

En plan travesti

FOTOGRAFÍA Y TRANSFORMISMO
EN ESPAÑA ENTRE DOS SIGLOS

[y radical]

1975
XX
2015





JAIME GOROSPE (Madrid, 1958)
Fangoria, 1993.
Fotografía sobre papel baritado. 60 x 50 cm.

Tiempo al tiempo

Fue una cosa fatal, una inclinación irresistible,
un incendio de la imaginación.

Benito Pérez Galdós

El final de la guerra civil española supuso el fin de muchas cosas –demasiadas quizás–, algunas de ellas muy evidentes y con visos de entrar en la Historia con mayúsculas, mientras que otras quedaron anuladas por el peso de los acontecimientos y la nueva moral impuesta por el régimen franquista: toda la genuina tradición del café cantante y los espectáculos de variedades que iluminaban la cartelera de las grandes ciudades españolas durante los años previos a la guerra, quedaron sepultados por el olvido. Y, con ella, toda una estirpe de artistas y personajes singulares que, a lomos de esa tradición, habían convertido el transformismo en una manera distinta de entender la vida y, por ende, en verdadero arte, efímero y ajustado al devenir de aquellas noches que parecían no tener fin y, en definitiva, arte de riesgo.

Pero, pasado el tiempo, por las costuras del régimen volvieron a aflorar todas aquellas manifestaciones que se habían creído muertas y sepultadas bajo el olvido y la pesada losa de granito del Valle de los Caídos, y en los años de la Transición se recuperó un gusto por el transformismo que se convirtió en fenómeno de masas llamado a infiltrarse en todas las manifestaciones artísticas: Paco España en el Gay Club tan solo fue el mascarón de proa mediático de un fenómeno mucho más amplio, diverso y marginal, con la impagable Rosarito de Jerez en la popa como reina indiscutible del club Los Centauros. Y, desde entonces hasta hoy, es indiscutible su presencia transgresora en letras, artes plásticas, cine, cómic, televisión, redes sociales y, posiblemente más que en ninguna otra disciplina, en la fotografía.

Aunque más tarde que en otras latitudes, y por razones obvias, las primeras expresiones fotográficas del universo travesti afloraron en España en las páginas de publicaciones surgidas al amparo de los cambios legislativos que vinieron a formalizar aquellos otros que ya eran una realidad palpable en las calles y locales de ocio de las grandes ciudades durante los años de transición desde la dictadura al nuevo régimen. El ansia de libertades hizo que un proceso teóricamente largo y proceloso se pudiera consumir, de manera fulminante, en un periodo mucho más corto del transcurrido en otros países de nuestro entorno, así como en las grandes metrópolis americanas, ya que eran los únicos espacios públicos que permitían ciertas transgresiones desde que los sucesos de Stonewall pusieran sobre el papel

las reivindicaciones de los colectivos homosexuales y desde que, tras su experiencia en la contracultura de la década de los 60, Harvey Milk abandonara muchos de sus puntos de vista conservadores sobre la libertad individual y la expresión de la sexualidad para abanderar los primeros movimientos en favor de una revolución de la comunidad gay.

II

Pese a que *En plan travesti [y radical]* tome prestado su título de un pasaje de *Miro la vida pasar**, la canción de Fangoria cuya letra escribí junto a Nacho Canut tres lustros atrás, quizás la intención habría que ponerla más bien en el verso casi profético que cierra esa primera estrofa: «Todo podría ir a peor». En efecto, estoy totalmente convencido de que si todos aquellos cuya juventud coincidió con los años de locura colectiva del tránsito entre los 70 y los 80 hubiéramos imaginado entonces este futuro que es nuestro presente de hoy, jamás habríamos llegado a dibujar una realidad tan estrecha y pacata como la que nos ofrece este mundo de ahora, muy sobrado de prodigios técnicos pero tan romo y estrecho en tantos otros aspectos, descaradamente homogéneo en una falsa diversidad que invita a reformular la nostalgia como un recurso sostenible y hasta como «un arma cargada de futuro», según nos parecía, por entonces, que era la poesía, en palabras de Gabriel Celaya.

Tan solo hay que recordar que las disparatadas películas que rodó Pedro Almodóvar en aquellos años no serían posibles hoy, o que ciertas fotos de Alberto García-Alix o Pablo Pérez-Mínguez resultan ahora tan inverosímiles como los carteles pintados en 1977 por Joaquín de Molina para el Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FHAR), para llegar a la conclusión de que todo lo que se ha



Rosarito de Jerez



Joaquín de Molina. Cartel para el FHAR Madrid, 1977

(*). Incluida en el álbum «Arquitectura efímera» (2004). Warner Music Spain.



CRISTINA GARCÍA RODERO (Cartagena, 1952)
Hagas lo que hagas, ponte bragas, 2005.
Fotografía sobre papel Hahnemühle. 80 x 53 cm.

ganado en avances de la ciencia, se ha perdido para siempre en la involución de nuestros usos y costumbres. Si ya no existen publicaciones tan llenas de arte y energía como *El canto de la tripulación*, si en los kioscos no pueden encontrarse hoy revistas como *Party* o *Lib*, y la aparición de *La Prohibida* en una carroza de la cabalgata de Reyes casi provoca una crisis política, es porque todo ha ido a peor si miramos hacia atrás, dándole tiempo al tiempo.

Es por ello que esta exposición tiende puentes sobre el abismo que separa esos dos mundos –la España en blanco y negro de mediados los 70 y la muy dispersa de nuestros días– con un recorrido en imágenes que a la par cuestiona y reafirma el paso del tiempo. Cronológicamente arranca con la emblemática *Voy a hacer de mí una estrella* de Carlos Pazos, que en la España de 1975 resultaba ser una imagen radicalmente transgresora como tal, pero sobre todo lo era entendida como obra de arte, y se cierra con los representantes de una nueva hornada de fotógrafos que deliberadamente miran por encima de galerías y museos, para travestir su intención y su mirada a través de los nuevos canales de difusión de la fotografía, esos que han propiciado los avances tecnológicos de la nueva centuria. Y, entre una y otra opción, todo un mosaico de imágenes de España entre dos siglos en una visión radical y transgresora de otra realidad, que se hilvana con fotografías de cuatro décadas para formular y establecer unas señas de identidad que escapan a lo previsible.

En definitiva, *En plan travesti [y radical]* es una heterodoxa galería de retratos que recorren el tránsito entre dos siglos de la historia de España –su periodo más largo de continuidad democrática y también de transformación identitaria– a través de las visiones que nos ofrecen cuatro decenas de fotografías españolas que recorren todo el espectro generacional y geográfico de nuestra vieja piel de toro, para así darle forma a un genuino caleidoscopio español, a un verdadero incendio de la imaginación.



Alberto García-Alix, editor de *El canto de la tripulación*, con uno de sus ejemplares, y la portada de la revista *Party* de marzo de 1979

Pablo Sycet Torres

Artífice



JAVIER PORTO (Madrid, 1960)
Carlos y Fabio en escena, 1983.
Fotografía sobre papel Hahnemühle. 70 x 46,7 cm.



ALVARO VILLARRUBIA (Madrid, 1964)
La Prohibida, 2009.
Fotografía sobre papel Hahnemühle. 70 x 46,5 cm.



«Después de todo, cada cual lleva su máscara»

«We're born naked, and the rest is drag»

RuPaul

«La desdichada parecía darse cuenta de pronto de cómo es ella de verdad. De cómo somos todas. Del pasado tan chiquitísimo que tenemos, y de lo espantoso que eso es».

