

DOSSIER

ARQUITECTURAS DEGENERADAS



Andrés Piña. El after del after (detalle). 2020.

POÉTICAS VIRALES: EL USO DE LA CIUDAD EN PRÁCTICAS ARTIVISTAS QUEER

VIRAL POETICS: THE USE OF THE CITY IN QUEER ARTIVIST PRACTICES

]

Bruno Mendonça
UNTREF

Artista, investigador y docente. Licenciado en Comunicación por la Universidad Mackenzie con Maestría en Comunicación y Semiótica por el Programa de Posgrado en Comunicación y Semiótica de la PUC-SP, con apoyo de la CAPES, donde también actuó como docente. Actualmente cursa el Doctorado en el Programa de Posgrado en Estudios y Políticas de Género de la UNTREF. Su práctica artística gira en torno al lenguaje textual, desplegándolo en zines, performances, intervenciones urbanas, entre otros

Contacto: pop.bruno@gmail.com

RESUMEN**PALABRAS CLAVE***Poética viral**Artmedia**Ciudad queer*

Este artículo pretende reflexionar sobre cómo algunas prácticas artísticas queer utilizan el arte como virus. Estas poéticas virales articulan el arte como dispositivo poético y político a través de estrategias de parasitismo, hackeo, difusión, circulación y ruido. A través del uso de la comunicación gráfica en particular, estos artistas se apropian de la ciudad misma como medio táctico, transformándola en lo que podríamos conceptualizar como una ciudad queer.

ABSTRACT**KEYWORDS***Viral poetics**Artmedia**Queer city*

This article aims to reflect on how some queer artist practices use art as a virus. These viral poetics articulate art as a poetic and political device through strategies of parasitism, hacking, dissemination, circulation, and disturbance. Through the use of graphic communication in particular, these artists appropriate the city itself as a tactical medium, transforming it into what we might conceptualize as a queer city.

Introducción:

El término “poética viral” fue el término propuesto en mi investigación de maestría realizada entre 2010 y 2012, en el Programa de Posgrado en Comunicación y Semiótica de la PUC-SP, con apoyo de la CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

La investigación tuvo como objetivo analizar cómo algunos grupos artistas queer, desde el inicio de la pandemia del VIH, utilizaron el arte como un dispositivo poético y político de carácter viral, usando los medios de comunicación y de difusión para esta estrategia.

En el contexto de la investigación se estudiaron básicamente los siguientes colectivos: Group Material, formado por Félix González-Torres, Julie Ault, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Doug Ashford entre otros participantes, y General Idea, formado por AA Bronson, Felix Partz y Jorge Zontal – ambos colectivos tuvieron una intensa producción entre las décadas de 1970 y 1990, más específicamente entre 1967 y 1994 (General Idea) y 1979 1996 (Grupo Material).

El propósito de realizar esta contextualización y análisis histórico fue observar posibles resonancias, relaciones y conexiones con las prácticas latinoamericanas, que es precisamente el desarrollo actual de mi investigación Doctoral realizada en el Doctorado en Estudios y Políticas de Género de la UNTREF (Universidad Tres de Febrero).

Poética Viral:

El uso de medios de comunicación y tecnología no fue exclusivo de estos colectivos en este momento histórico, sino que fue bastante significativo en diversas prácticas y producciones artísticas a partir de la década de 1960, bajo el concepto que luego se consolidó como *artmedia*¹ en inglés y español o *artmídia* en portugués.

¹ El concepto de *artmedia* surge a mediados de la década de 1970, principalmente a partir del seminario permanente organizado por el investigador italiano Mario Costa en la Universidad de Salerno,

Sin embargo, mi interés durante mi investigación de maestría estuvo precisamente en la producción de estos grupos artistas queer que presentaron una complejidad y nueva subjetividad en este movimiento de artmedia después de la pandemia del VIH.

