4] Imatge de l'exposició *Let the Record Show...* del 1987 realitzada per Act Up, Gran Fury i Silence=Death Project al New Museum of Contemporary Art, Nova York.



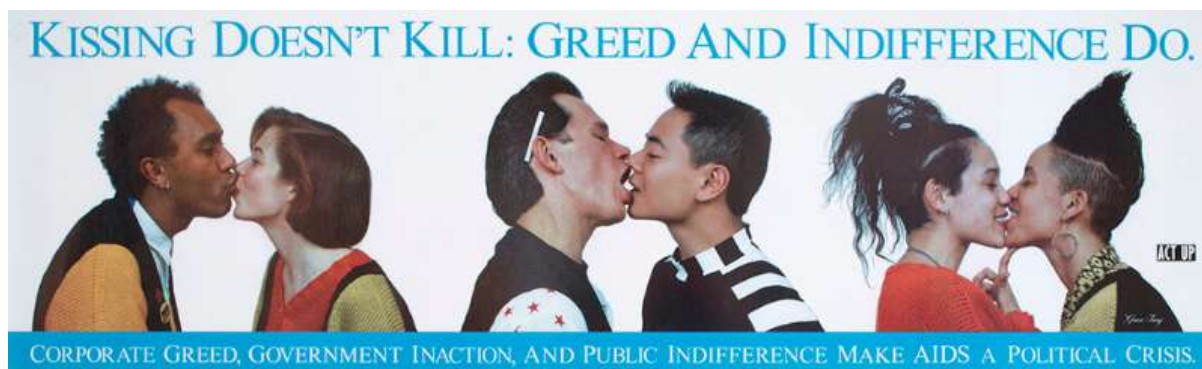
[Fig. 5] Gran Fury, *The Government Has Blood On It's Hands* (1988), litografia, 80.6 x 54.2 cm.



[Fig. 6] Imatge de manifestants a l'acció *Seize control of the FDA* del 1988 que vesteixen la samarreta amb el cartell *We Die, They Do Nothing*, dissenyat per Dan Keith Williams.



[Fig. 7] Imatge de manifestants subjectant cartells amb les frases “R. I. P. Killed By The F. D. A.”, “DEAD FROM LACK OF DRUGS” o “KILLED BY THE SYSTEM” a la manifestació Seize control of the F. D. A. del 1988.



[Fig. 8] Gran Fury, *Kissing Doesn't Kill: Greed and Indifference Do.* (1989), litografia, 28.6 x 9,4 cm, Delaware Art Museum, Wilmington.



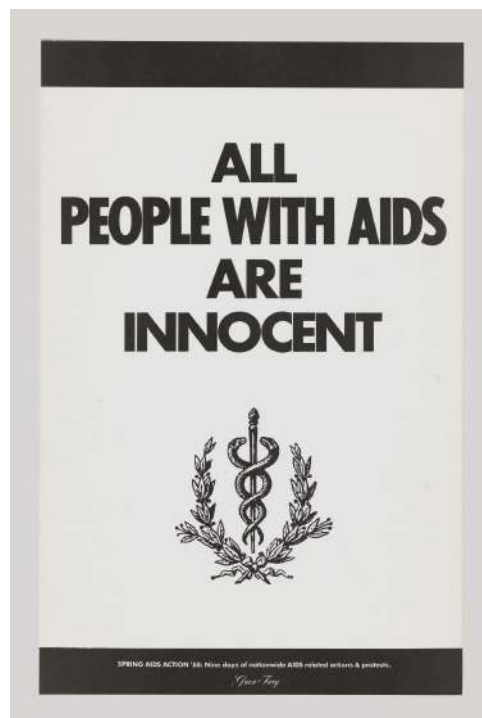
[Fig. 9] Gran Fury, portada del diari The New York Crimes (1989).



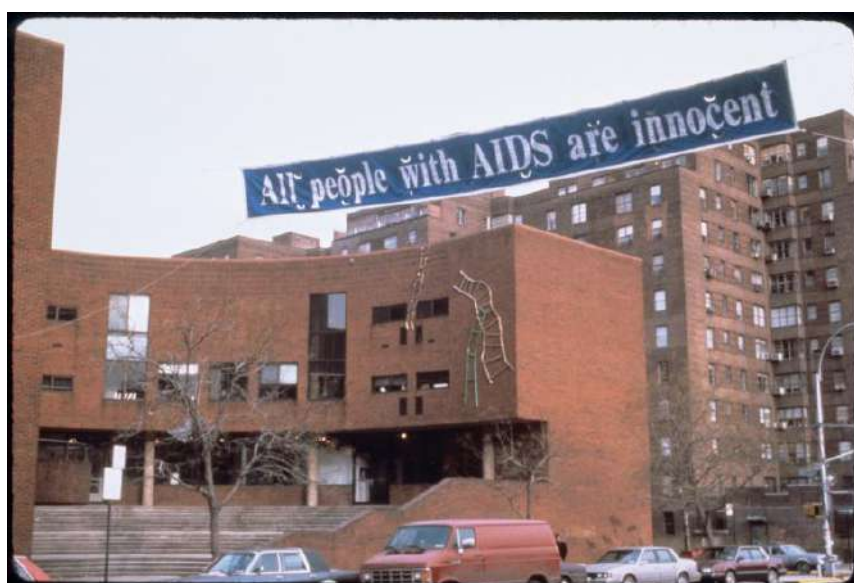
[Fig. 10] Gran Fury, reproducció de la tanca publicitària al metro de Berlín a finals dels vuitanta, *When a Government Turns Its Back on Its People, Is It Civil War?*