Eduardo Mendicutti, *Una mala noche la tiene cualquiera*

Cuando en el año 2006 el dúo travesti Shimai relanzó el éxito *dance filogay Estoy bailando*, la canción llevaba ya casi treinta años formando parte de la banda sonora del disco *kitsch* de marca mediterránea. La canción, original de las Hermanas Goggi, había sido publicada precisamente en 1978, en plena fiebre disco, y su actual reinterpretación tenía algo casi como de reescritura de aquella «identidad oculta» que en los primeros años del 2000 se popularizó considerablemente. Una identidad –casi específicamente vinculada con la homosexualidad masculina, todo sea dicho– que ahora se erigía como parte fundamental de la ironía electropop y *trash*, característica de eventos como las populares fiestas *En Plan Travesti*. Aquellas sesiones dominicales, ideadas por La Prohibida, Agnes la Sucia, Roberta Marrero, JuanFlahn y Glenda Galore, se convirtieron durante sus años de existencia en un indudable referente de una subcultura madrileña para la que el travestismo artístico, el ambiente desprejuiciado y festivo y el *revival* casi canónicamente impuesto de un cierto aire de lo que un cuarto de siglo atrás se había identificado como «la movida madrileña» se convertiría en seña de identidad.

La fiesta parecía ser, además, una suerte de refugio de todas aquellas propuestas descartadas, deshechadas y hasta estigmatizadas por el modelo hegemónico de «cultura» de nuestro país, para el que la cuestión iba por aquellas fechas del *gag* sensacionalista televisivo, donde el morbo parecía ser similar a los que revistas como *Party*, pionera de los setenta, habían mostrado en otra época –y casi se diría, otro lugar–. Más sorprendente todavía parecía ser la percepción sobre el particular en la propia «cultura gay» en la que los cuerpos perfectos y musculados (obviamente, masculinos), posteriores a la crisis de principios de los noventa relacionada con el VIH/sida, parecían reproducir aquellos patriarcales y heterocentristas contra los que originariamente lanzó sus andanadas a finales de los sesenta (casi una década más tarde en nuestro país, por motivos de sobra conocidos). De hecho, siempre es necesario recordar con el pionero estudio de Óscar Guasch lo mucho que la cultura LGTBIQ actual debe, precisamente, al colectivo travesti: «la toma de las calles por parte del travestí (de las Ramblas, en el caso barcelonés) da un impulso decisivo al movimiento homosexual. De su mano se consolida la primera organización relevante del movimiento

gay que aparece en España: el Front d'Alliberament Gai de Catalunya [FAGC]. Es a raíz de la fuerza con que el travestí invade lo público-político y lo público-comercial después, como se fijan las señas de identidad de este tipo, tal y como hoy es conocido».

Aquellas fiestas en las que se glorificaba lo travesti, aunque aparentemente inocuas políticamente en sus planteamientos (que parecían reducir todo a una cuestión de ver y ser visto), recogían, sin embargo, algunas de las propuestas contrahegemónicas de grupos y actitudes de los noventa, como las fiestas del barrio de Lavapiés organizadas por colectivos y asociaciones cercanos a la Radikal Gai o LSD, de carácter profundamente reivindicativo y político. Incluso, las sesiones dominicales se apropiaron inicialmente de uno de los más conocidos locales de travestis del barrio de Chueca, *La Noite*, en cuyo escenario hasta no hace mucho seguían manteniéndose reencarnaciones de Rocío Dúrcal, Rocío Jurado o la Pantoja como las que se popularizaron en la Costa del Sol durante el aperturismo del régimen franquista de finales de los sesenta y setenta, paralelo al del *boom* turístico y en el que, tal y como Juan Bonilla puso en evidencia, la libertad sexual, o cuanto menos, la «vista gorda» con tal de parecer tan iguales como diferentes respecto a los turistas que buscaban –y encontrarían– placeres de todo tipo asociados al sol, las vacaciones y el mar, facilitarían una especie de turismo sexual en el que la *celtiberia gay* (por utilizar el fantástico título de Alcalde y Barceló) no dejaría de encontrar su particular espacio de «libertad vigilada». Un gesto, este de acudir directamente a una de aquellas «zonas de sombra» del



Himero como La Toyota, La Flor de Alcorcón, Aviador Deluxe, Bloodygold como La Prohibida y La Toyota como Glenda Galore. *En plan travesti*, 2006



Colita. Primera manifestación del orgullo gay, 1977



DAVID TRULLO (Madrid, 1969)
Pure Silk, 1999.
Fotografía sobre papel Hahnemühle. 69,3 x 50 cm.

barrio de Chueca, en el que la historia de lo que durante mucho tiempo habíamos sido o podido ser seguía latiendo frente al colorido y hegemónico *lobby*, que no parecía algo casual. Aunque más tarde, como suele suceder con estas cosas, acabara también perdiendo su lectura particular e identitaria, e incluso en cierto sentido reivindicativa, de aquellos espacios negados por la propia cultura gay.

Todas y cada una de las propuestas y personajes de aquella extravagante fiesta en la que, como en los mundillos de la subalternidad homosexual cada cual era conocido por su «nombre de guerra» –y no puedo sino recordar a la incombustible *Toyota*– en la que, con algo de carnavalesización, la etiqueta «travestí» se impuso casi como sello de identidad –y de cierta forma de radicalidad–, reificando con ello la parte de la cultura gay española más esencialmente *queer*, o mejor dicho, más profundamente «marica», anterior incluso a lo *queer*.

Por eso, no era extraño que, con cierto reconocimiento *camp*, y conscientes del papel que la mascarada vinculada con algunas fórmulas de espectacularización había tenido como método de visibilización de identidades disidentes en la cultura española, la pegadiza canción de las Hermanas Goggi cobrara en aquellas sesiones un nuevo significado para aquellos que ya estudiábamos en las universidades los planteamientos de Judith Butler, Eddie Sedgwick o Paco Vidarte. Aquella letra, entre copa y copa, nos hacía pensar, mientras escuchábamos aquello de «estoy bailando / con dientes y uñas yo me defiendo», si no estaríamos asistiendo a uno de aquellos momentos citados por Benjamin en los que lo reprimido de la historia resplandecía en mitad de la oscuridad, a una particular fórmula de revolución defendida por el teórico cultural, aquella en la que, sin previo aviso, independiente y simultáneamente, y quien sabe si solo para escapar del «aburrimiento», se disparó a los relojes de la historia.

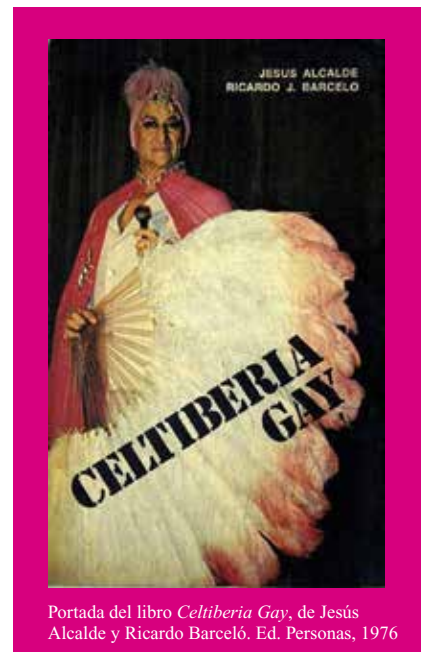
I. Reivindicando la fotografía y el travestismo contemporáneo: una propuesta de interpretación

«Hacer saltar el *continuum* de la historia»; restaurar aquellos documentos perdidos y con ellos los pasados-posibles y no cumplidos en el relato. Romper, por tanto, el tiempo lineal y sustituirlo por el sincrónico, la historia contada por la-que-se-está-escribiendo. Un proyecto, en verdad, ambicioso hasta el vértigo y más para afrontarlo en una muestra de talante abiertamente histórico como el presente en el que, incluso, el tiempo cronológico y documental parece cifrarse hasta en la coincidencia de décadas y decenas de artistas y obras representadas. Aunque el propósito que nos hemos propuesto no es crear un relato cerrado, esencialista y puramente histórico-artístico. No, antes bien, las opciones tanto fotográficas (precisamente, por serlo) como temáticas seleccionadas lo que intentan es mostrar la falacia de todo relato, de todo *continuum* que trate de presentarse, precisamente, como lógico, narrativo y auténtico, proponiendo al contrario un juego de equívocos y apariencias en las que lo periférico, una vez más, puede jugar un papel absolutamente central.