Obviamente las producciones de General Idea y Group Material, incluyendo las prácticas individuales de sus integrantes, han sido ampliamente analizadas en el contexto del artmedia, pero el pliegue que comento arriba tiene que ver con dos cuestiones:

1. La noción del arte como un virus traído por estos grupos después de la pandemia del VIH complica lo que se ha reflexionado sobre el virus en el campo del artmedia.
2. Estos grupos, integrados por hombres gays y lesbianas, trabajaron intensamente de forma colaborativa y transdisciplinaria, con otros artistas, activistas y personas vinculadas a la disidencia sexual y al activismo queer, desarrollando lo que el investigador y curador peruano Miguel A. López llamó “alianzas de cuerpos vulnerables” (López, 2015). Por lo tanto, estos grupos rompieron con este concepto paraguas del artmedia, con una producción artística que en principio era mayoritariamente de hombres blancos cisgénero vinculados al movimiento del arte conceptual.

Los grupos en cuestión, General Idea y Group Material, además de estos dos puntos que me parecen importantes, también complicaron la relación entre arte y vida, pues sus producciones artistas “virales” surgen como una emergencia autopoietica a la pandemia

titulado *Aesthetics of Media and Communication*, que logró conectar a varios artistas e investigadores de diferentes instituciones académicas alrededor del mundo, principalmente de la Universidad de París 1 Sorbonne, la Universidad de São Paulo y la Universidad de Toronto, creándose una red que fue importante tanto para revisar lo producido por los artistas durante la década de 1960, como para fundamentar las preguntas en torno al concepto de artmedia. Esta fundación también fue necesaria como movimiento para clarificar qué se entendía por medios de comunicación, tecnología y medios en este contexto.

del virus VIH, después de todo, el SIDA estará presente en los cuerpos de muchos de los artistas integrantes de estos grupos.

Estas mismas cuestiones aparecerán en las biografías y *modus operandi* de otros grupos importantes de este momento histórico, como los colectivos ACT UP, Gran Fury, el grupo brasileño 3NÓS3, por citar sólo algunos ejemplos.



Figura1. Jenny Holzer, artista integrante del Group Material. *Survival Series* (1983 – 1985). Señal electrónica, 610 x 1220 cm. Foto: John Marchel.

Productores de lo que llamo “poéticas virales”, tanto los grupos citados arriba, activos en este arco histórico desde finales de los años 1960 hasta mediados de los años 1990, como otros colectivos y artistas como Roberto Jacoby, Hudinilson Jr, Alex Vallauri, Guerilla Girls, Serigrafistas Queer, Marcelo Pombo y su proyecto *Imágenes Liberadas*, la plataforma brasileña y norteamericana *assume vivid astro focus*, Frederico Costa y su

proyecto Bandeyra Nacional, son sólo algunos ejemplos interesantes para pensar en este tipo de producción.

Como ya se ha mencionado, la incorporación del término virus dentro del concepto paraguas del artmedia fue un movimiento similar a lo que ocurrió con otras áreas que estaban llevando la teoría viral desde las ciencias biológicas a otros campos como la tecnología, la filosofía, la comunicación y el arte. La investigadora, curadora y crítica de arte Ana Maria Maia, en su libro “Arte-veículo: intervenção na mídia de massa brasileira”, ofrece un resumen preciso y sintético de la relación entre el término virus y las prácticas de artmedia.

La investigadora señala que a través de diferentes gestos de acción disruptiva en las estructuras de información hegemónica, estos artistas y grupos comparten una estrategia de “agentes públicos de su tiempo, compartiendo propuestas y ruidos del lenguaje, tanto críticos como utópicos”. (Maia, 2015: 5).



Figura 2. Jenny Holzer, artista integrante del Group Material. *Untitled (from Survival Series 1983 – 1985)*. Intervención en preservativo, 2 1/8 x 4 1/4 pulgadas (cada paquete de dos).

Estos gestos van desde la negociación e intervención en periódicos y revistas de gran circulación, televisión, acciones de *culture jamming*² y movimientos de producción cuantitativa de diversos dispositivos como banderas, remeras, fanzines y publicaciones independientes, entre muchos otros medios, hasta acciones mediáticas tácticas en internet y en canales de redes sociales.

Ana Maria Maia retoma el binomio “arte-vehículo”, propuesto por el artista y activista Joseph Beuys. Para Beuys, el arte tiene una vocación comunicativa, es decir, el arte es un vehículo, y debe ocupar otros circuitos, tensando desde dentro lógicas de funcionamiento, agendas y valores cuyas implicaciones para la vida misma el arte nunca escaparía.