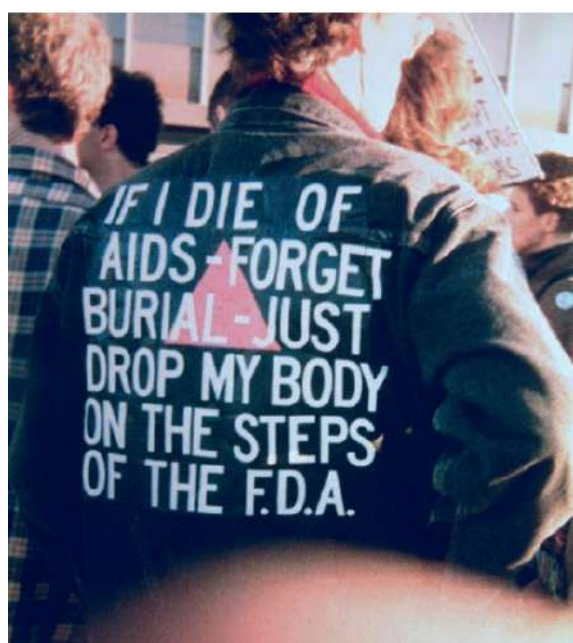
[Fig. 11] Gran Fury, retall del diari *The New York Crimes* del cartell *One million [People with AIDS] isn't a market that's exciting. Sure it's growing, but it's not asthma.*



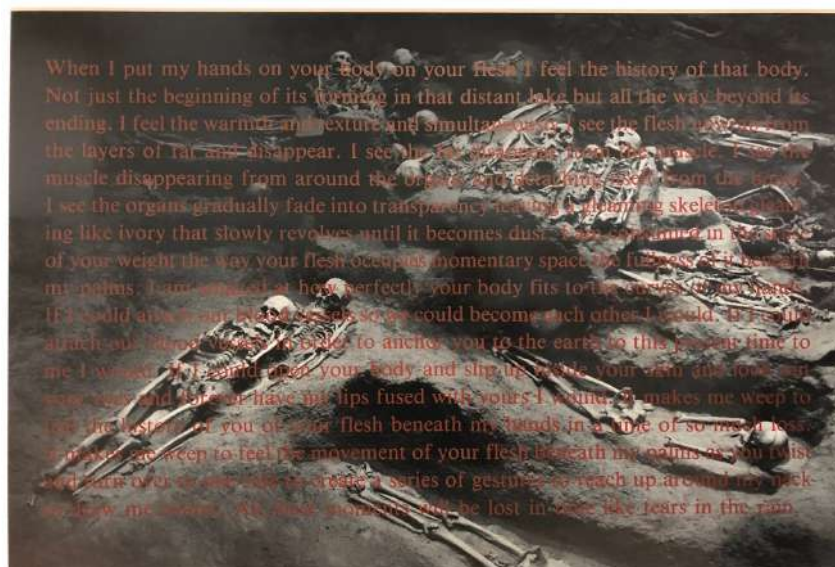
[Fig. 12] Gran Fury, *All People With AIDS Are Innocent* (1988), print, 41.3 × 26.7 cm. Whitney Museum of American Art.



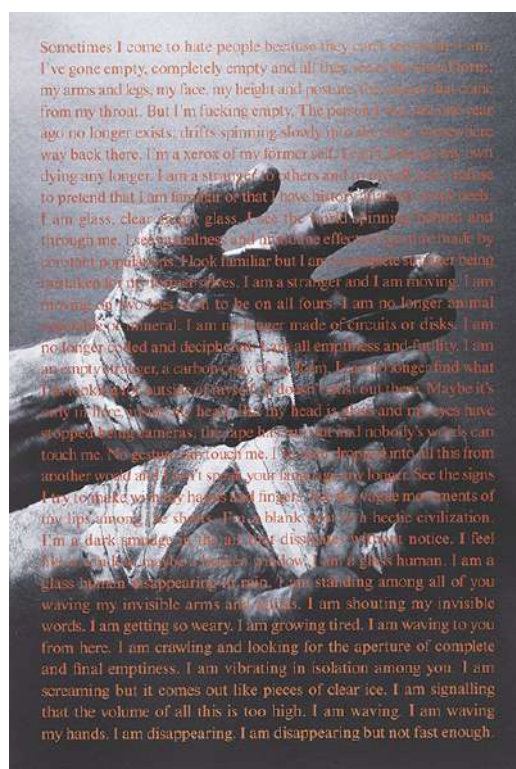
[Fig. 13] Gran Fury, imatge de la lona *All people with AIDS are innocent* de 9.14 x 0.90 m a Grand Street, Nova York.