Es por eso, en primer lugar, que hemos optado por recoger un término tan aparentemente anacrónico como el de «travestí» para intitular esta reunión de cuestionamientos identitarios en el terreno de la fotografía. No obviamos el riesgo que supone, ni mucho menos, sino que nos parece incluso uno de esos factores que pueden ayudar a conectar tiempos y propuestas diacrónicas frente a la univocidad, la linealidad y el esencialismo de todo tipo (con el identitario al frente, como resulta lógico en la propuesta). De ahí la extrañeza que pueden suscitar ciertas proposiciones visuales de la exposición, con la unión de distintos tipos de travestismo (desde el de género al cultural, sin que la pretensión haya sido tampoco ahondar en el relativismo como mecanismo posible de la construcción de identidades), así como de distintos tipos de fotografías, antes que de fotógrafas o fotógrafos, que apunten a una esencia o «yo» previo a la obra formada no solo frente al objetivo, sino ahora mismo, ante sus propios ojos, en el dispositivo que indudablemente representa toda exposición.

Incluso, las opciones de circunscribir la cuestión a las coordenadas espacio-temporales del Estado español desde mediados de los setenta hasta la actualidad, antes que como una «historia de la fotografía» en este ámbito podría ser leído como uno más de los múltiples y necesarios replanteamientos que sobre ese extraño y casi mítico periodo de la historia reciente de nuestro país se han venido realizando. Como una propuesta de lectura sesgada, sin ánimo alguno, precisamente, de «travestirla» de universal y fidedigna, sobre el papel de unas prácticas artísticas como la fotografía cuya relación con nuestra historia cultural –siempre pictórica, por tradición– tampoco parece poder ser vinculada de manera sistemática y totalizadora con la historia cultural de un país para el que la práctica fotográfica misma –al menos, hasta fechas más o menos recientes– no ha dejado de ser periférica y a menudo híbrida entre el documento y la pieza artística en sus constantes y abiertos debates.

Sirva por tanto esta breve introducción para entender que, cuanto vamos a ver, no puede limitarse a la «historia de la fotografía en España» de los últimos cuarenta años, ni mucho menos aún de las identidades psicosexuales escogidas como campo de investigación (tanto por nosotros como por las autoras y autores de las fotografías seleccionadas), sino que pretende ofrecer, antes bien, un relato «a contrapelo» o una contrahistoria de los pasados-presentes-posibles de ciertas identidades todavía en construcción.



Portada del libro *Celtiberia Gay*, de Jesús Alcalde y Ricardo Barceló, Ed. Personas, 1976



Juan Hidalgo, *Biozaj Dionisiaco*, 1977



PABLO PÉREZ-MÍNGUEZ (Madrid, 1946)
Pedro drag, 1983.
Fotografía sobre papel baritado. 70 x 46,4 cm.



DAVID MASSA (Talavera de la Reina, 1992)
La pasión de Nacha, 2015.
Fotografía sobre papel Hahnemühle. 65 x 50 cm.



JESÚS UGALDE (Madrid, 1964)
Audrey B., 1994.
Fotografía sobre papel baritado. 70 x 50 cm.



MOISÉS FERNÁNDEZ ACOSTA (Huelva, 1979)
Ante el espejo, Antonio Bay, 2010.
Fotografía sobre papel Hahnemühle. 70 x 46,7 cm.

II. Fotografía y cuestiones de género en el Estado español: un breve repaso crítico.

Nada más pertinente, por lo tanto, para acercarse a las transformaciones (y nunca mejor dicho) de las prácticas artísticas relacionadas con el género y la identidad de las últimas décadas que aquellas desarrolladas, precisamente, en fotografía. Por eso la revisión del travestismo en la fotografía española desde mediados de los setenta parece ser un campo preciso (y precioso), de descubrimiento del modo en que se enuncian y negocian los significados del género y la identidad. No solo sexual, ya lo decíamos, sino también, incluso, artística (por lo que hoy en día una y otra quieren significar), en un panorama como el del arte español contemporáneo.

Y es que la fotografía ha sido, sin lugar a dudas, el medio por antonomasia en el que las cuestiones de género e identidad han podido dar sus mejores frutos en el campo de la plástica. Si el cuerpo se convirtió por medio de la *performance* en el centro de la experimentación artística para las cuestiones de identidad y género vinculadas con la segunda ola de feminismos de los sesenta y setenta (e incluso del denominado postfeminismo de los ochenta), la fotografía fue, sin lugar a dudas, su mejor vehículo –así sucede en los casos específicos en nuestro país de ejemplos tan tempranos como los de Juan Hidalgo, Esther Ferrer o Carlos Pazos–. Y no solo por el carácter documental que tradicionalmente se atribuye a la técnica sino porque, como descubrirían los artistas americanos de los setenta agrupados bajo el convencionalismo de «apropiacionistas» –y «presentados» en nuestro país en la muestra *El arte y su doble* de Dan Cameron–, la fotografía era el medio perfecto con el que poner en cuestión todo tipo de certezas culturales: desde las convenciones sobre la autenticidad y la originalidad de la obra hasta las creencias y discursos sobre la subjetividad y la identidad, con ellas profundamente implicadas a nivel conceptual en casos como los citados, en los que el papel del autor se confunde con el sujeto fotografiado y hasta con la obra misma como pieza.

A través del impacto que esta exposición tuvo en nuestro país, casi podemos situarnos en el centro de una de las polémicas principales de la época: la de la negación de los referentes locales en pos de las prácticas importadas desde el exterior. En gran medida promovida por el apolítico «retorno a la pintura» de la década de los ochenta, la situación de la fotografía en España, lejos de lo que sucedía en los circuitos internacionales, seguía encontrándose restringida a círculos cerrados y muy especializados. Su valor como obra múltiple, vaticinado nuevamente por Benjamin, seguía en las fechas considerándose muy por debajo de la noción de arte como obra única y de las prácticas artísticas de cuño más o menos tradicional, a pesar de que el arte experimental de nuestro país no fue parco en investigaciones en relación con el arte de acción, el ambiente y la instalación, e incluso la poesía visual y experimental.

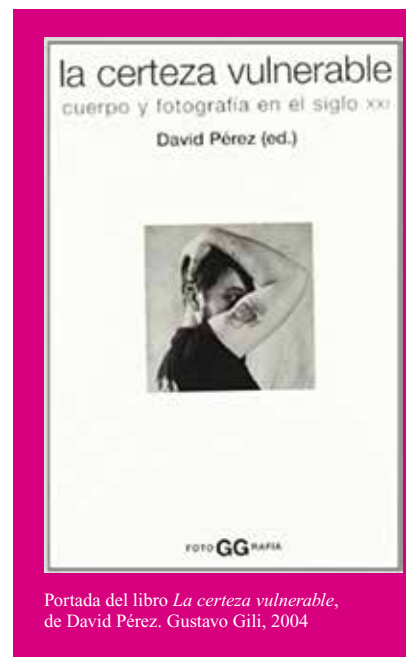
El conocimiento de experiencias fotográficas en nuestro país, tales como la denominada «Escuela de Madrid» o los trabajos experimentales de revistas como *Nueva Lente*, no pasaban casi del círculo de especialistas en el medio. Resulta lógico, por tanto, que trabajos como los citados de Juan Hi-

dalgo o Carlos Pazos, a los que comenzaban a sumarse los de Ouka Leele, Miguel Trillo o Jaime Gorospe en aquella década, se encontrasen aún más restringidos y tuviesen que ser recuperados de ese olvido al que la preeminencia de la pintura, la especificidad del medio y, por descontado, el contenido que en muchas ocasiones se encontraba explícito en ellos, los habían relegado, condenándolos en muchas ocasiones al mero soporte documental a la moda en carteles o revistas.

