

# ¿Vuelta a la década Reagan?: SIDA, olvido institucional y movimientos audiovisuales y artísticos de protesta

Alejandra VAL CUBERO

Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual  
Universidad Carlos III de Madrid

Recibido: 10 de Diciembre de 2008

Aceptado: 25 de Mayo de 2009

## RESUMEN

Las primeras obras culturales que trataron el tema del sida en su intento de alertar a la opinión pública fueron realizadas principalmente por los propios afectados o los que la sufrieron al tener amigos, familiares y parejas infectados. Los movimientos artísticos alternativos de principios de la década de los años ochenta que se prolongaron hasta los noventa fueron claves para crear concienciación social y hacer que un tema “olvidado” en la agenda ministerial de Reagan fuera tomado en consideración. Estos movimientos alternativos encabezados por asociaciones artísticas como *ACT UP* o *The Gran Fury* fueron mucho más transgresores que las creaciones cinematográficas. Los menores costes de producción y la posibilidad de dar a conocer sus propuestas fuera de las grandes pantallas les permitió llevar a cabo acciones que no podían permitirse los directores de cine, más preocupados en el gran público y más temerosos de perder audiencia.

**Palabras clave:** Sida, comunicación artística y audiovisual, instituciones.

## Back to the Reagan years?: AIDS, institutional disregard and audiovisual and artistic movements of protest

### ABSTRACT

The first cultural works dealing with AIDS in an attempt to inform the public opinion, were made by those who were affected by the illness and by those who had friends, family or their partner infected. The alternative artistic movements from the beginning of the 80's till the end of the 90's were essential to create social consciousness and to promote this “left-aside topic” in Reagan's political agenda. These alternative movements headed by artistic associations such as *ACT UP* or *The Gran Fury* were much more transgressive than large-scale film productions. Limited production costs and the opportunity to disseminate their work through other channels than the big screen allowed such alternative movements to take actions that film directors could not afford, being more focused on the mass market and more concerned by losing audience.

**Key words:** AIDS, Artists and Audiovisual Communication, Social Institutions.

**SUMARIO** 1. La enfermedad y sus representaciones. 2. La era Reagan: el asalto del SIDA a la escena pública. 3. Arte al servicio de la protesta: Primeras movilizaciones sociales. 4. *ACT UP* y el *Gran Fury*. 5. El SIDA en la gran pantalla. 6. A modo de conclusión. 7. Bibliografía.

## 1. LA ENFERMEDAD Y SUS REPRESENTACIONES

La literatura, la pintura, el teatro y con mayor incidencia el cine están repletos de textos, de imágenes y de representaciones que hablan de “la enfermedad” y de los estragos que la misma produce en el cuerpo y en el tejido social. El sida retoma las metáforas del miedo y de la culpa que siglos anteriores tuvieron otras infecciones como la sífilis, la tuberculosis y el cáncer, cada una de ellas tratadas de diferentes maneras pero todas asociadas a la muerte y a la alteración del cuerpo. La sífilis de fácil curación desde el descubrimiento de los antibióticos pero mortal hasta entonces comparte con el sida la forma de transmisión y el temor de los que creen estar sanos, al ser los *impuros*, los *inmorales* y los *depravados sexuales*, los infectados. La sífilis que comenzó a ser estudiada en la mitad del siglo XVI, fue poéticamente conocida como la *enfermedad del amor*, para los franceses era “el mal napolitano”, para los italianos “el mal francés” y para los ingleses “el mal español”. Eran los otros quienes la transmitían, los extranjeros, los incontrolables, los que vivían fuera de nuestras fronteras y *no se adaptaban a nuestras costumbres*. El miedo y el temor que despertaba esta enfermedad está representado en la *Alegoría con Venus y Cupido* de Bronzino, cuadro en el que todas las figuras están interactuando entre sí. Cupido besa a la diosa mientras que su mano derecha le toca sensualmente el pecho. En la parte superior derecha está el *Tiempo* con un reloj de arena que nos insiste que nuestra vida tiene las horas contadas. La joven que se aparece detrás del putti es “el engaño” o “la mentira”, observada por el joven con horror y recelo al reconocer que ella es la causante de la enfermedad. Por último, en el ángulo inferior izquierdo, un hombre se cubre la cara con las manos y muestra rasgos de dolor y es que la sífilis provocaba deformaciones en todo el cuerpo pero especialmente en la cara. Las máscaras que aparecen en el cuadro servían para ocultar las desfiguraciones faciales de la enfermedad. Bronzino intentó mediante esta pintura moralizante mostrar las maneras en las que la sífilis era transmitida, -al besar, al hacer el amor y al amamantar- y como el placer y la enfermedad jugaban peligrosamente entre sí.