[Fig. 14] Imatge de la jaqueta portada i feta per David Wojnarowicz a l'acció *Seize the control of the FDA* a Rockville, Maryland, l'11 d'octubre del 1988.



[Fig. 15] David Wojnarowicz, *Sense títol (When I Put My Hands on Your Body)* (1990), impressió en gelatina de plata i serigrafia sobre paper lliure d'àcid, 100.5 x 68.3 cm, edició n° 1/3. Whitney Museum of American Art, Nova York.



[Fig. 16] David Wojnarowicz, *Sense títol (Sometimes I Come to Hate People)* (1992), Impressió en gelatina de plata i serigrafia sobre paper lliure d'àcid, 100.5 x 68.3 cm, edició n° 3/4. Whitney Museum of American Art, Nova York.



[Fig. 17] David Wojnarowicz/Marion Scemama, *Sense títol (Face in Dirt)* (1991), còpia de 1993, impressió en gelatina de plata, 48.3 × 58.4 cm.



[Fig. 18] David Wojnarowicz, *Sense títol* (1988), impressió en gelatina de plata, 77.5 × 62.9 cm. Whitney Museum of American Art, Nova York.



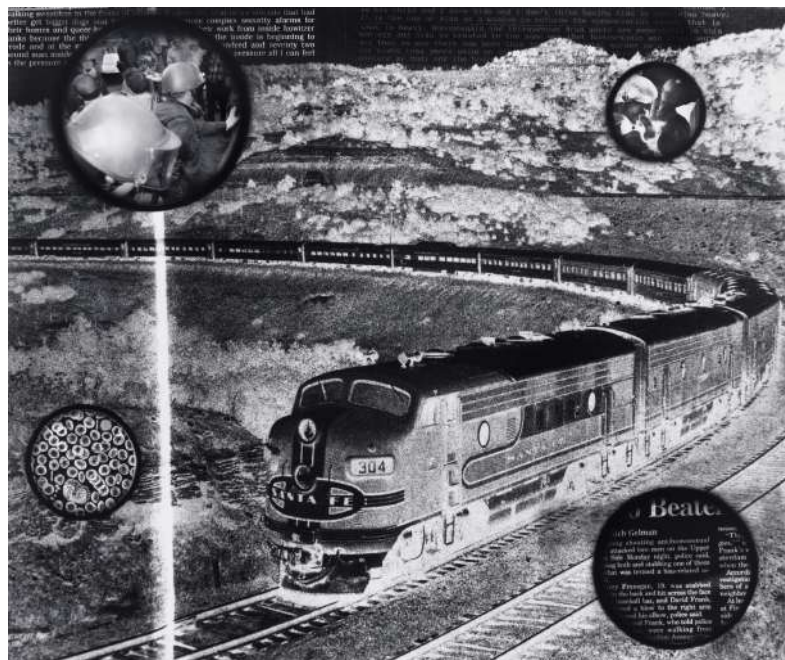
[Fig. 19] David Wojnarowicz, *Sense títol* (1988), impressió en gelatina de plata, 77.5 × 62.9 cm. Whitney Museum of American Art, Nova York.



[Fig. 20] David Wojnarowicz, *Sense títol* (1988), impressió en gelatina de plata, 77.5 × 62.9 cm. Whitney Museum of American Art, Nova York.



[Fig. 21] David Wojnarowicz, *Sense títol (Hujar Dead)* (1988-89), fotografia en blanc i negre, pintura acrílica, serigrafia i collage de paper sobre masonita, 99.1 × 81.3 cm. Whitney Museum of American Art, Nova York.



[Fig. 22] David Wojnarowicz, *Sense títol de la Sex Series* (1990), impressió en gelatina de plata, 37.5 × 45 cm. The Museum of Modern Art, Nova York.