Sin embargo, sí es cierto que, pese a que fue la pintura el arte que mayor atención captó por la crítica durante los finales de los setenta y ochenta, no en vano esa década fue precisamente el momento en que aparecen algunos de los fotógrafos españoles más populares en la actualidad (léanse como tales García-Alix, Pérez-Mínguez u Ouka Leele, entre muchos otros), cuyos trabajos, o la recepción de los mismos tanto por su éxito en España como por su eco en el exterior –de la que una de las más conocidas muestras sería la neoyorkina *The Spanish Vision: Contemporary Art Photography 1970-1990*– nos sitúan de un modo bastante certero en algunos de los problemas que caracterizarán los métodos de selección y producción de la época, el sistema de inclusiones y exclusiones y los motivos por los que estas se realizaba.

Pese a que el panorama español contaba con fotógrafos cuyas preocupaciones iban encaminadas en la misma dirección que algunas de las muestras internacionales más importantes del momento – como podían ser los citados «apropiacionistas» –, no fueron los trabajos que reflexionaban como aquellos sobre el autor como actor o los cuestionamientos de identidades impuestas precisamente los que mayor y mejor recepción alcanzaron. Tampoco los trabajos que funcionaban como comentarios al propio medio fotográfico en su ambiguo papel entre la obra o el documento, tema central de algunas de las propuestas de Cristina García Rodero, Rogelio López Cuenca, e incluso Carlos Serrano GAH, cercano, en sus fotografías de esculturas, a trabajos como el de Sherrie Levine.

Serán los años noventa –en nuestro apresurado y por tanto inexacto repaso– los que vean introducirse en España la práctica fotográfica como medio artístico a niveles tanto de mercado y producción como de crítica. El papel de la fotografía y su introducción en nuestro país acarrea tras de sí problemas que iban mucho más allá de la asunción del medio. Para poder hablar de lo que la fotografía contemporánea hablaba, era necesario reformular la propia disciplina histórico-artística en nuestro país. El cambio de paradigma propuesto, debía, por tanto, ser capaz de superar el lastre formalista en el que –no podemos olvidarlo–, habían sido formados gran parte de los nuevos críticos y teóricos. Nuevos artistas y teóricos que se veían obligados a realizar un trabajo similar al que se había dado dos décadas atrás en la escuela americana por parte de las



Portada del libro *La certeza vulnerable*, de David Pérez. Gustavo Gili, 2004



CIUCO GUTIERREZ (Torrelavega / Cantabria, 1956)
Hombre-zapato, 1997.
Fotografía sobre papel baritado. 67,6 x 50 cm.



LUIS JURADO (Ciudad Real, 1970)
A tientas, 2015.
Fotografía sobre papel baritado. 67 x 50 cm.



CHUS TERÁN (Baracaldo, 1957)
Fish, 2014.
Fotografía sobre papel Hahnemühle. 70 x 47,3 cm.



KIKO ALCÁZAR (Tarragona, 1977)
Killing me softly, 1994-2015.
Fotografía sobre papel baritado. 71 x 50 cm.



ALBERTO GARCÍA-ALIX (León, 1956)
Autorretrato. Mi lado femenino, 2002.
Fotografía sobre papel baritado. 110 x 110 cm.



MARCOS RICO (Málaga, 1982)
Orgullo Gay. Madrid, 2007.
Fotografía sobre papel Hahnemühle. 46,7 x 70 cm.



NINES MÍNGUEZ (Madrid, 1965)
La Cibeles de Sunflower, 1995.
 Fotografía sobre papel Hahnemühle. 60 x 60 cm.



CARLOS AIRES (Ronda, Málaga, 1974)
Me enseñaron a amar, 2005.
 Fotografía sobre papel Hahnemühle. 70 x 70 cm.



EDUARDO SOURROUILLE (Basauri, 1970)
Personas que visitaron mi casa: Panolis, 2008.
 Fotografía sobre papel Hahnemühle. 60 x 60 cm.



MIGUEL ANGEL GAÜECA (Gatika, Bizkaia, 1967)
Madame Tytania, 2005.
 Fujicolor Crystal Archive. 60 x 60 cm.



EDUARDO GAVIÑA (Llodio / Álava, 1969)
Bienvenidos Bilbao, 1995.
 Fotografía sobre papel baritado. 60 x 60 cm.



MISTA (Barcelona, 1974)
Black Montiel, 2014.
 Fotografía sobre papel Hahnemühle. 60 x 60 cm.

críticas feministas; trabajando en una nueva dirección, pero sin poder perder de vista el necesario diálogo crítico con el paradigma imperante que posibilitara su superación.

En este sentido, resulta paradigmática la aparición en 1991 del número monográfico de *Revista de Occidente* sobre la cuestión de la fotografía. En él, ya desde la introducción, quedaba clara la inexistencia de una teoría fotográfica y, por tanto, la contradicción que supone que un medio como el fotográfico tuviese que postrarse ante las consignas del formalismo pictórico. La apuesta, resumida en los diferentes artículos que incluía el número, mostraba el terreno de la fotografía como un campo idóneo para la renovación teórica (como habían puesto en evidencia los fotógrafos americanos de los 80 y su imagen-texto) ya que, al no existir esa teoría «oficial» con la que confrontar la práctica, esta se mantenía como un campo abierto al que poder acudir desde las distintas perspectivas que, en el proceso, estaban dando forma a ese necesario corpus teórico, tales como la semiótica, el feminismo, el psicoanálisis o la teoría literaria.

Paralelamente al desarrollo de una investigación específica sobre el campo de la fotografía en nuestro país, comenzaron a florecer las exposiciones y el interés por el medio, que tendría uno de sus hitos, de algún modo, en la publicación de las jornadas sobre fotografía del MACBA en 1996 en el volumen de Gloria Ribalta y Pedro Picazo, *Indiferencia y singularidad*. Si bien el argumento fundamental en el que incide el volumen es la citada inexistencia de esa teoría particular sobre la fotografía (que remitía, nuevamente, al *Thinking Photography* de Victor Burgin), lo que ponía de manifiesto era este creciente interés por un campo en el que la teoría de género tenía –ya lo había tenido– mucho que decir, y que se presentaba como el vehículo ideal para la introducción de nuevos planteamientos conceptuales en el medio artístico. Buenas muestras de este cambio de paradigma lo representan, en un más que somero repaso, tanto la edición de Photoespaña 2002, dedicada a la figura femenina desde la práctica de género, como la publicación de la recopilación de ensayos sobre fotografía de David Pérez: *La Certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, donde se recogen ensayos imprescindibles sobre la materia como los firmados por Jose Miguel García Cortés, Ana Cabello y Helena Carceller, Craig Owens o Rosa Olivares.

Uno de los problemas con que la fotografía se encontrará en este periplo será que, pese a la presencia de lo fotográfico en los circuitos artísticos, las muestras dedicadas específicamente a las cuestiones de identidad –gran parte en su vertiente *queer*– se encontrarán a su vez aisladas en círculos teóricos todavía bastante delimitados en las fechas y en un movimiento periférico en torno al mercado del arte. En este sentido, a los focos *queer* de Valencia, que desde muy temprano comenzaron a investigar y a utilizar el medio, habría que sumar en este apresurado repaso la persistencia de una crítica feminista en el País Vasco promovida por el grupo Erreakzioa/Reacción, formado en 1994 por Estíbaliz Sabada, Azucena Vieites y Yolanda de los Bueis, donde pronto se sumó la videocreación a la crítica feminista, destacando en este sentido el seminario-taller «Sólo para tus ojos» de 1997, para los que la práctica tanto fotográfica como en el ámbito de la videocreación se convirtió en un territorio compartido de investigación teórica y práctica.