Para la investigadora, el arte como un virus fue y sigue siendo este movimiento en el que existe “una relación entre los medios como portador y los artistas como parásitos”. (Maia, 2015: 8).

En este sentido, las ciudades serán el ámbito donde se realizan muchas de estas prácticas y serán las mismas utilizadas como medios de comunicación.

El proyecto AIDS, iniciado por General Idea en 1987, fue tan masivo por ejemplo, que se infiltró en numerosas estructuras, como fachadas de edificios, billetes de transporte e incluso vagones de metro y colectivos, entre muchas otras acciones realizadas en diferentes ciudades.

² El *culture jamming* (comunicación de guerrilla) es una forma de protesta utilizada por los artistas para subvertir la cultura mediática y sus instituciones culturales fundamentales, incluida la publicidad corporativa. Intenta "exponer los métodos de dominación" de la sociedad de masas. El *cultural jamming* emplea técnicas propuestas inicialmente por el colectivo Letterist International y, más tarde, por el movimiento Situacionista Internacional, basadas en la práctica conocida como *détournement*.



Figura 3. General Idea, *AIDS, 1989/2025*. Intervención urbana. Dimensiones variables.



Figura 4. General Idea. *AIDS, 1989 – 2025*. Escultura. Registro fotográfico del proyecto. Acciones urbanas que se denominaron Image Virus.



Figura 5. General Idea. *AIDS, 1989 – 2025*. Escultura. Registro fotográfico del proyecto. Acciones urbanas que se denominaron Image Virus.

En una escala distinta pero totalmente relacionada, el artista argentino Roberto Jacoby, con su importante proyecto “Yo Tengo SIDA”, en el que produjo una importante cantidad de remeras con esta frase, transformó el cuerpo que vestía esta pieza en un “medio” que transitaba por la ciudad.



Figura 6. Roberto Jacoby, *Yo tengo SIDA*. Edición 2005. Intervención urbana. Dimensiones variables.

La investigadora Lisa Gitelman en su libro “Always Already New: Media, History, and the Data of Culture”, publicado por primera vez en 2006, trae importantes actualizaciones sobre este macro concepto, que es el concepto de los medios, que ya había sido investigado durante décadas por teóricos de diferentes campos.

Conectada con una visión flusseriana de los medios, como fue el caso del movimiento de artmedia, Gitelman presenta en su libro una visión histórica y culturalista de los medios, como un proceso socialmente ritualizado, sin una visión capitalista de la tecnología y su falsa narrativa del progreso tecnológico.

Por tanto, podemos entender la ciudad como un medio si pensamos en esta consideración que propone la autora:

“Defino los medios como estructuras de comunicación socialmente realizadas, [...] y la comunicación es una práctica cultural, una yuxtaposición ritualizada de diferentes personas en el mismo mapa mental, compartiendo y participando en ontologías populares de representación. En esta condición, los medios de comunicación son sujetos históricos únicos y complejos”. (Gitelman, 2006: 7 “nuestra traducción”).

Muchas de las acciones de estos artistas generan efectos de resonancia inmediatos. En el caso de los grupos de los años 60 que estuvieron activos hasta mediados de los años 90, podemos observar repercusiones en los medios de comunicación expresivos de la época, como la televisión³, los periódicos, las revistas, etc.



Figura 7. Group Material. *Subculture Project*. 1983. Intervenciones en los trenes de la ciudad de Nueva York.

³ <https://pioneerworks.org/broadcast/the-jacket-david-wojnarowicz-lauren-oneill-butler> En el artículo "The Jacket", publicado en la revista Pioneer Works, la periodista Lauren O'Neill-Butler reflexionará sobre cómo las acciones artivistas del grupo ACT UP, por ejemplo, se convirtieron en un virus, cambiando con el tiempo adaptándose a los movimientos políticos posteriores.



Figura 8. Cobertura televisiva del canal Channel 5 del proyecto *Subculture* de Group Material.