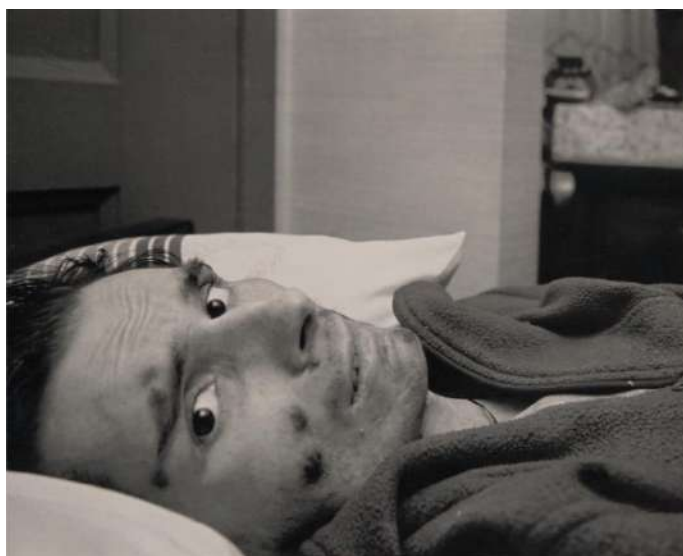
[Fig. 23] Nicholas Nixon, *Donald Perham, Worcester, Massachusetts, July 1988* (1988), impressió en gelatina de plata.



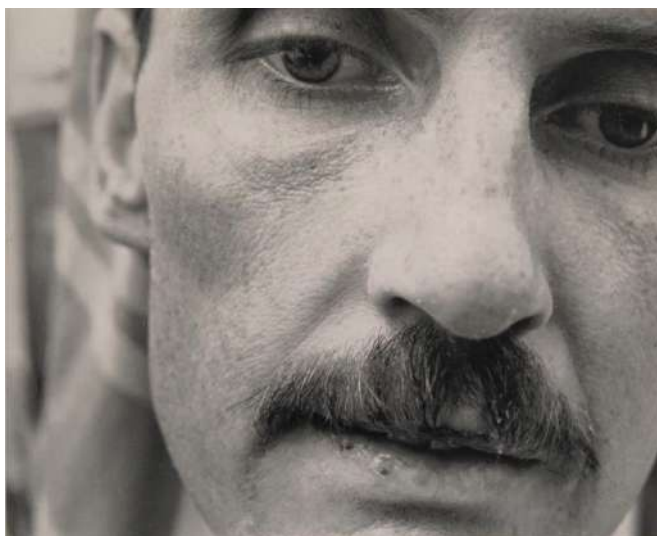
[Fig. 24] Nicholas Nixon, *Tom Moran, East Braintree, January, 1988* (1988), impressió en gelatina de plata.



[Fig. 25] Nicholas Nixon, *Donald Perham, Milford, New Hampshire, May, 1988* (1988), impressió en gelatina de plata.



[Fig. 26] Nicholas Nixon, *Tony Mastrorilli, Mansfield, Massachusetts, April, 1988* (1988), impressió en gelatina de plata.



[Fig. 27] Nicholas Nixon, *Keith McMahan, Boston, April 1988* (1988), impressió en gelatina de plata.



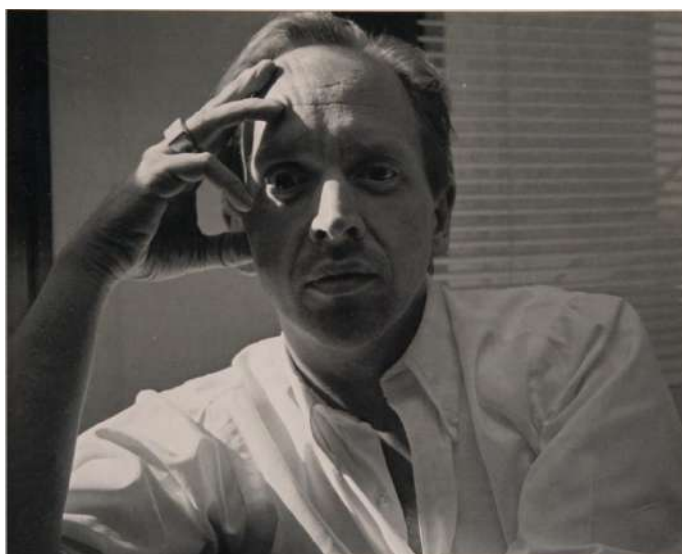
[Fig. 28] Nicholas Nixon, *Linda Black, East Greenwich, Rhode Island, December 1987* (1987), impressió en gelatina de plata.



[Fig. 29] Nicholas Nixon, *Donald Perham, Milford, New Hampshire, September 1988* (1988), impressió en gelatina de plata.



[Fig. 30] Nicholas Nixon, *Mark Pfetsch, Cambridge, Massachusetts, August 1988* (1988), impressió en gelatina de plata.



[Fig. 31] Nicholas Nixon, *Paul Fowler, Cambridge, Massachussets, July 1988* (1988), impressió en gelatina de plata.