En el caso en particular de las cuestiones de las que esta muestra se declara por completo deudora, también fueron los años noventa los que comenzaron a contemplar algunos de los trabajos –hoy en día todavía fundamentales– realizados desde los paradigmas feministas y de género: a las obras pioneras, en este sentido, de Estrella de Diego con *El andrógino sexuado: eternos ideales, nuevas estrategias de género*, ya podían en aquellas fechas sumarse las de Mar Villaespesa (comisaria de la exposición «100%» pionera de arte y feminismo en nuestro país, como más tarde lo será junto a Juan Vicente Aliaga de «Transgénico@s», plenamente integrada en la órbita *queer*) o a mencionadas de Cabello/Carceller, no solo en el plano artístico sino en el teórico y curatorial como el caso de *Territorios indefinidos*, celebrada en Elche en 1995. Sobre la cuestión del travestismo en particular y sus relaciones con las prácticas artísticas y fotográficas desde una perspectiva histórica, nuevamente con la teoría *queer* como firme apoyo, cabe destacar como un hito del panorama curatorial español la exposición de Jose Miguel G. Cortés «El rostro velado: travestismo e identidad en el arte», celebrada en 1997, que dará pie a sus investigaciones (continuadas a su vez por artistas como Jesús Martínez Oliiva) en torno a la deconstrucción de la masculinidad. En esta misma línea de la fluctuación de las identidades de género, por lo que a nuestro particular se refiere, se enclavará también de manera significativa la exposición de Rosa Martínez y Xabier Arakistain: «Tran-Sexual Express», en el año 2000.

Con los paradigmas feministas y *queer* ya casi asentados como discursos propios de la teoría y práctica histórico-artística, tras esta primera fase de adecuación a los discursos internacionales sobre el particular, vendrá una segunda de necesaria revisión y búsqueda de referentes locales que paliarán la particular sensación de «periferia» por medio de discursos y artistas importados del extranjero, que no era difícil localizar durante los años noventa y principios del nuevo milenio en nuestro país. Con las propuestas *queer* de Butler, Sedwick o De Lauretis como timón de mando de los nuevos paradigmas visuales y teóricos, y arrastradas con ellas propuestas visuales como las de Molinier, Export, Goldin o el eterno Mapplethorpe, el panorama, tal y como acertadamente expuso la profesora Estrella de Diego en el monográfico dedicado al arte y feminismo de la revista *Exit*, daba la impresión de estar marcado por demasiados referentes extranjeros, una visión de la realidad a través de libros importados. La excesiva teorización del discurso de la historia del arte con frecuencia como simple mimesis o traducción del importado y la falta de discusión académica real en el Estado, ha dado como fruto un curioso discurso, en mi opinión bastante colonizado en el cual, presas casi incluso ahora de nuestra posición de «periferia»,



Portada del libro *El andrógino sexuado*, de Estrella de Diego. Visor, 1992



Carlos Pazos
Estoy penetrando en tu vida, 1976.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.





CÉSAR LUCAS (Cantiveros. Ávila, 1941)
Paco España ante el espejo, 1977. Fotografía sobre papel baritado. 47 x 70 cm.



MIKEL ESKAURIAZA (Bilbao, 1969) + MANU ARREGUI (Santander, 1970)
Arakis en la semana inaugural de la 50ª edición de la Bienal de Venecia, 2003.
Fotografía sobre papel Hahnemühle. 18 x 29 cm.



COCUCCI & MARTÍNEZ (Buenos Aires, 1972 - Madrid, 1981)
Frente a Roberta, 2007.
Fotografía sobre papel baritado. 40 x 50 cm.

hemos adoptado los discursos de otredad prestados, sin abordar nuestros propios problemas locales.

Afortunadamente, la cuestión parece haberse venido paliando, en mayor o menor medida, con proyectos como los «Trastornos para devenir» de Fefa Vila, María Ruido y Carmen Navarrete, con su exhaustivo cribado de archivo de las relaciones entre arte y feminismo y cuestiones *queer* en el Estado español. Sin poder realizar un panorama completo de las aportaciones en este sentido (perdonen las ausencias) desde el territorio expositivo el nuevo milenio se inaugura con proyectos como «Radicales Libres» (2005) de Xose Buxán; «La batalla de los géneros» (2007) comisariada por Juan Vicente Aliaga; «Aquí y ahora» (2008) de Erreakzioa/Reacción; «En todas partes» (2009) o la muy necesaria «Genealogías feministas en el Estado español» (2013) de Patricia Mayayo y Aliaga, cuya labor de reconstrucción del feminismo y las políticas de género en el Estado español sigue siendo digna de mención por el riguroso trabajo realizado. Más recientemente, en relación con las políticas *queer*, la realización del «Archivo Queer» en 2015 en colaboración con el MNCARS, recogiendo buena parte de las actividades de los colectivos de los noventa cercanos a la Radikal Gay o LSD, y la realización el pasado año de la investigación en formato expositivo con las diferentes muestras reunidas por Fefa Vila en «El porvenir de la revuelta», han devuelto (afortunadamente) la investigación local a un primer plano en lo que a cuestiones de género e identidad en el arte se refiere.

III. Del travestismo, los travestismos, y otras confusiones fotográficas

Nos encontramos, por tanto, en la encrucijada tanto práctica como teórica de defender la contemporaneidad de la fotografía en el tratamiento de las cuestiones de identidad. Para poner en evidencia el papel pionero de la fotografía en este sentido, y para que no sea, en contraposición, vista como anacrónica respecto a aquellas producciones posteriores como el vídeo, la acción callejera e incluso las intervenciones en red, es por lo que hemos optado por trazar una línea en el tiempo por medio, precisamente, de esta técnica. Con ello, intentamos, por un lado, revitalizar y revalorizar aquellas producciones y artistas de los 70-80 que, en los mejores casos, eran vistos como documentalistas fotográficos, y, por otro, lanzar por medio de las prácticas más recientes, lazos de ida y vuelta, soluciones nuevas a aquellos problemas mencionados como pasados-posibles y no resueltos que, en muchas ocasiones, han alcanzado la contemporaneidad («esa cita a la que siempre se llega tarde», en palabras de Agamben) precisamente por medio de algunas de las propuestas hodiernas que han ayudado, retrospectivamente incluso, a iluminar esos pasados que hoy se nos vuelven presentes por medio de un ejercicio de hermenéutica visual.

No podemos dejar tampoco de lado que uno de los nudos, precisamente, de la propia muestra, se encuentra en la posibilidad de que la misma parezca centrarse más en los sujetos representados y sus transformaciones identitarias que en los métodos

fotográficos por los que esta transformación fue, en muchos casos, posible. Posible en tanto la imagen fija en el tiempo construye a la par que desdice la posibilidad de «ser otro» a voluntad (en caso de que existiera el «uno») y en cualquier momento o, por decirlo con David Pérez: «cuerpo y fotografía, en tanto que proceso de producción textual, constituyen complejas elaboraciones discursivas que actúan no como meras presencias significantes despojadas de significados, sino como representaciones codificadas —a la par que codificadoras— dotadas de un plural carácter simbólico, económico, cultural, político, sexual, etc.». Frente a consideraciones contemporáneas deudoras de la teoría de la performatividad de género defendida sobre todo por Judith Butler, para la que la fotografía o la *performance* pueda ser el vehículo idóneo, la opción que contemplamos en esta muestra parece más cercana a la que en fechas recientes han puesto sobre la mesa Dorothea von Hatelman o Horst Bredekamp volviendo sobre la teoría de los «actos de habla», en la que destacaron desde el punto de vista filosófico los trabajos de John Kangsaw Austin, y en la que tanto Derrida como Butler basarán precisamente sus propuestas de performatividad. Tal y como sostienen los citados autores, no es posible hablar de obra de arte *performativa* en sentido estricto, puesto que toda obra de arte lo es. O, lo que viene a ser lo mismo, constructo y constructora de significados que se hacen visibles y existentes (casi en sentido heideggeriano) en la propia obra visual, poniendo en marcha con su propia presencia, fruto a su vez de otras imágenes entre las que se encuentran insertadas histórica, cultural y mnemónicamente. «Preguntar qué es lo performativo en el arte no consiste en definir un nuevo tipo de obras de arte, sino en perfilar un nivel específico de producción de sentido que, básicamente, existe en toda obra de arte, aunque no siempre se configura o aborda de manera consciente; es decir, su dimensión productora de realidad».