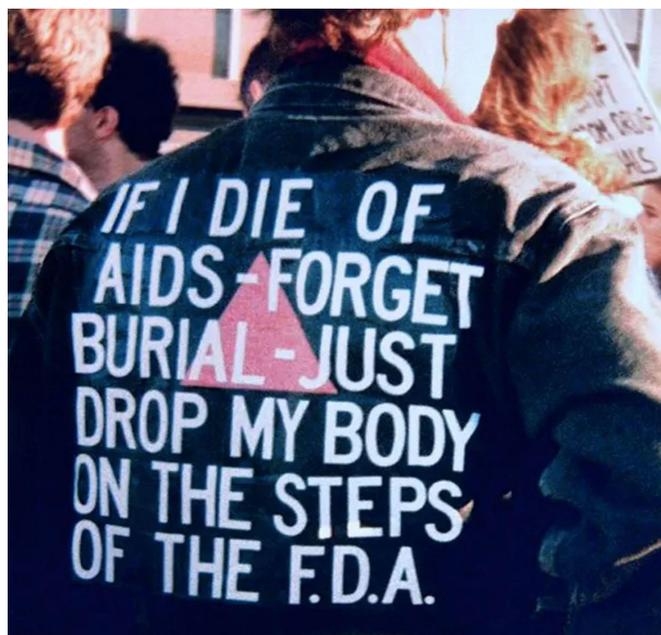


Figura 9. David Wojnarowicz. artista miembro del grupo ACT UP. *Jacket*, 1988. Performance.



Figura 10. David Wojnarowicz. artista miembro del grupo ACT UP. *Jacket*, 1988. Performance que fue televisada y se convirtió en un hito del activismo queer.

Ya los artistas desde la década del 2000 en 189ccessib aprovecharon la realidad cívica⁴ contemporánea, donde on y off ya no están separados, generando así ecos en las redes sociales y otras plataformas. Por supuesto, los medios de comunicación mencionados

⁴ Para la investigadora Giselle Beiguelman (2004), el cibridismo, un término que ha sido ampliamente analizado en los últimos años, tiene que ver con la popularización de los dispositivos portátiles de comunicación con posibilidad de conexión a internet. Para ella, el cuerpo humano se ha convertido en un conjunto de extensiones conectadas a este mundo cívico, guiado por la interconexión de redes y sistemas online y offline. Esto va más allá del fetichismo tecnológico, pero es síntoma del mundo mediado por las telecomunicaciones. El cuerpo conectado a las redes se convierte en la interfaz entre online y offline, sin que eso nos convierta en aparatos cárnicos obsoletos. Tomamos fotos y vídeos y los publicamos en tiempo real en redes sociales, revisamos el tráfico en internet antes de salir de casa, elegimos un producto online y lo recibimos offline, etc. Ésta sería la realidad cívica.

anteriormente siguen existiendo en este nuevo concepto, así como las ciudades, lo que profundiza esta cuestión mediática.

Es el caso, por ejemplo, del 190cessib Bandeyra Nacional, del artista y arquitecto brasileño Frederico Costa. Desde 2018, Bandeyra se ha convertido en un símbolo del 190cessib queer en Brasil, circulando ampliamente en las redes sociales tanto como imagen como en sus apariciones físicas en marchas, eventos, etc. Se 190cces comprar la Bandeyra por un precio 190ccessible en una vasta red de lugares LGBTQ+, tanto físicos como online, pero debido a la circulación masiva de su vector, comenzaron a ocurrir también autoproducciones del objeto.



Figura 11. Frederico Costa. *Bandeyra Nacional*, 2016. Vector y sublimación. Dimensiones variables.