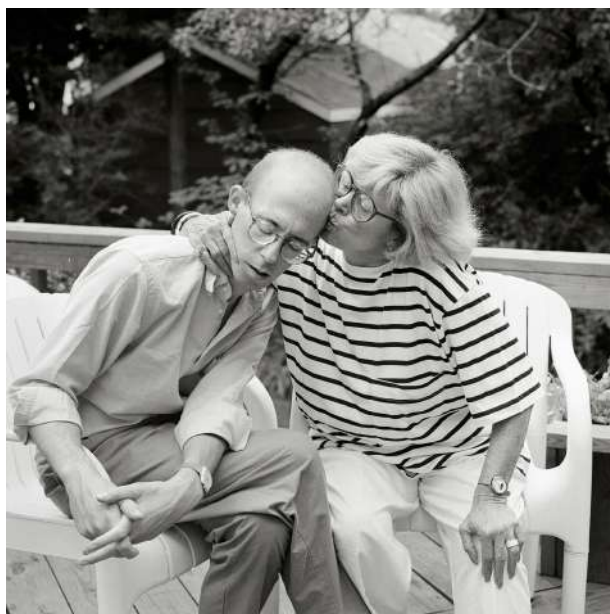
[Fig. 32] Nicholas Nixon, *Catherine and Tom Moran, East Braintree, Massachusetts, August, 1987* (1987), impressió en gelatina de plata.



[Fig. 33] Nicholas Nixon, *Robert and Bob Sappenfield, Dorchester, Massachusetts, August, 1988* (1988), impressió en gelatina de plata.



[Fig. 34] Nicholas Nixon, *Ginny and Bob Sappenfield, Boston, October, 1988* (1988), impressió en gelatina de plata.



[Fig. 35] Rosalind Fox Solomon, *New York 1987* (1987), impressió en gelatina de plata.



[Fig. 36] Rosalind Fox Solomon, *New York 1987* (1987), impressió en gelatina de plata.



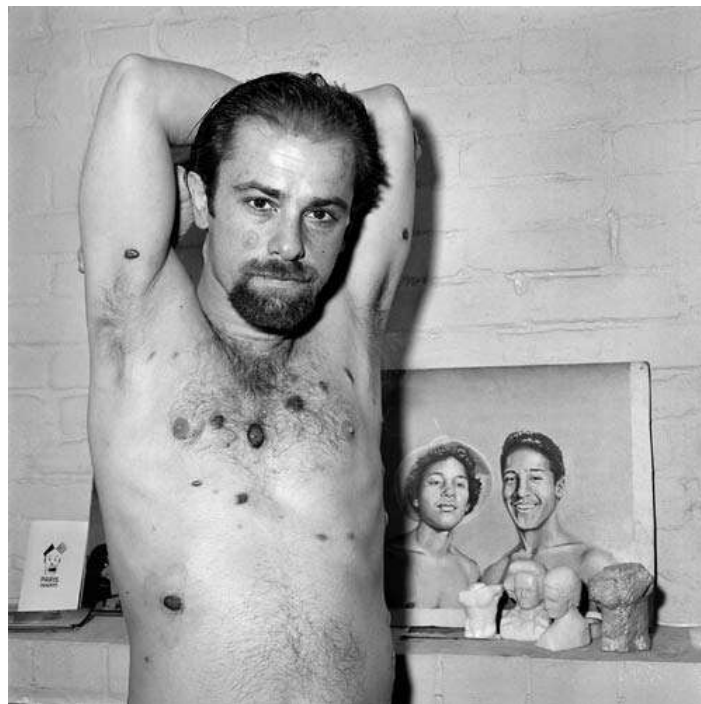
[Fig. 37] Rosalind Fox Solomon, *New York 1987* (1987), impressió en gelatina de plata.



[Fig. 38] Rosalind Fox Solomon, *Washington DC, 1988* (1988), impressió en gelatina de plata.



[Fig. 39] Rosalind Fox Solomon, *Washington DC 1987* (1987), impressió en gelatina de plata.



[Fig. 40] Rosalind Fox Solomon, *New York, 1987* (1987), impressió en gelatina de plata.



[Fig. 41] Rosalind Fox Solomon, *New York, 1988* (1988), impressió en gelatina de plata.



[Fig. 42] Rosalind Fox Solomon, *New York, 1987* (1987), impressió en gelatina de plata.



[Fig. 43] Rosalind Fox Solomon, *New York, 1987* (1987), impressió en gelatina de plata.



[Fig. 44] Rosalind Fox Solomon, *Washington DC, 1987* (1987), impressió en gelatina de plata.



[Fig. 45] Rosalind Fox Solomon, *New York*, 1987 (1987), impressió en gelatina de plata.



[Fig. 46] Nan Goldin, *Cookie laughing*, NYC 1985 (1985), impressió en Cibachrome, 35.6 x 49.5 cm.



[Fig. 47] Nan Goldin, *Cookie in the garden of Ciro's, Provincetown, Sept. 1989* (1989), impressió en Cibachrome, 35.6 x 49.5 cm.



[Fig. 48] Nan Goldin, *Cookie + Sharon dancing at the Back Room, Provincetown, 1976* (1976), impressió en Cibachrome, 35.6 x 49.5 cm.