Es precisamente sobre la base de ese abordaje consciente en el que aparece la hiancia entre algunas de las propuestas reunidas en esta exposición, concretadas en la cuestión de si lo importante son, precisamente, los sujetos-objetos representados o el modo en que estos son autoproductos en las propias obras. Ese, en esencia, ha venido siendo el problema sustancial a buena parte de la historia del arte contemporáneo, qué duda cabe, con la inclinación en torno al *qué* se representa frente al *cómo* es representado. Semejante dicotomía (clásica en el argumentario de las teorías sobre el arte, su origen y práctica, aún en muchos casos irresuelta), es donde se localiza esa fractura entre aquellas obras en las que parece primar un carácter netamente documental y aquellas otras en las que la autorepresentación consciente de los juegos de identidad genera esa paradójica performatividad. La complicación al acercarse a estas obras —como documento o como lugar de transformación, parafraseando el ensayo pionero en cuestión de género de la fotografía y las cuestiones de identidad de la profesora De Diego— se produce, precisamente, en la fractura temporal que parece separar el acto de habla de la propia fotografía con



Pablo Pérez Sanmartín, *The last days of disco*, 2010



COLITA (Barcelona, 1940)
Ocaña y su amigo Camilo, 1982.
Fotografía sobre papel baritado. 61 x 50 cm.

la temporalidad impuesta en algunos casos –especialmente en aquellos más vinculados a las propuestas de los setenta y ochenta– en los que confluyen dos temporalidades entre el sujeto de la fotografía y el objeto fotográfico en sí. Nuevamente es Estrella de Diego quien llama la atención sobre este importante particular y el papel que el travestismo y la confusión de géneros aporta en el propio medio fotográfico. Hablando de piezas como las de Mapplethorpe o Wegman, la catedrática se pregunta si: «un instante antes o un instante después, ante la mirada se presentaría un hombre o una mujer. Esta es una foto de frontera, porque capta los cuerpos del borde en el momento en que describen la vulnerabilidad del límite, igual que la barba incipiente señalará cada amanecer en la cara del travesti el final físico de la metáfora». Salvando las distancias que con una teorización *queer* de por medio podría despertar la posibilidad de que esa barba tampoco señalara, ni mucho menos, una identidad de género estable o prefijada con su aparición (algo que la obra de David Trullo ilustra de manera clara en esta exposición), la lúcida conclusión de la historiadora del arte resulta fundamental para comprender la función de la propia fotografía como proceso y procedimiento de cambio y deconstrucción de significados: «Si todos los cuerpos no acabarán por disolverse en el medio mismo y si en la fotografía como representación construida no acabarán por resolverse las diferencias entre lo masculino y lo femenino [...] Si incluso la representatividad de lo sexual en cuanto sexual no podrá solucionarse con una manipulación del negativo simbolizando, de este modo, su final.» La fotografía como técnica, no obstante, ha sido tan fundamental para la propia historia del travestismo, y todo lo que esto implica, que textos tan sumamente relevantes sobre la cuestión como los firmados por el chileno Pedro Lemebel cobran en el propio hecho fotográfico una dimensión inseparable de la propia creación identitaria. Incluso, con algo de la consideración barthesiana de la misma como «documento de muerte», comprensible en muchos casos, incluso, en la escritura del chileno y su *Loco afán*: «Todas las risas que pajarean en el balcón de la foto son pañuelos que se despiden en una proa invisible. Antes que el barco del milenio atraque en el dos mil, antes incluso de la legalidad del homosexualismo chileno, antes de la militancia gay que en los noventa reunió a los homosexuales, antes que esa moda masculina se impusiera como uniforme de ejército de salvación, antes que el neoliberalismo en democracia diera permiso para aparearse. Mucho antes de estas regalías, la foto de las locas en ese año nuevo se registra como algo que brilla en un mundo sumergido. Todavía es subversivo el cristal obscuro de sus carcajadas desordenando el supuesto de los géneros».

Es precisamente ese encuentro implacable de temporalidades disidentes entre el objeto y el sujeto fotográfico de estos paradigmáticos ejemplos de liminalidad, lo que hace que sobre ellos planee la eterna sospecha de la eventualidad del cambio, incluso de la dimensión crítica que la idea de disfraz (si es que la identidad, en sí misma, no fuese otra cosa) entre dos polos aparentemente firmes y contrarios, los eternos binomios entre lo masculino y lo femenino, lo natural y lo artificial, la exterioridad frente a la interioridad, la apariencia y la realidad y, en definitiva, las discusiones entre la esencia y el movimiento, la identidad y la repetición frente a la diferencia (por parafrasear al influyente Deleuze) que han venido marcando el pensamiento occidental casi desde sus orígenes.

Y es que la cuestión sobre la posible politización de la eventualidad del travestismo ha sido una constante cuya problemática no podemos pasar por alto. Nuevamente Guasch, en su estudio pionero, se enfrentaba ya a la cuestión distinguiendo en sus capacidades políticas a los varones que con ocasión del carnaval (y con un fondo de sexualidad equívoca) vestían trajes femeninos en la más clara inversión del carnestolendas, frente a aquellos que a través de sus ropajes y composturas femeninas «solicitan una condición sexual que la sociedad les niega», pareciendo apuntar a distintos significados y modos de ser y actuar –incluso políticamente– en función de la identificación entre el exterior y el interior por medio de la apariencia. Sin embargo, es precisamente esa idea de disfraz y de carnavalización que tanto juego continúa dando a los sectores más reaccionarios y conservadores de la sociedad, la que puede aportar, indudablemente, el propio elemento crítico que asienta estas obras y que pone en liza cualquier posible naturalización de lo que la identidad y el género pueda ser. El mismo Bajtin ya señaló en su imprescindible trabajo sobre el papel cultural del carnaval y las cuestiones que los cuerpos grotescos pueden plantear con su aparición, en tanto que percepción cómica de la realidad que polemiza su validez como sistema sólido, sin fisuras y –valga la paradoja– real. Un adjetivo, ese de grotesco, que ya sabemos también que, como otra de las fronteras ideológicas del pensamiento binario occidental, siempre se dirige hacia quien parece encontrarse en los límites, si no más allá, de aquello que dicho pensamiento establece como «lo normal»; es decir, todos aquellos que se salen de la norma estipulada por, para y sobre el hombre masculino, blanco, de clase media y heterosexual, a los que las piezas de Alberto Sánchez con la rompedora Lindsay Kemp, o la de Carlos Aires, ponen cara en esta muestra de manera determinante desde múltiples puntos de vista. Más importante, incluso, y siguiendo de nuevo a Bajtin, es que en ese mismo cuestionamiento toda esfera espiritual es reducida al nivel puramente corpóreo y sometida a una desjerarquización absoluta en la que todo sistema de validez es puesto en cuestión (no es de extrañar, por tanto, que tales manifestaciones hayan sido prohibidas en los momentos más oscuros de nuestra historia reciente). En este sentido, y tal y como cuenta Libera Pisano, sería necesario comprender desde esta posible perspectiva el travestismo, del mismo modo que todo elemento fronterizo, incluidas las sexualidades periféricas, como aquel capaz de «comprometer la definición de identidad de género y desvelar el criterio de control y de demarcación que subyace al estereotipo inscrito en el cuerpo. Desmantelar estos criterios de control e identificación constituye siempre una operación política, por esta razón el travestismo lanza un desafío perturbador que compromete el espacio de definición de la identidad desde su interior».



Pieter Vandermeer. *Ocaña pintándose los labios*, 1978. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



Cartel promocional de la película *Un hombre llamado flor de otoño*, de Pedro Olea, 1978



VALLE GALERA (Jaén, 1980)
Drag King, 2005.
Fotografía sobre papel Hahnemühle. 46,6 x 70 cm.



DOMINIK VALVO (Isla Cristina / Huelva, 1986)
Madrid is always burning, 2014.
Fotografía sobre papel Hahnemühle. 45 x 70 cm.