La tuberculosis entró en escena en los albores del siglo XIX y rápidamente fue utilizada como representación fetiche por los pintores simbolistas y los prerrafaelistas. Mimí, la heroína de la *Bohème* de Puccini parece tuberculosis, Catherine Ivanovna, la protagonista de *Crimen y Castigo* y Marie en el *Idiota* están abocadas a los mismos sufrimientos. Los románticos hicieron suya una enfermedad cuya curación parecía posible al viajar a climas más agradables y saludables, allí donde reinaba la tranquilidad y la calma, como el sanatorio que de una manera precisa retrató Thomas Mann en *La Montaña Mágica*. El cine también reflejó la tuberculosis en películas como *Duelo de titanes* (1957) en la que Burt Lancaster salva de un linchamiento a Doc Holliday (Kirk Douglas), alcohólico y tuberculoso y *Cowboy de medianoche* (1969) de John Schlesinger, cuyo personaje principal sueña con viajar al sur, en busca de un lugar más cálido y beneficioso para su salud.

Tanto la sífilis como la tuberculosis o el sida compartían un eje común, eran vistas como problemas individuales a los que rara vez se trataba como asuntos de

índole social. El cuerpo pasaba a ser el blanco de las estrategias de regulación, control en el que todavía nos vemos profundamente inmersos.

## 2. LA ERA REAGAN: EL ASALTO DEL SIDA A LA ESCENA PÚBLICA

La primera noticia de lo que posteriormente se conocería como sida apareció publicada en el *New York Times* en el verano de 1981. El periódico alertaba de la existencia de una patología que afectaba a la comunidad gay americana y que iba a ser conocida en sus inicios bajo nombres tan dispares como *Gay Related Immune Deficiency* o *Gay Cancer*. En 1981 Ronald Reagan accedió a la Presidencia de los Estados Unidos impulsando un estilo de liderazgo tradicional y conservador que se extendió durante la década de los ochenta, priorizando la defensa militar en su obsesión por perseguir el imperio del mal representado, en esos momentos, por la URSS; su gobierno olvidó e invisibilizó la enfermedad del sida, la cual fue relegada de los temas prioritarios de la agenda ministerial. No se hablaba del sida y cuando salía a la luz los miedos, prejuicios y estereotipos eran constantes; Pat Robertson y Jerry Falwell, reverendos próximos a la Casa Blanca expusieron públicamente la relación entre el sida y la homosexualidad, estableciendo el nexo de culpabilidad, el homosexual era un *pecador* y la enfermedad era el castigo directo a los que llevaban una vida licenciosa y desordenada.

Por todos estos motivos de índole política y social, la investigación sobre el sida en los albores de los ochenta fue lenta y los fondos permanecieron congelados en un momento en el que el *Centre for Disease Control and Prevention* hizo público la existencia de 4.200 casos de sida detectados en los EEUU y más de 1.800 muertos. Finalmente, ante la presión de los movimientos asociativos, el presidente Reagan no tuvo más remedio que abordar esta realidad en la tercera Conferencia Internacional sobre el sida celebrada en Washington el 31 de mayo de 1987, fecha en la que se estimaba que los infectados habían aumentado espectacularmente llegando a los 36.000 casos, de los cuales 20.800 habían ya fallecido<sup>1</sup>.