[Fig. 49] Nan Goldin, *Cookie + Millie in the girls room at the Mudd Club, NYC 1979* (1979), impressió en Cibachrome, 35.6 x 49.5 cm.



[Fig. 50] Nan Goldin, *Cookie w. Max at my birthday party, Provincetown, 1997* (1997), impressió en Cibachrome, 35.6 x 49.5 cm.



[Fig. 51] Nan Goldin, *Cookie at Tin Pan Alley, NYC 1983* (1983), impressió en Cibachrome, 35.6 x 49.5 cm.



[Fig. 52] Nan Goldin, *Cookie w. me after I was hit at S. P. E. conference. Baltimore, Md. 1986* (1986), impressió en Cibachrome, 35.6 x 49.5 cm.



[Fig. 53] Nan Goldin, *Cookie + Vittorio's wedding: the ring NYC 1986* (1986), impressió en Cibachrome, 35.6 x 49.5 cm.



[Fig. 54] Nan Goldin, *Cookie + Sharon on the bed, Provincetown 1989* (1989), impressió en Cibachrome, 35.6 x 49.5 cm.



[Fig. 55] Nan Goldin, *Cookie being x-rayed, NYC 1989* (1989), impressió en Cibachrome, 35.6 x 49.5 cm.



[Fig. 56] Nan Goldin, *Cookie at Vittorio's casket, NYC, Sept. 1989* (1989), impressió en Cibachrome, 35.6 x 49.5 cm.



[Fig. 57] Nan Goldin, *Cookie + Max at home, NYC, 1989* (1989), impressió en Cibachrome, 35.6 x 49.5 cm.



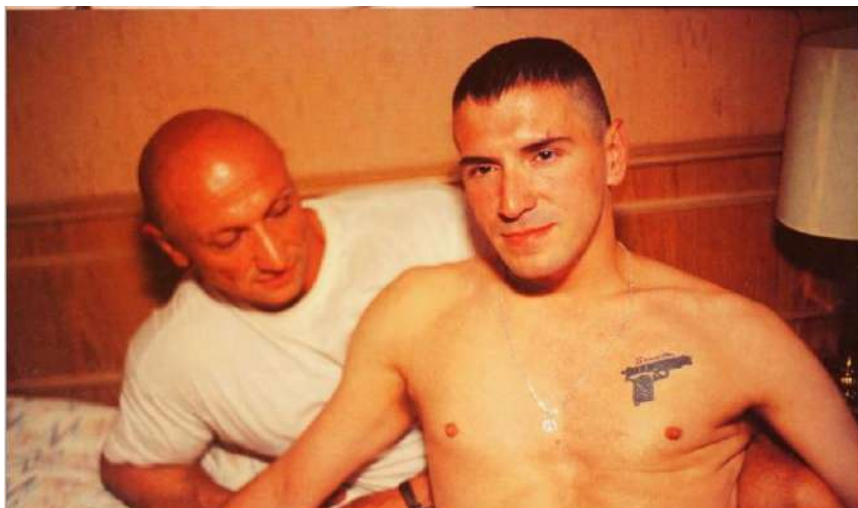
[Fig. 58] Nan Goldin, *Cookie + Vittorio's living room, NYC Christmas 1989* (1989), impressió en Cibachrome, 35.6 x 49.5 cm.



[Fig. 59] Nan Goldin, *Cookie in her casket, NYC 1989* (1989), impressió en Cibachrome, 35.6 x 49.5 cm.



[Fig. 60] Nan Goldin, *Gilles and Gotscho on the metro, Paris, 1991* (1991), impressió en Cibachrome, 76.2 x 101.6 cm.



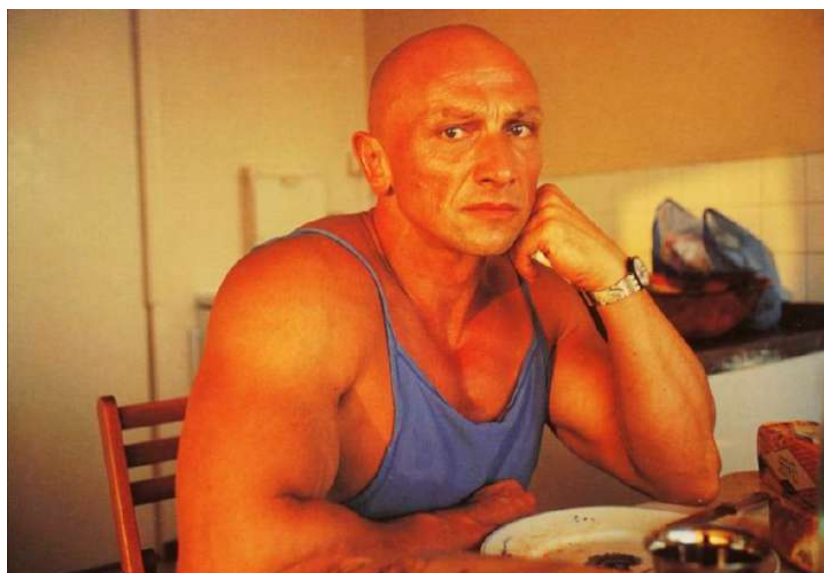
[Fig. 61] Nan Goldin, *Gilles and Gotscho at my hotel room, Paris, 1992* (1992), impressió en Cibachrome, 76.2 x 101.6 cm.



[Fig. 62] Nan Goldin, *Gilles and Gotscho at home, Paris, 1992* (1992), impressió en Cibachrome, 76.2 x 101.6 cm.



[Fig. 63] Nan Goldin, *Gilles and Gotscho embracing*, 1992 (1992), impressió en Cibachrome, 76.2 x 101.6 cm.



[Fig. 64] Nan Goldin, *Gotscho at the kitchen table*, 1993 (1993), impressió en Cibachrome, 76.2 x 101.6 cm.



[Fig. 65] Nan Goldin, *The hallway of Gilles' hospital, Paris, 1993* (1993), impressió en Cibachrome, 76.2 x 101.6 cm.



[Fig. 66] Nan Goldin, *Gilles in his hospital bed, 1993* (1993), impressió en Cibachrome, 76.2 x 101.6 cm.



[Fig. 67] Nan Goldin, *Gilles' arm*, 1993 (1993), impressió en Cibachrome, 76.2 x 101.6 cm.



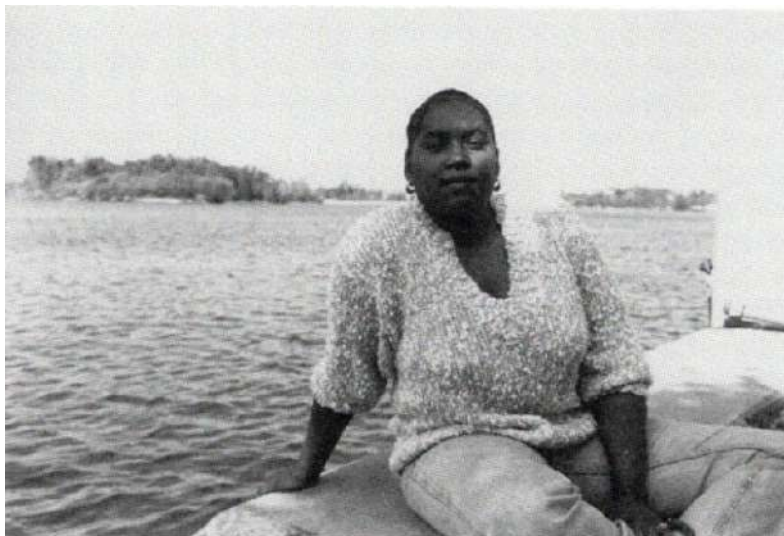
[Fig. 68] Nan Goldin, *Gotscho kissing Gilles, Paris*, 1993 (1993), impressió en Cibachrome, 76.2 x 101.6 cm.



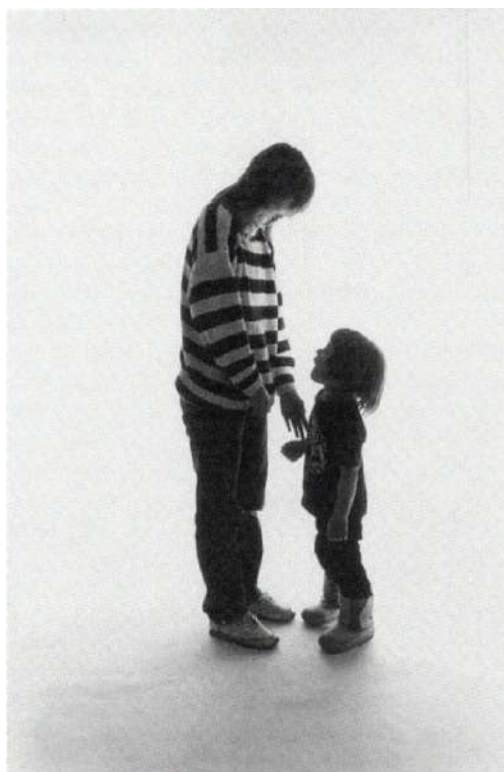
[Fig. 69] Ann P. Meredith, *ACT UP! WOMEN* (*San Francisco International Conference on AIDS, June 1990*) (1990), impressió en gelatina de plata.



[Fig. 70] Ann P. Meredith, *Wendi Modesti* (*Syracuse, N. Y., 1990*) (1990), impressió en gelatina de plata.



[Fig. 71] Ann P. Meredith, *Pam (Wilmington, N. C., 1990)* (1990), impressió en gelatina de plata.