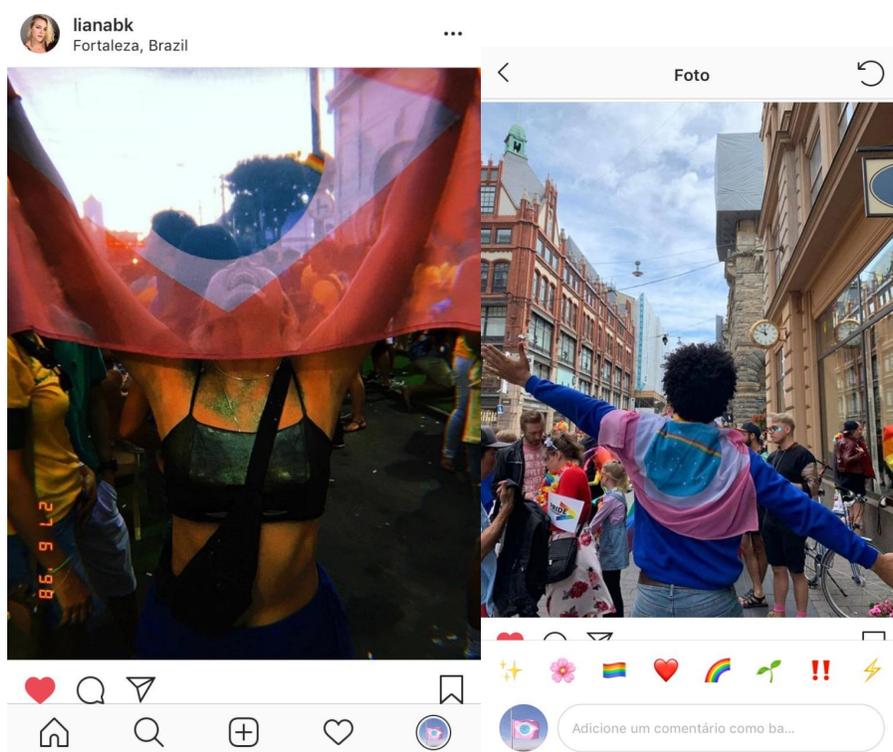


Figura 12. Frederico Costa. *Bandeyra Nacional*, 2016. Vector y sublimación. Dimensiones variables. Registros de la Bandera Nacional en redes sociales.

Lo que podemos ver entonces en esta revisión histórica es que hay una táctica común que es el uso de esta ciudad como ciudad mediática pero también como ciudad queer.

Varias corrientes teóricas han reflexionado sobre la ciudad moderna y contemporánea, pero la cuestión del género y la sexualidad en la genealogía de las ciudades es algo más reciente. Según la antropóloga brasileña Regina Facchini, “las respuestas a la epidemia del VIH-SIDA también resultaron en experiencias innovadoras a través del activismo en muchos lugares” (Facchini, 2009, p. 52)”, profundizando lo que la investigadora feminista Sally Munt llamará “pensamiento callejero” (Munt, 2013: 234).

Para Munt, lo queer y, en consecuencia, la teoría queer siempre han sido una práctica callejera que pone en tensión esta relación entre “dentro y fuera”. Si miramos el Manifiesto de la Nación Queer de 1990, que circuló a través del colectivo ACT UP, estaba

escrito con bastante claridad: ser queer no tiene que ver con el derecho a la privacidad; tiene que ver con la libertad de ser público.

En esta propuesta de una nueva *Ágora* se pretende revelar lo que comenta la periodista y activista feminista Caroline Criado-Pérez en su libro de 2019 “Invisible Women: Data Bias in a World Designed for Men”: “cuando la planificación no tiene en cuenta el género, los espacios públicos se convierten en espacios masculinos por defecto” (Pérez, 2019: 65).

Así, desde la pandemia del VIH, como se menciona en la introducción de este artículo, los artistas queer mencionados aquí han revelado estos problemas de formas innovadoras, transformando la ciudad en una ciudad queer y una ciudad mediática, simultáneamente.

Utilizando de la comunicación gráfica, desde métodos más low-tech a métodos más tecnológicos y sofisticados que permitirán grandes intervenciones y una circulación más masiva, creando acciones de guerrilla, estos grupos y artistas desarrollan una producción conectada con el concepto de artmedia, pero usando de la ciudad como un espacio político construido por la acción y el discurso público, transforma a los propios artistas en espacio. O sea los artistas son el espacio, toman el espacio y producen el espacio - aquí aportando un enfoque arendtiano entrelazado con las ideas de Henri Lefebvre.

Como “sujetos hablantes” (Preciado, 2002: 18-19), tales prácticas artísticas promueven lo que la investigadora brasileña Rita Velloso llamará de una “interrupción momentánea en el orden de un sistema establecido” (Velloso, 2017: 62), a partir de intervenciones y eventos.