Bien es cierto, en todo caso, que la distancia a la que puede llegar este lanzamiento puede ser tremendamente distinta según la propuesta y las fórmulas que estas adapten, pues no hace falta recordar cómo muchas de las prácticas de travestismo masculino suelen ser indudablemente misóginas, solapando cualquier posible cuestionamiento sobre la identidad sexual y el género, e incluso algunas de ellas –realizadas en la más estricta intimidad y con fines psicosexuales– tampoco parecen realizar enmiendas a la jerarquización de género impuesta en nuestra cultura, refugiándose más bien en el tabú que en la posible politización del mismo en el terreno de lo público. Remedios Zafra lo explica de manera clara respecto a las parodias feministas en su último y fundamental ensayo: «Importa que la crítica paródica se haga desde quienes denuncian formas de opresión. Y no, no es lo mismo la broma o la chanza desde el púlpito y el poder que la parodia desde quien se sabe oprimido». Es en este sentido en el que nos gustaría destacar cómo en la necesaria transversalidad de este tipo de cuestionamientos de raíz genérica y política es imprescindible tener en cuenta que, sobre todo, lo que se pone en marcha es una dialéctica y lucha en relación con el poder.

Este particular, fundamental desde nuestro punto de vista, quizá pueda ser mucho mejor entendido si comparamos dos piezas coetáneas y pioneras que marcan casi el inicio de nuestro recuento, como son las fotografías de Carlos Pazos de la serie *Voy a hacer de mí una estrella*, frente al retrato del popular Ocaña y su amigo Camilo delante del objetivo de Colita. Ante el primero, sería impensable identificar las piezas como fotografías documentales muestra de una aparente realidad que vincule el documento histórico con la ideología y contexto histórico-artístico y social en que este fue realizado en su momento. No así en el caso de Ocaña, donde por medio de la fotografía de Colita el personaje cobra una entidad que, a poco que se mire la biografía del personaje, podría ser puesta en cuestión desde muchos puntos de vista. Llama la atención la opción de Pazos frente a la cámara, transformándose en una estrella del celuloide como aquellas que durante los setenta poblaron los locales gay españoles (cuya transformación última –casi tabú del *striptease*–, representarían las imágenes de Paco España), y donde las travestís alternaban con aquellas estrellas de la copla: hipermujeres reducidas a sus rasgos más básicos –labios rojos, exuberancia y poderío–, pudiendo llegar a pensar si ellas mismas, en su elaborada exageración del estereotipo de lo femenino, no acababan por crear una identidad más allá de la natural (por lo que por «natural» se pueda entender). Un argumento que da la razón a consideraciones sobre el travestismo como la sostenida por José Miguel García Cortés en su imprescindible *El rostro velado: travestismo e identidad en el arte*, cuando haciéndose eco de los planteamientos *queer* de autores como Garber, define el travestismo como «una crítica a la distinción binaria de sexo y género», no solo porque la práctica «hace simplemente esas distinciones reversibles sino porque desnaturaliza, desestabiliza y desfamiliariza los signos del sexo y el género». Algo, en muchos sentidos, que en fechas más recientes –ahora como siempre– la cantante Alaska, también presente en esta muestra, pondrá claramente en evidencia al identificarse a sí misma como travesti; es decir, a la voluntad de crear por medio de aquellos elementos aparentemente alejados de lo natural la persona o personaje con el que real-

mente siente cada cual su identidad en consonancia. Algo, en este caso en particular (y muy al hilo de las últimas polémicas despertadas por el famoso transformista RuPaul, al asegurar que una mujer no puede ser travesti), que vuelve a poner sobre la mesa si esos géneros (o sus representaciones posibles) que el travestismo pone en liza con su volubilidad y reversibilidad, son o pueden ser en sí mismos identidades fijas o meras construcciones performativas relacionadas con el sexo biológico, la identidad sexual, el género y todos los demás constructos heteronormativos llevados a cabo por el poder, que a veces parecería –de nuevo con Cortés– que el transformismo homosexual y heterosexual reifica, mientras que el *drag queen* o el *drag king*, por no hablar de la transexualidad, problematiza.

Volviendo a Pazos, con sus instantáneas performativas no está optando por una estrategia en exceso diferente: la reducción a los rasgos primarios y la exageración –incluso cursi– de elementos relacionados con la identidad, la clase y el género para transformarse en aquellos personajes que, en tanto que poderosos, no portan un falo menor que el de las hipersexualizadas estrellas de la copla.

Frente a él, sin embargo, y aunque a primera vista pudiese parecer precisamente todo lo contrario, el personaje de Ocaña, a pesar de la radicalidad de muchas de sus acciones performativas (en festivales como Canet o por las mismas Ramblas de Barcelona, por no contar con su actuación final con el sol de cartón que acabó por costarle la vida), parece con su «hacerse» frente a la cámara, en esta como en otras muchas ocasiones –incluido el famoso documental rodado por Ventura Pons– abandonar cualquier tipo de poder, incluso el que pudiese tener el travestismo en la época en ciertos ambientes subculturales, incapaz de acomodarse a una identidad prefijada en la España de la transición. Sin poder reconocerse en el papel de artista, tal y como entonces era entendido en nuestro país, sin una posible vinculación política explícita que encajara con los nuevos sujetos que la estaban llevando a cabo en nuevos espacios alternativos (yonkis, travestís, homosexuales, prostitutas, estudiantes...), su travestismo declina toda posibilidad de ostentar el falo. Por eso, si en el mencionado documental reniega de ser considerado travesti, siendo para sí mismo, ante todo, teatrero, no será infrecuente que sus travestismos lo sean de personajes, precisamente, que no ostentan ningún tipo de poder en el imaginario cultural occidental, identificándose con los olvidados y perdedores de la historia en un particular que, tal vez, le haya aportado incluso mayor radicalidad de cara a la actualidad. Por eso, sus papeles femeninos suelen ser –no sin cierta misoginia implícita, también propia de la cultura gay de la época– la viuda, la estrella decadente e incluso, en el retruécano absoluto del travestismo (pues es lo que a menudo se identificaba como su imagen real, siendo un travestismo tan claro como el de sus papeles teatrales), Charlie Chaplin, el personaje del perdedor que, no en vano, es uno de los pocos papeles masculinos del que frecuentemente se han disfrazado las mujeres.

Así pues, encontramos desde los inicios de la exposición las paradojas implícitas a la propia construcción de identidades de



Cabello/Carceller
Autorretrato como fuente, 2001.



CARLOS PAZOS (Barcelona, 1949)
 Imágenes de las sesiones fotográficas para *Voy a hacer de mí una estrella*, 1975
 Fotografía sobre papel. 100 x 117 cm.



MIGUEL TRILLO (Jimena de la Frontera. Cádiz, 1953)
Café Dietrich. Barcelona, 1998. Fotografía sobre papel baritado. 50 x 70 cm.



CARMELA GARCÍA (Lanzarote, 1964)
I want to be Lee Miller, 2007.
Impresión digital sobre dibón.150 x 120 cm.



MARTÍN SAMPEDRO (Santander, 1966)
Homós, 2015.
 Fotografía sobre papel Hahnemühle. 60 x 60 cm.



EDUARDO P. RUBAUDONADEU (Madrid, 1964)
Golden Days: Carmen de Mairena, 1995.
 Fotografía sobre papel Hahnemühle. 60 x 52,5 cm.



JUAN HIDALGO (Las Palmas de Gran Canaria, 1927-2017)
Medio kilo más, 2003. [Acción fotográfica. Foto: Teresa Correa].
 Cibachrome. 80 x 60 cm.



ANA ARABAOLAZA (Madrid, 1957)
Él, ella?, 1995.
 Fotografía sobre papel baritado. 58 x 50 cm.

género (y de clase, de sexo e incluso racial, como también hemos querido destacar algunos ejemplos) que nos hacen volver una vez más y replantearnos desde la contemporaneidad el propio término «travesti». Siguiendo, no obstante, ejemplos tan notorios en el terreno expositivo de nuestro país como las mencionadas exposiciones «El rostro velado» o «Tran-sexual express», el propósito de estos travestismos no solo enlaza en este caso con las cuestiones puramente relacionadas con el juego identitario respecto al género sino –con él implícito, como ya nadie pondría en duda a estas alturas– con la propia noción de poder, con el falo hasta ahora mencionado, capaz de hacer a aquel o aquella que lo porta pueda construirse –aunque sea, también, detrás de una nueva máscara– como sujeto ontológicamente compacto.

La cuestión, como es fácil de comprobar, continuará estando presente con este trampantojo entre la *performance* y el documento, de manera más significativa aún, si cabe, durante los años ochenta en los que a la lumbre del fenómeno de la movida, en el que la estética gay se convirtió casi en norma, el travestismo podía incluso no ser ya percibido como un elemento políticamente activo e identitariamente relevante sino como una elección meramente –y no es poco– estética e individual. Bien es cierto que, también en nuestros días, nadie dudaría de que una estética conlleva –o debería– obligatoriamente llevar aparejada una ética tras de sí, aunque quizá la promulgada en aquellos momentos fuese –mucho más histórica que performativa– aquella en la que la modernidad y su estilo pasaba por ser, en sí misma, un verdadero manifiesto estético. Uno en el que el travestismo, más que vincularse con una cuestión de género entendida como tal, podía ser percibido –no sin cierto sentimentalismo *camp*– como una vinculación con las estéticas *glam*, *punk*, o *new-romantic* que delimitaban la modernidad internacional, más que los problemas de identidad y género particulares. Problemas que, no obstante, el cine de Almodóvar enfrentará de manera pionera –y deudora a su vez de patrones externos como los de Andy Warhol o John Waters– en fechas bastante tempranas, aunque nuevamente alejados de los problemas de identidad y vinculación política y social que podía tener, sirva como ejemplo, *un hombre llamado Flor de Otoño*.

Ligadas ya a las perspectivas *queer* de la década siguiente, las obras propuestas en nuestro particular camino de travestismos y confusiones (y no solo de género) irán avanzando indudablemente en muchos de sus planteamientos. Y lo irán haciendo, además, sin renunciar a esa categoría casi anatémica para cualquier manifestación de tipo político en el arte como será la estética y la propia historia del arte, entendidas ya ambas, tras los discursos feministas y postfeministas de los setenta a los noventa, como otros de los compartimentos estancos en los que se habían creado fronteras en la historia de nuestras ideas por las que eliminar cualquier tipo de disidencia en el seno de su propio discurso.

Por ello, quizá, algunas de las obras más interesantes de la época son aquellas que no olvidan que tras los disfraces de género hay otros muchos a los que es preciso hacer frente para desarmar de manera efectiva, desde dentro, y de manera radical, las estructuras empeñadas en naturalizar lo más artifi-

cial que existe, como la propia idea de naturalidad y todos sus adláteres del pensamiento contemporáneo –incluida la propia idea de Historia–. De ahí que los travestismos vayan mucho más allá de la posible eventualidad de un cambio performativo de género y acojan otras muchas manifestaciones en las que –con el género indudablemente implicado– son otras muchas las cuestiones sobre el poder que se ponen en cuestión, más allá de la pura apariencia de la fotografía como documento, que nos lleva por imprevistos derroteros. En este sentido, los trabajos de Cabello/Carceller parodiando a los luchadores a garrotazos de la pintura de Goya, y al mismo Goya por medio de ellos, como habían hecho con Duchamp y Naumann en su *Autorretrato como fuente* del 98; el retrato de Carmela García buscando el papel de Lee Miller en el rostro de Topacio Fresh; Roberta Marrero transformada en Vampira travestida de Marlene Dietrich; *La Prohibida*, encarnando, en traje de Chaumen, el icono pop en la piel de Barbarella, e incluso la posibilidad de que un Juan Hidalgo octogenario pueda convertirse en un joven mulato por obra y gracia de un dildo estratégicamente ubicado –subvirtiéndolo así tabúes relacionados con la edad, la potencia sexual y la raza– aportan nuevos y necesarios matices que reviven, una vez más aquella subversión del travestismo anterior a los planteamientos sobre la sexualidad, la identidad y el género, incluso poniendo en evidencia su inexistencia.

Una verdadera revitalización de la radicalidad política, genérica e indudablemente artística, que nos hace quedar parados, una vez más, ante la iluminación de sus planteamientos revolucionarios, poniéndose en marcha, antes que deteniéndose, todos los relojes de la historia. Pasados y presentes regresan y se funden y reescriben apuntando, incluso, a un futuro en el que, como en un carnaval de radicalidades, todos estamos ante la misma parodia. Fotografiados, fotógrafas y fotógrafos, tiempos detenidos y en movimiento y, desde luego, también espectadores, no podemos olvidar que, a fin de cuentas, si como apunta Amelia Valcárcel, la identidad no son sino las sucesivas máscaras que todos y cada uno de nosotros vamos cambiando, incluso a lo largo del día, y colgando sobre el endeble clavito del supuesto «yo», desde luego queda claro que –incluso ahora mismo– «cada cual lleva su máscara».

Aunque claro, también es cierto que, como ya apuntábamos, ni todas las máscaras son iguales, ni todos los sujetos tienen y tenemos la misma oportunidad de portarlas a voluntad. Aun así, es más que posible que no haya nadie detrás de la última, si pudiésemos retroceder en la cadena, y por tanto que el único modo de ser sea «siendo», formulado siempre en gerundio, y jamás como infinitivo, como sucede en el momento preciso en que se dispara la fotografía.



Portada del disco *Flash*, de La Prohibida, Susurrando, 2005

Julio Pérez Manzanares

Asesor / Doctor en Historia del Arte. UCM



ALBERTO SÁNCHEZ (Madrid, 1954)
Lindsay Kemp como la Salomé de Óscar Wilde, 1978.
Fotografía sobre papel Agfa Gevaer Brovira. 24 x 30 cm.



CABELLO / CARCELLER (París, 1963 / Madrid, 1964)
Sin título (Duelo), 1998.
Impresión digital sobre dibón. 81 x 162 cm.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGAMBEN, Giorgio (2011): *Desnudez*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- ALCALDE, Jesús y BARCELÓ, Ricardo J. (1976): *Celtiberia Gay*, Barcelona, Editorial Personas.
- ALIAGA, Juan Vicente (1997): *Bajo vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*. Valencia, Generalitat Valenciana.
- ALIAGA, Juan Vicente (1997): «¿Existe un arte queer en España?, *Acción paralela*, n°3, octubre 1997.
- ALIAGA, Juan Vicente, y VILLAESPESA, Mar [eds.] (1999): *Transgenéric@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo*. San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturenea.
- ALIAGA, Juan Vicente; DE CORRAL, María; CORTÉS, José Miguel G. [eds.] (2002): *Micropolíticas. Arte y cotidianidad 2001-1968*. Valencia, Generalitat Valenciana.
- ALIAGA, Juan Vicente y MAYAYO, Patricia [eds.] (2012): *Genealogías feministas en el arte español, 1960-2010*. Madrid: MUSAC/This Side Up.
- ARAKISTAIN, Xabier y MARTÍNEZ, Rosa (2001): *Trans Sexual Express, A classic for the third millenium*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- BAJTIN, Mijail (2005): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza.
- BARTHES, Roland (2009): *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós.
- BENGOCHEA, Mercedes y MORALES, Marisol (de.) (2001): *(Trans)formaciones de las sexualidades y el género*. Universidad de Alcalá.
- BENJAMIN, Walter (2007): «Sobre el concepto de Historia» en *Obras. Libro I, volumen 2*. Madrid, Abada.
- BREA, José Luis (1989): *Antes y después del entusiasmo* (Cat. Exp.) Amsterdam, SDU.
- BONILLA, Juan (2007): *La costa del sol en la hora pop*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- BREDEKAMP, Horst (2017): *Teoría del acto icónico*, Madrid, Akal.
- BUTLER, Judith (2002): «Críticamente subversiva» en Rafael M. Mérida Jiménez (de) *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona, Icaria.
- BUTLER, