

Barcelona, 1971. En plena efervescencia cultural y agitación política del tardofranquismo, Pepe Espaliú llega a la ciudad de Barcelona, pensando que “Barcelona era Europa; que algo allí nos haría ver y cambiar”¹. Efectivamente vieron mucho y cambiaron más, tanto que aunque su primer objetivo era estudiar Historia y Filosofía, pronto contacta con ciertos grupos culturales y artísticos de la ciudad con los que comienza a participar en diferentes acciones.

La primera de estas acciones tendrá lugar en el marco del *Aula Oberta*, un grupo experimental de artistas que se organizan en torno a la *Escola Massana* y otros modos de experimentación con los materiales y nuevos lenguajes expresivos. Allí conocerá a una serie de artistas que se reunían en diferentes lugares de lo que hoy es conocido como el barrio del Raval y entonces, el Distrito V. Con ellos participará en una exposición colectiva que tuvo lugar en la *Capella del Antic Hospital de la Santa Creu*, hoy conocida como *La Capella*, la primera referencia que tenemos de Espaliú en una publicación artística.

De manera independiente e interesado por las cuestiones sociales, económicas y culturales que sacudían el barrio, así como los nuevos lenguajes del arte conceptual en Cataluña que en esos momentos, desde 1973 a 1976, vivía su momento de esplendor, se unirá a algunos de los artistas que habían participado en el *Aula Oberta* para formar parte de “*10 visions sobre la pintura industrial*”, una exposición que realizaron entre el 15 de Octubre y 15 de Noviembre de 1975 en la desaparecida Galería La Isla (C/ Joaquín Costa,23).

Poca información queda de aquella experiencia, más allá de la documentación informativa que se envió a modo de manifiesto, unos folios mecanografiados y fotocopiados en los que podemos ver a los artistas participantes retratados e identificados con su nombre y dirección de taller, en un guiño que algunos de sus participantes relacionan con las imágenes de los presos políticos que aparecían en los medios de comunicación en aquellos años previos a la muerte del dictador.

Dentro de ese grupo de artistas, estaba Montse Cosidó, artista que el 25 de Abril de 1975 realizará la acción “*Les mains sales*” en las Ramblas de Barcelona, una intervención participativa en la que repartían claveles rojos pintados de spray negro, en una clara alusión a los colores del anarquismo, mientras que el título era una referencia a la obra teatral de Jean-Paul Sartre estrenada en 1948.

Pero más allá de estas experiencias colectivas, la primera exposición individual en la que aparecen trabajos de Pepe Espaliú es en la *Sala d'amics de la Música de Hospitalet del Llobregat* (actual Tecla Sala), donde expondrá una serie de trabajos fotográficos que por un lado documentan y registran intervenciones en el espacio público del Raval y por otro, como es el caso de el políptico “*La última cena*”, introduce ya en su lenguaje los intereses por la identidad, el cuerpo, la imagen y los textos religiosos.

1 Espaliú, Pepe. Libro de Andrés. Un cuento del ayer. Texto sin fechar. Recopilado por primera vez en Pepe Espaliú. MNCARS. 2003.

Fueron muchos los medios de comunicación que a comienzos de los años ochenta se interesaron en conocer qué es lo que estaba cambiando en las manifestaciones culturales en el contexto español tras la muerte de Franco y la llegada de la democracia.

Este foco de atención se vio promovido también por una política cultural que intentaba visibilizar la cultura española en Europa mediante acciones como *“Cinq Siècles d’art Espagnol”* (1987), una exposición con cuatro sedes, que mostró en París una visión expandida de la creación contemporánea española que comenzaba en El Greco y culminaba en los trabajos de los artistas españoles del momento, agrupados en la exposición *“Dynamiques et interrogations”* que tuvo lugar entre el 10 de Octubre y el 22 de Noviembre de 1987 en el Musée d’art moderne de la Ville de Paris.

En el catálogo de dicha exposición aparecerá por primera vez una de las fotos más controvertidas de Pepe Espaliú, aquella que le hiciera Eduardo Trías en una sesión de un caluroso mes de Agosto sevillano, en la que aparece el artista vestido con uniforme militar y subido a caballo, una imagen que ha dado pie a muchos malentendidos y que confirma que para Espaliú, la imagen es mentira y construcción, y que debemos aprender a leer las imágenes en un contexto.

Subido a los lomos de un caballo llamado Alegre o posando junto a él, Espaliú aparece con la cara extremadamente pálida, casi adoptando la postura de una estatua e investido por una imaginería militar que parece pertenecer a épocas precedentes. Tal y como escribe Juan Vicente Aliaga sobre esta imagen, “la decisión de retratarse subido a caballo con traje militar, además de la interpretación provocadora, pero sin caer en lo fácil y gratuito, obedece a un anhelo por subrayar que el uniforme es el símbolo máximo, es el poder, la ley del padre en la hermenéutica lacaniana. Cualquier amante del sadomasoquismo conoce esas reglas. Y es sabido que hay personas que obtienen placer sexual en contacto con esta indumentaria que se ha de desvincular clara y rotundamente de actitudes nazis. Vestirse con las ropas mentadas no supone una glorificación de las mismas, sino reflexionar sobre unas normas que han marcado las fantasías y el terreno del inconsciente”.¹

Subido a caballo o posando junto a él, como también aparecería en la invitación de la exposición que realizó en la Galería Barbara Farber en Ámsterdam en Octubre de ese mismo año, esta imagen establece un invisible encadenado con las botas militares del políptico *“Le vol voyeur”* y con otra serie de trabajos que realizaba en esos momentos, como la serie de Santos en la que trabajaba con guarnicioneros sevillanos o la pieza *“Ángel”* en la que la silueta blanca de un caballo nos lleva a pensar en la polisemia de las palabras y la multiplicidad de los significantes, pues en un contexto como el de ese *“mono del desencanto”*² del que nos hablaba Vilarós, es imposible no asociar ese caballo al *“polvo de ángel”* con el que en ese momento se llamaba a la heroína. Imágenes y palabras que se despliegan en una multiplicidad de ataduras.

1 Aliaga, Juan Vicente. *Nadar en el barro con la más absoluta limpieza*. Pepe Espaliú. MNCARS. 2003

2 Vilarós, Teresa. *El mono del desencanto*. Siglo XXI. 1998.

Desde que se conocieran en Sevilla a partir de la colaboración en la revista *Figura* hacia 1983, las trayectorias de Guillermo Paneque y Pepe Espaliú corrieron en paralelo. Un año después de "*Dynamiques et interrogations*", Espaliú y Paneque expondrán en la galería Carles Taché (Barcelona) presentando los trabajos de manera conjunta.

Esta exposición tuvo una importante repercusión en la prensa catalana, reflejada en esa hoy imposible crítica escrita por Victoria Combalá en la que bajo el título de "Otros sevillanos guapos", en referencia a la otra exposición "*Sevilla: Ohne title*" que tuvo lugar en La Máquina Española en 1986, se dedicaba a escribir un texto que al leerlo en nuestro tiempo desencadena repulsa por la mirada que acerca del arte andaluz se promueve en dicha crítica.

Para dicha exposición Paneque y Espaliú realizaron una sesión fotográfica con Eduardo Trías de la cual surgieron varias imágenes, algunas de ellas publicadas como cartel de la exposición y portada del catálogo, y otras inéditas hasta el momento, producidas para esta exposición. En la imagen que se usó como cartel, ambos aparecen tumbados en una cama, con unas publicaciones asiáticas de carácter erótico y un enigmático puñal que, abandonado a los pies de la cama, amenaza con una posible traición.

De estos carteles se hicieron una edición intervenida por los artistas con pintura roja y blanca, objetos insertos a la manera de los collages brossianos e incluso un dibujo en el que el rostro de Espaliú aparece convertido en ese Pinocchio que durante esos años formó parte de una serie de sus dibujos.

Esa misma imagen de pareja, de intimidad compartida, deviene en la portada del catálogo en un retrato doble de enemigos íntimos, en la que ambos aparecen de pie, con una postura frontal, manos enlazadas y con los escudos de los dos equipos de fútbol catalanes, el FC Barcelona y el Real Club deportivo Español, otro guiño irónico a esa manera de trabajar y vivir-juntos.

Pero serán en los descartes de la sesión, en aquellas fotos que nunca llegaron a revelarse, la tramoya de estas imágenes, donde surge esa visión desenfadada, humorística y canalla que en parte fue seña de identidad de esa pintura andaluza de los ochenta, tal y como podemos ver en las obras de otros compañeros de Paneque y Espaliú, como Rafael Agredano, Patricio Cabrera o Federico Guzmán.

En las imágenes, ambos juegan con varios ejemplares de *Flash Art* y *Artforum* como prótesis fálicas. El tamaño importaba y salir en estas revistas, también, aunque fuera en pijama, como Julian Schnabel. Pijamas, puñales y mentiras. Una posible imagen del arte español de los ochenta.

Ninguna imagen es inocente. Todas significan. Algunas duelen. Otras mienten. Desde que a comienzos de los años ochenta el virus del VIH y la enfermedad del Sida comenzasen a ocupar las páginas de los diarios y las portadas de los (des)informativos se fue desencadenando lo que Paula Treichler denominó como una epidemia de significación¹, una imagen del Sida que nos ha acompañado hasta nuestros tiempos como una historia de muerte y tragedia.

Frente a esa idea, han sido muchos los artistas que han luchado por dignificar la visión de las personas que viven con y en el Sida, imágenes de amor y rabia², pero también de fuerza y solidaridad.