Ante el silencio del gobierno y de las instituciones públicas, la comunidad homosexual, principalmente en New York y San Francisco –ciudades donde se habían registrado los primeros casos del virus– comenzaron a agruparse en asociaciones y grupos de protesta como la *Gay Men Health* creada en 1982; asociaciones a las que se fueron sumando otros grupos sociales que impulsaron acciones muy activas y reivindicativas con el objetivo de suministrar información sobre sida y ayudar a las personas afectadas. El movimiento comunitario se había puesto en funcionamiento y sería imparable durante toda la década de los ochenta y comienzos de los noventa.

### 3. ARTE AL SERVICIO DE LA PROTESTA: PRIMERAS MOVILIZACIONES SOCIALES

Las primeras obras culturales sobre el sida fueron realizadas principalmente por los propios afectados, por quienes vivieron la enfermedad en primera persona o la sufrieron al tener amigos, familiares y parejas infectados. Los artistas intentaron transmitir lo que sentían los enfermos y sus familiares, alertando a la opinión pública sobre la discriminación y a las autoridades sobre la necesidad de establecer medidas urgentes y eficaces. En un mercado artístico como el americano, en el que los límites entre el arte culto y el popular se había resquebrajado, los artistas estaban concienciados sobre la importancia de la crítica social y política: la guerra de Vietnam, las luchas de género, las desigualdades de clase, la excesiva militarización del país... fueron temas promovidos y expuestos en las salas y centros de arte alternativos que abrieron sus puertas en este momento. El arte era principalmente un arte político y de denuncia social.

El video fue uno de los registros más utilizados por los artistas que trataron en la década de los ochenta el tema del sida. La mayoría de los proyectos tenían un bajo presupuesto, se rodaban en super 8 y la duración no excedía los treinta minutos<sup>2</sup>. Los temas eran muy variados y no estaban relacionados sólo con el colectivo gay, sino también con los heterosexuales, las prostitutas, los inmigrantes, las mujeres y los niños<sup>3</sup>. La creación del *AIDS Activist Video*, uno de los movimientos audiovisuales más activo desde 1988 a 1993, subvencionó y catalogó miles de documentos que se proyectaron en escuelas, bibliotecas, parques y museos colaborando con las escuelas de comunicación audiovisual y de arte como *NYU, Film/Video Arts, Downtown Community Televisión* que desde mediados de los años ochenta se habían multiplicado en la ciudad de Nueva York y ofrecían alquileres de material audiovisual a bajo coste, lo que permitió que muchos de estos proyectos llegaran a rodarse y a proyectarse. *Bright Eyes* realizado por Stuart Marshall (1984) para la cadena británica Channel 4, *Living with AIDS* de Tina DeFelicantonio (1986), *Buddies* de Arthur Bressan (1985) o *Snow Job: The Media Hysteria of AIDS* de Barbara Hammer (1986), por citar sólo algunos de ellos, mostraron distintas miradas sobre el sida y sus efectos en las relaciones de pareja, familia y comunidad, llegando a emitirse en la gran pantalla. Los artistas del *AIDS Activist Video* se apropiaron del lenguaje propio de los medios de comunicación, de la televisión, de los informativos y programas de actualidad pero sobre todo de la publicidad con informaciones persuasivas y directas; el empleo de músicas urbanas como el hip, hop y el rap y entrevistas en primera persona hacían que los documentales fueran más cercanos, directos y próximos, este es el caso del vídeo testimonial *Interview with Paul Monette* de Phil Tarley (1993), en el que el activista, poeta y novelista habla sobre su salud y sus sentimientos sobre la muerte, exponiéndolos sin tapujos frente a la cámara. Vídeos donde las personas no son representadas como víctimas sino que muestran la complejidad del virus, la soledad del enfermo, la importancia de los familiares y grupos de apoyo y el abandono de los poderes públicos preocupados por otros asuntos que nada tenían que ver con la salud pública. La aparición del sida no sólo transformó el mundo del arte en los EEUU tam-

bién el de las relaciones sociales en un momento en el que el sida seguía siendo sinónimo de muerte y la desconfianza y el temor caminaban mano a mano.