Jussi Parikka (2007), importante investigador de las nociones de virus en la contemporaneidad y su relación con los medios de comunicación, afirma que: “los procesos virales funcionan como composiciones poéticas que provocan imperfecciones [...], repensando todo un sesgo sistemático/repetitivo vigente – son procesos que representan rebeliones, en cierto sentido”.

Sally Munt, en su artículo de 2013 “Queer Sociality”, utilizará la figura del fantasma de un modo también flusseriano como una visión casi ontológica del queer, que en el caso de estos artistas será utilizada como estrategia. Munt escribirá: “Queer es, entonces, como un fantasma, en la frontera entre lo visible y lo invisible, perturbando las certezas de la realidad social”. (Munt 2013: 232).

En resumen, la poética viral de estos artistas queer proporciona, a veces de manera práctica y a veces de manera positivamente utópica, como propone la investigadora Ana Maria Maia (Maia, 2015: 5), un ataque desde dentro, una especie de contaminación interna, en ciertas estructuras y sistemas, como las ciudades mismas, haciendo que dejen de funcionar momentáneamente dentro de la lógica antro-po-falo-ego-logo-céntrica-colonial-capitalista⁵, permitiéndonos ver desde otra perspectiva, preferiblemente crítica.

Contexto brasileño:

En este ítem veremos algunos registros con breves descripciones de las acciones realizadas por algunos artistas brasileños mencionados en el artículo.

A continuación tenemos intervenciones realizadas por el artista brasileño Hudnilson Jr y el colectivo 3NÓS3, del cual era integrante.

⁵ Término creado por la filósofa Suely Rolnik y presente en su más reciente libro “Esferas de Insurrección” (2018).



Figura 13. Hudnilson Jr. *Zona de Tensão*, 1983. Gigantografia. Dimensiones variables.

La acción “Zona de Tensão”, consistía en *outdoors* publicitarios instalados en la ciudad de São Paulo con partes del cuerpo del artista impresas en proceso de gigantografía. El artista fue uno de los pioneros en el uso de las máquinas Xerox en Brasil con objetivos artísticos. A continuación, vemos registros de la acción “Ensacamentos” del colectivo 3NÓS3, que consistió en un proceso de cubrir con bolsas de basura las cabezas de estatuas de personajes violentos de la historia brasileña.



Figura 14. Colectivo 3NÓS3. *Zona de Tensão*, 1983. Intervención Urbana. Dimensiones variables.