[Fig. 72] Ann P. Meredith, *Anonymous woman with her five-year-old son (San Francisco, Calif., 1988)* (1988), impressió en gelatina de plata.



[Fig. 73] Ann P. Meredith, *Meredith Miller* (1987), impressió en gelatina de plata.



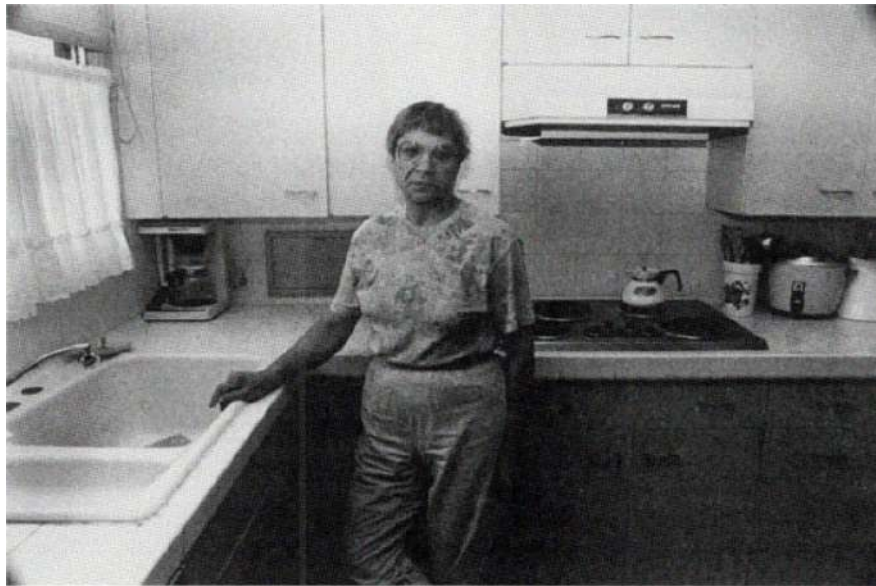
[Fig. 74] Ann P. Meredith, *Paulette, San Francisco, CA* (1987), impressió en gelatina de plata.



[Fig. 75] Ann P. Meredith, *A Relative waits*, *San Francisco General Hospital* (San Francisco, Calif., 1987) (1987), impressió en gelatina de plata.



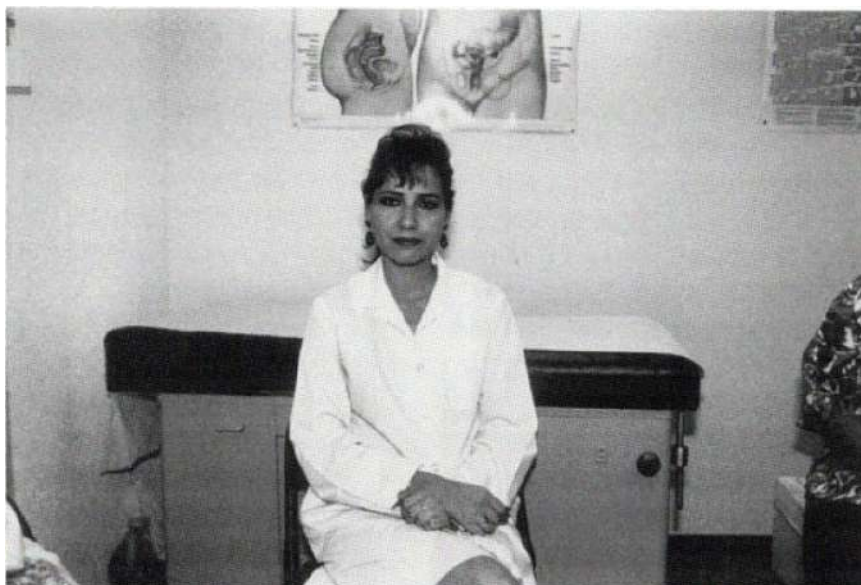
[Fig. 76] Ann P. Meredith, *The Chemo Room will be Closed on Thursday-Paulette-SF General* (1987), impressió en gelatina de plata.



[Fig. 77] Ann P. Meredith, *Amy* (San Francisco, Calif., 1989) (1989), impressió en gelatina de plata.



[Fig. 78] Ann P. Meredith, *Lauren Poole, nurse practitioner with Sharon at Project Aware, San Francisco General Hospital* (San Francisco, Calif., 1987) (1987), impressió en gelatina de plata.



[Fig. 79] Ann P. Meredith, *Elisa, medical doctor, Compañeros Women's Project (United States—Mexico Border Health Association, Juárez, Mexico, 1990)* (1990), impressió en gelatina de plata.



[Fig. 80] Ann P. Meredith, *Joan and Health Care Provider, San Francisco, CA* (1987), impressió en gelatina de plata.