#### 4. ACT UP Y EL GRAN FURY

Justo en el mismo momento en el que el tema del sida se hizo público y salió a la calle gracias a las reivindicaciones de los videoaficionados, otro de los grupos más reivindicativos y polémicos, el ACT UP (*Aids Coalition to Unleash Power*) fundado en 1987 en la ciudad de New York, hicieron suyo el logotipo *Silence = Death*, mostrando la necesidad de hablar públicamente del sida ante el número creciente de muertos y de afectados. El triángulo rosa que eligieron como emblema hacía referencia al símbolo que los nazis obligaban a llevar a los homosexuales en los campos de refugiados, el triángulo fue invertido y tomado como emblema de lucha y movilización.



Sus actividades tenían como objetivo hablar públicamente del sida, encontrar subvenciones para su erradicación y movilizar a la opinión pública; con el cartel en blanco y negro *AIDS: 1 en 61* cubrieron varios edificios públicos de la ciudad de Nueva York en 1988, denunciando que 1 de cada 61 personas nacidas en la metrópoli americana tenían los anticuerpos del sida. En otra de sus acciones, el artista Donald Moffet criticó la inoperancia del sistema sanitario norteamericano con el cartel: *Call the White House 1 (202) 456-144. Tell Bush we're not all dead yet* que fue exhibido en plena ciudad de Nueva York en 1990.

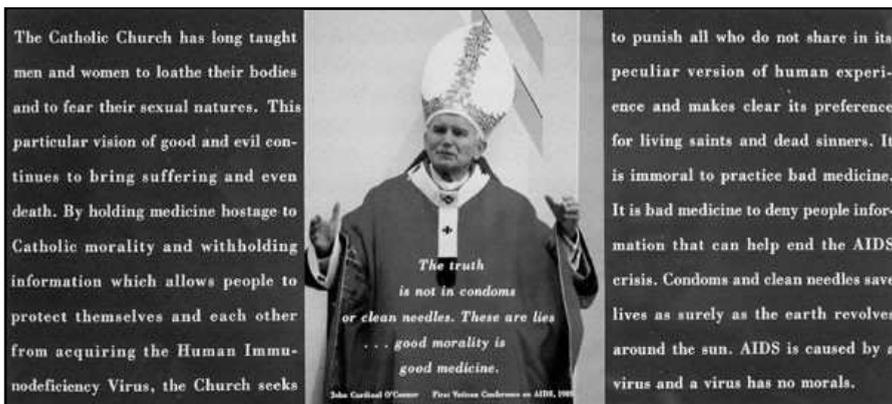
Otra de sus acciones más polémicas consistió en repartir más de seis mil ejemplares de un periódico de tipografía similar al *New York Times*, con el nombre *New York Crimes*, con noticias sensacionalistas sobre el sida, tratando de parodiar el papel de los medios masivos de comunicación y la vaguedad de sus informaciones, actuación que tuvo lugar el 28 de marzo de 1989. ACT UP también recogió en el documental *Testing the Limits* (1987) el florecimiento y el desarrollo del movimiento activista contra el sida en los Estados Unidos y la necesidad de impulsar el asociacionismo y los movimientos de base como medio para luchar contra la ignorancia y el rechazo. El activista y director Gregg Bordowitz escribió a propósito de *Testing the Limits* en su artículo *Picture a Coalition*:

Imagine la escena. En el centro de una comunidad local hay un reproductor de video y una televisión encima de una mesa. Los representantes de varias comunidades

afectadas por el sida se sientan frente a la TV. Ven un video compuesto por entrevistas. Se ven reflejados en relación con los demás del mismo modo que están sentados uno junto al otro. Piense en esta escena. El movimiento contra el sida (...) se crea a sí mismo en el acto de auto representarse. El video pone sobre la mesa los medios que permiten a cada uno reconocer su lugar específico en relación con el lugar que ocupan los otros dentro de ese movimiento. El video tiene el potencial de representar la coordinación de esfuerzos –hasta ahora inimaginables– entre distintos grupos. El reto más importante con que se enfrenta el movimiento es la construcción de coaliciones, porque la epidemia del sida ha engendrado una comunidad de personas que no pueden permitirse el lujo de no reconocerse y de no actuar como tal<sup>4</sup>.