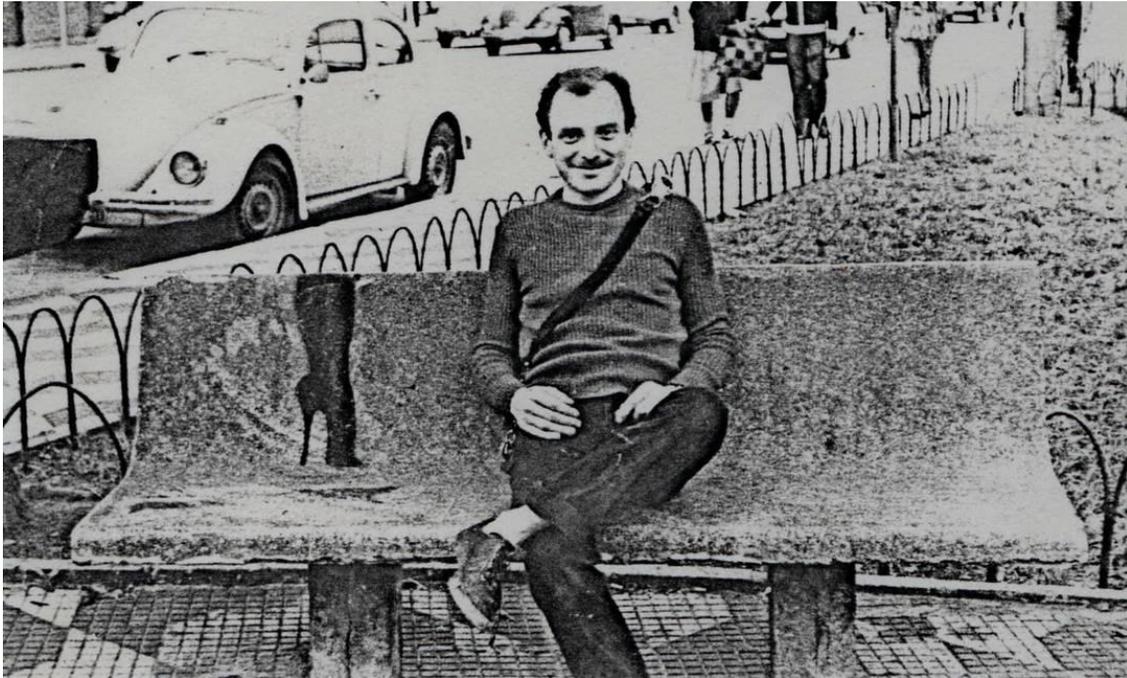


Figura 15. Alex Vallauri. *A Bota*, 1983. Stencil y spray. Intervención Urbana. Dimensiones variables.

Aquí, vemos el artista Alex Vallauri y su 196rchiv 196rchive196 de la bota 196rchi. Vallauri 196rchiv primer grafitero gay de Brasil. Mediante dibujos hipersintéticos, difundió por las ciudades un vocabulario de la comunidad LGBTQ+ compuesto de símbolos, iconos y signos. Abajo, vemos un registro del 196rchive del Museo de Imagen y Sonido de São Paulo.



Figura 16. Alex Vallauri. *A Bota*, 1983. Stencil y spray. Intervención Urbana.
Dimensiones variables.

Continuando, vemos intervención de la plataforma brasileña y estadounidense *assume vivid astro focus*, en la ciudad de Oslo. Estos objetos inflables ya fueron instalados en varias otras ciudades.



Figura 17. assume vivid astro focus. *affektert veggmaleri akselererende faenksap*, 2009.
Intervención Urbana. Dimensiones variables.

La plataforma brasileña y estadounidense hace más de 20 años, realiza importantes intervenciones urbanas, creando espacios temporales, como pistas de patinaje, escenarios para performances LGBTQ+, *skate parks*, discotecas, etc.

Conclusión:

Si pensamos en las prácticas artivistas queer brasileñas presentadas anteriormente, así como en las de otros artistas sudamericanos también destacados a lo largo del artículo, vemos una relación directa de algunas de ellas con los colectivos, grupos y plataformas norteamericanos y europeos. Por supuesto, cada una tiene sus particularidades

contextuales, ya sean económicas, que posibilitaron otro tipo de escala de producción y intervención, o bien por realidades sociales y políticas más duras y complejas, como fue el caso de Sudamérica en esa época cuando, además del VIH, la comunidad queer también era atacada por la dictadura.

Estos modi operandi que podemos identificar en estas prácticas artivistas queer desde el comienzo de la pandemia del VIH, desencadenó lo que he llamado Poética Viral.

Prácticas poéticas y políticas que, a través del uso de los medios, resignifican críticamente dichos medios, a partir de acciones de parasitismo y estrategias de hackeo, difusión, circulación y ruido.

Las similitudes que podemos encontrar en estas prácticas tienen que ver con una noción de emergencia, un poder autopoietico que se desencadenó en este momento histórico.

Como señala la investigadora Ana Maria Maia en una cita incluida en este artículo, estos artivistas actuaron y actúan todavía como "agentes públicos de su tiempo [...]". (Maia, 2015: 5).

En el artículo, la propuesta fue observar cómo dichas producciones utilizaron la ciudad como medio para estas poéticas virales, transformando simultáneamente la ciudad en una ciudad queer.

Como escribe el investigador de diseño y arquitectura Evan Pavka en su artículo "What Do We Mean by Queer Space?": Si bien lo queer puede no ser un lugar, es inevitablemente espacial [...] el espacio es inseparable de la rareza misma. (Pavka 2020, traducción nuestra).

Por lo tanto, estas prácticas se han perpetuado en el tiempo. Los medios de comunicación han cambiado, pero a partir de una comprensión más amplia de los medios como aporta el marco teórico presentado, dichos artivistas comprendieron que la ciudad sigue siendo un medio, el cuerpo, etc., utilizando los dispositivos de una manera poética y política acorde a su tiempo.

Bibliografía:

- Beiguelman, Giselle. Admirável mundo cíbrido. BRASIL, A. et al, 2004.
- Gittelman, Lisa. Always Already New: Media, History, and the Data of Culture The MIT Press, ed 2008.
- López, Miguel A. Alianças de corpos vulneráveis: feminismos, ativismo bicha e cultura visual. São Paulo: Edições Sesc-SP e Associação Cultural Videobrasil, 2015.
- Maia, Ana Maria. Arte-veículo: intervenções na mídia de massas brasileira. 1ª edição. Recife: Editora Aplicação, 2015.
- Munt, Sally R. “Queer Sociality”, en Feenan, D. (ed.), Exploring the Socio of Socio-Legal Studies, London, Macmillan Education UK, 2013.
- Pavka, Evan. What Do We Mean By Queer Space?. Azure Magazine, 2022.
- Parikka, Jussi. A Máquina Viral Universal, en Teoria Digital: dez anos do FILE - Festival Internacional de Linguagem Eletrônica, 2007.
- Perez, Caroline Criado. Invisible Women: Data Bias in a World Designed for Men, New York, NY, Abram, 2019.
- Preciado, Paul. Manifiesto contra-sexual. Madrid: Editorial Opera Prima, 2002.
- Rolnik, Suely. Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetizada. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- Simões, Júlio Assis e Facchini, Regina. Na Trilha do Arco-íris: Do movimento homossexual ao LGBT. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2009.
- Velloso, Rita. O tempo do agora da insurgência: memória de gestos e política do espaço, segundo Walter Benjamin, en Britto, Fabiana Dultra; Jacques, Paola Berenstein (Org.). Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2017.

Lista de imágenes:

Figura 1. Jenny Holzer, artista integrante del Group Material. *Survival Series (1983 – 1985)*, señal electrónica, 610 x 1220 cm. Foto: John Marchel.

Figura 2. Jenny Holzer, artista integrante del Group Material. *Untitled (from Survival Series 1983 – 1985)*. Intervención en preservativo, 2 1/8 x 4 1/4 pulgadas (cada paquete de dos).

Figura 3. General Idea, *AIDS, 1989/2021*. Intervención urbana. Dimensiones variables.
Figura 4. General Idea. *AIDS, 1989 – 2025*. Escultura. Registro fotográfico del proyecto.
Acciones urbanas que se denominaron Image Virus.

Figura 5. General Idea. *AIDS, 1989 – 2025*. Escultura. Registro fotográfico del proyecto.
Acciones urbanas que se denominaron Image Virus.

Figura 6. Roberto Jacoby, *Yo tengo SIDA*. Edición 2005. Intervención urbana. Dimensiones variables.

Figura 7. Group Material. *Subculture Project*. 1983. Intervenciones en los trenes de la ciudad de Nueva York.

Figura 8. Cobertura televisiva del canal Channel 5 del proyecto *Subculture* de Group Material.

Figura 9. David Wojnarowicz. artista miembro del grupo ACT UP. *Jacket*, 1988. Performance.

Figura 10. David Wojnarowicz. artista miembro del grupo ACT UP. *Jacket*, 1988. Performance que fue televisada y se convirtió en un hito del activismo queer.

Figura 11. Frederico Costa. *Bandeyra Nacional*, 2016. Vector y sublimación. Dimensiones variables.

Figura 12. Frederico Costa. *Bandeyra Nacional*, 2016. Vector y sublimación. Dimensiones variables. Registros de la Bandera Nacional en redes sociales.

Figura 13. Hudnilson Jr. *Zona de Tensão*, 1983. Gigantografía. Dimensiones variables.

Figura 14. Colectivo 3NÓS3. *Zona de Tensão*, 1983. Intervención Urbana. Dimensiones variables.

Figura 15. Alex Vallauri. *A Bota*, 1983. Stencil y spray. Intervención Urbana. Dimensiones variables.

Figura 16. Alex Vallauri. *A Bota*, 1983. Stencil y spray. Intervención Urbana. Dimensiones variables.

Figura 17. assume vivid astro focus. *affektert veggmaleri akselererende faenksap*, 2009. Intervención Urbana. Dimensiones variables.