Una de las acciones que consiguió transformar esta imagen dolorosa fue la del Carrying que Pepe Espaliú realiza primero en el mes de septiembre en San Sebastián como coda final al taller "*La voluntad residual. Parábolas del desenlace*" que realizó en Arteleku en el verano de 1992 y en segundo lugar la réplica que como un terremoto sacudió las portadas de los diarios nacionales el 1 de diciembre de 1992, cuando el cuerpo enfermo de Espaliú era portado por la que fuera esposa del presidente del gobierno, Carmen Romero, una intervención política necesaria para ocupar aquellos canales en los que el sida apenas era nombrado.

Ocupar las portadas como una estrategia política, formaba parte del plan que *The carrying society* había aprendido de las tácticas y estrategias de grupos como ACT UP, así como Espaliú había aprendido la importancia de los cuidados y el poder de los afectos en las diferentes experiencias que había tenido en algún hospital neoyorquino viendo como los familiares y miembros de la comunidad latina y negra fundamentalmente asistían a sus enfermos. *To care*. Cuidar. *To carry*. Transportar. *Carrying*. Una acción en el SIDA.

Han sido muchas las imágenes que han circulado de esta acción, fijándola en el tiempo y problematizándola como paradigma, pues el Carrying es una acción en devenir, una acción dialógica que ocurre siempre entre-dos y que sólo puede darse en ese sentido de comunidad que se construye en un momento dado. Para visibilizar el Sida, para ayudar a nuestr+s enferm+s, para reclamar acciones contra lo que ya era una pandemia.

Frente a esa idea de fuerza y rabia, también cansancio que podemos ver en las imágenes de la propia acción en San Sebastián y Madrid (Ricardo Iriarte, Miguel Caballero, Frank Martin), en otras como el retrato que Jesús Uriarte le hizo para la entrevista en la revista Zehar o las que ilustraron la entrevista en El Europeo con Mireia Sentís, aparece un Espaliú sereno y alegre, jugando con los perros, llevando una vida normal como persona enferma de Sida, fracturando esa imagen monolítica de "sida=muerte" que a pesar de los avances médicos y también sociales sigue existiendo en nuestros días. El silencio sí es muerte³, el Sida, no.

Rostro, ojo, mano. Esos tres elementos serán definitorios dentro de la poética de Espaliú y aparecerán no sólo en muchas de sus obras, sino como elementos fundamentales en la construcción de la imagen con la que posará para diferentes fotógrafos.

1 Treichler, Paula. *Aids, Homophobia and Biomedical Discourse: An epidemic of signification*. 1987

2 Aliaga, Juan Vicente y Cortés, José Miguel. *De amor y rabia. Acerca del arte y el sida*. 1993.

3 "Silence=death" bajo un triángulo rosa invertido ha sido una de las imágenes de ACT UP que más ha circulado.

En la primera exposición que realizase en la Galería La Máquina Española en 1987 que llevaba por título *“El recuerdo es una traición”*, y en cuyo interior aparece fotografiado por Atín Aya, hay toda una serie de piezas en las que el ojo y la mirada atraviesan y amenazan, tal y como vemos en algunas de las pinturas de esta sala; *“Cómo asesinar una sonrisa”*, en la que no sólo aparece un doble juego ocular en el torso de la figura sino también a sus pies formando un ovillo o madeja, *“The visionary discipline”*, rostro surcado de espinas y ojos que encuentra su título en las enseñanzas de Lacan y Foucault y que nos desplaza hacia el inmenso políptico que ocupa el patio en el cual nuevamente aparecen la mano y el ojo como una metáfora de la severa vigilancia (*haute surveillance*) que nos domina.

Cerca, en la vitrina, la fotografía que sin autor apareció en el catálogo de su segunda exposición en La Máquina Española en 1988 en la que un borroso Espaliú aparece posando delante de un cartel con el rostro de Genet. El Genet del *“Diario del ladrón”*, el Genet de las máscaras, el Genet de *“un chant d’amour”*, el Genet que da título a esas dos piezas que configuraban un políptico de cuatro, en el que un corazón aparecía apresado entre formas que se asemejan a ladrillos, hasta que en la última pieza, ya de color negro estalla en oscuro dolor. Genet, comediante y mártir, en palabras de Sartre. Genet, una máscara detrás de otra, como en toda la obra de Espaliú. Un juego de ocultamientos, una topera infinita.

Este juego de conexiones que sustenta toda la exposición aparece de una manera clara en el paralelismo existente entre la obra *“I saw my fingers glisten / Vi como brillaban mis dedos”* (1986) y la fotografía que realizase Frank Martin en la que aparece vestido con cazadora de cuero, casi fundiéndose con el negro de fondo y ocultando con su mano parte del rostro, mirándonos sólo con un ojo, ese ojo vigía, ese ojo enemigo, ese ojo que en su mirar construye y destruye, ese ojo que es deseo, ese ojo que te mira mirar y que sólo se cierra cuando duerme acurrucado bajo una campana que no suena, inmóvil, como una muerte anunciada. Duerme, Pepe, duerme. *No te creas el día, duerme.*¹

1 Espaliú, Pepe. *El recuerdo es una traición*. Galería La Máquina Española. 1987.