El *Gran Fury* fue otro movimiento artístico que apareció en la escena pública en 1988 con miembros procedentes del *ACT UP* y que funcionó de manera autónoma durante siete años. En él participaron artistas plásticos, fotógrafos y publicistas como Richard Elovich, Avram Finkelstein, Tom Kalin, John Lindell, Loring McAlpin, Marlene MacCarty, Donald Moffett, Michael Nesline, Ferry Riley, Mark Simpson y Roberto Vasquez quienes no querían mostrar sólo imágenes de gente con sida sino intentar, a través de diferentes creaciones artísticas mover a la acción a la sociedad Americana, por ello sus acciones trataron de ser a gran escala, utilizando eslóganes que impactaran y no dejaran indiferente como *Women don't get Aids, they just Die from it*, *When a government turns its back on its people, it is Civil War?*, *Welcome to America, the only industrialized country besides South Africa without National Health Care o With 47.524 Deaths, Art is not enough*.

El grupo tuvo el apoyo de William Olander, comisario del *New Museum of Contemporary Art* quien les invitó a exponer en el proyecto llamado, *The Silence=Death Project* en 1990. Ese mismo año el *Gran Fury* participó en la 44 Bial de Venecia con la pieza *Pope Piece and Penis*, obra mural que atacaban a la iglesia católica por su oposición al sexo seguro mediante el uso de preservativos. El texto decía: *Es mala medicina negar información a la gente que puede ayudar a acabar con el sida. Condones y agujas limpias salvan vidas (...) El virus está causado por un virus y un virus no tiene moral.*



Siguiendo el estilo fotográfico y publicitario de la artista de los setenta Barbara Kruger, el colectivo realizó una nueva campaña de junio a diciembre de 1989. La primer acción consistió en realizar un mailing de una postal en la que aparecían tres imágenes de parejas de diferentes razas besándose con el slogan: *besar no mata, la codicia y la indiferencia si*. En el reverso de la postal los activistas habían escrito: *La avaricia política, el inmovilismo gubernamental y la indiferencia pública hacen que el SIDA se convierta en una crisis política*. Los miembros del *Gran Fury* utilizaron la misma imagen para decorar los autobuses de las principales ciudades americanas de la costa este y oeste que recorrieron sus avenidas y calles gracias al proyecto *Art Against AIDS's: Art on the Road*.



Las primeras manifestaciones artísticas sobre el sida entraron en los grandes museos de arte contemporáneo americanos a finales de los ochenta y principios de los noventa. Rosalind Solomon fotografió a sesenta personas, la mayoría seropositivas, bajo el título *Portraits in the Time of AIDS*, imágenes que se exhibieron en la galería *Grey Art Gallery* en 1987 y un año más tarde, en el otoño de 1988, el MoMA inauguró la exposición de Nicolás Nixon *Pictures of People* exhibición que obtuvo críticas y alabanzas a partes iguales por presentar a los enfermos fuera de su contexto habitual, interpelando al público a que sintiera pena, temor y miedo al tratar el sida como un hecho individual y por lo tanto no social ni colectivo. Sin contextualización, las personas afectadas parecían ser parte de una realidad lejana.

## 5. EL SIDA EN LA GRAN PANTALLA

Los video artistas y documentalistas fueron mucho más transgresores que los realizadores cinematográficos, los menores costes de producción y la posibilidad de dar a conocer sus trabajos fuera de las grandes pantallas les permitió acciones que no podían permitirse los directores de cine de la década de los ochenta. En *La Cosa* (1982) de John Carpenter un grupo de científicos americanos destinados en la Antártica acuden a otra base cercana en la que descubren a un perro que logra escapar y será el causante aparente de todas las muertes posteriores. Temor ante lo desconocido, final ambiguo y abierto y ausencia de personajes femeninos durante todo el largometraje que dieron lugar a que muchos críticos cinematográficos vieran esta película junto a otras como *La Mosca/The Fly* (1986) de David Cronenberg y *Alien* (1986) de James Cameron indirectamente relacionadas con un virus del que sólo existían espe-

culaciones sobre su procedencia y origen. El sida tenía un origen lejano, eran los “otros” quienes la transmitían. Una vez más había que dudar de todos y de todo.

Las primeras películas sobre el sida de finales de los ochenta y principios de los noventa giraron fundamentalmente en torno al colectivo masculino gay. El mismo año que el actor Rock Hudson fallecía de sida en 1985, la cadena norteamericana NBC presentó *An Early Frost* de John Erman, donde un joven y brillante abogado debe confesar a su conservadora familia de *New England* que es homosexual y que tiene el virus, obteniendo el rechazo del padre, el miedo de la hermana embarazada y la comprensión y apoyo de la madre. En sus orígenes el sida era sinónimo de vergüenza y de escándalo al ser la imagen pública de una determinada identidad sexual y relacionarse con comportamientos inapropiados, como la drogadicción. Para Susan Sontag, *la enfermedad hace brotar una identidad que podía haber permanecido oculta para los vecinos, los compañeros de trabajo, la familia, los amigos*<sup>5</sup>. El estigma era doble: miedo por ser sexualmente diferente y por estar contagiado de un virus que producía rechazo. En 1986 apareció la película de Bill Sherwood *Parting Glances* cuya narración acontece en las cuarenta y ocho horas que pasan dos jóvenes próximos a la treintena antes de que uno de ellos viaje a África por un periodo de dos años y su compañero conozca que su ex pareja tiene el sida. Siguiendo la misma temática, el largometraje *Longtime Companion* (1990) de Norman René mostró cómo la noticia del virus había llegado a las comunidades homosexuales en San Francisco y las distintas reacciones de los afectados y amigos. El título del largometraje hacía referencia a la negativa del periódico *New York Times* a reconocer en sus obituarios a las parejas de los fallecidos, descritos como *Longtime Companion*. Estas primeras películas repitieron ciertos estereotipos: la persona con sida es un hombre de clase media, media alta, que ejerce una profesión liberal (abogados, productores, ejecutivos, diseñadores, profesores) y que además de ser guapo y atlético es blanco, joven y lleno de vida hasta que cae enfermo; apenas aparecían hombres de color y si lo hacían su papel era secundario. Las mujeres rara vez eran las protagonistas y su rol era de apoyo, ejerciendo como amigas, madres o esposas. La película más mediática y premiada por la Academia de cine americana, *Philadelphia* (1993) de Jonathan Demme, galardonada con el Globo de Oro, el Oso de Plata de Berlín y el Oscar a Tom Hanks como mejor actor, mantuvo ésta misma representación: joven con talento, abogado de color, familia con miembros comprensivos ...- aunque hizo evidente la complejidad de una situación en la que había muchos intereses implicados.

## 6. A MODO DE CONCLUSIÓN.

La sociedad occidental sigue ocultando la enfermedad y la muerte porque entra en contradicción con los valores de salud, energía, fortaleza y belleza promovidos por la sociedad capitalista. La muerte y los símbolos relacionados con ella pertenecen al área de lo secreto, del espacio privado de la casa y el hospital. El sida hizo

que la muerte volviera a salir a la escena pública y al hacerlo provocó las tensiones sociales que hoy todos conocemos.

En esta sociedad de consumo en la que aparentemente todo puede anunciarse en una valla publicitaria y ser adquirido al gusto del consumidor, la marca de ropa italiana *Benetton* hizo suya esta epidemia con fines comerciales e incluyó en su campaña publicitaria de 1993 una fotografía de Theresa Fronc en la que se mostraba a un David Kirby desvalido, demacrado, acompañado por toda su familia en su lecho de muerte, como si de una imagen sagrada se tratara. Al año siguiente, después de haber conseguido la polémica buscada y sin importarle demasiado la máxima: *que hablen de ti, aunque hablen mal*, Oliviero Toscani volvió sobre el mismo tema presentando tres imágenes de cuerpos desnudos con un tatuaje del VIH en diferentes partes de sus jóvenes y bellos cuerpos. El fotógrafo reconoció que la idea la tuvo en un viaje a EEUU donde un estudiante de la universidad de Wisconsin se paseaba con la palabra VIH tatuado en el brazo como símbolo de protesta.

La era conservadora de Ronald Reagan vio contrarrestada su inmovilismo y puritanismo por un fuerte asociacionismo que fue y sigue siendo una pieza clave en la lucha contra el sida/VIH. Las asociaciones y los movimientos sociales y artísticos jugaron un papel clave en una sociedad donde las instituciones estatales hacían oídos sordos a un asunto que molestaba y por ello había que hacer invisible. Esperemos que los cambios políticos y económicos que se avecinan a escala global no sirvan para dar marcha atrás, en periodo de vacas flacas es bueno recordar los errores del pasado, ya lo decían los activistas de *Gran Fury* en su campaña de 1988, *Art is Not Enough, Take Collective Direct Action to End the AIDS Crisis*.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

- ALIAGA, Juan Vicente, G. Cortés José Miguel, (1993), *De Amor y Rabia, acerca del arte y del sida*, Valencia, Universidad Politécnica.
- ALLEN, White (2004), *Reagan's AIDS Legacy*, San Francisco Chronicle, June 8.
- CRIMP, Donald (1988) *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activisms*, Cambridge, MIT Press.
- BORDOWITZ, Gregg (1988), en Donald Crimp (ed) *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activisms*, Cambridge, MIT Press.
- PAIS DE LACERNA, Antonio (2006), "El cine como documento histórico: el Sida en 25 años de cine", *Revista Médica y Cine*, Vol. 2, Nº 3, julio, p. 102-113.
- PÉREZ, Lucía, "Philadelphia (2006), "Visión del sida cuando comenzó a ser tratable", *Revista Médica y Cine*, Vol. 2, Nº 3, julio 2006, p. 21-28.
- SIPLON, Patricia (1999), "A brief History of the Political Science of AIDS Activism", *Political Science and Politics*, Vol. 32, Nº 3 (Sep.), pp. 578-581.
- SONTAG, Susan (1996), *La enfermedad y sus metáforas y el sida y sus metáforas*, Madrid, Taurus.

<sup>1</sup> Allen, 2004.

<sup>2</sup> La mayoría de estos videos están conservados en la *Royal S. Marks Aids Activist Video Collection* de la librería pública de Nueva York.

- 3 El tema de la drogadicción, la heroína y el sida fue tratado en *Needle Nightmare* (1991) de Phil Zwickler y *Clean Needles Save Lives* (1991) de Richard Elovich. Otros videos centrados en el sida y la mujer fueron: *Doctors, Liars and Women: AIDS Activists Say No to Cosmo* (1988) de Jean Carlomusto y Maria Maggenti, *My Body's My Business* (1992), de Vivian Kleiman, y *Keep Your Laws Off My Body* (1990), de Catherine (Saalfeld) Gund and Zoe Leonard, B&W.
- 4 Bordowitz, 1988, pp. 195.  
La segunda propuesta audiovisual del grupo *Voices from the Front* (1992) fue muy parecida tanto formal como estilísticamente a *Testing the Limits* y obtuvo varios premios en el festival de cine de Berlín.
- 5 Sontag 1996, pp. 111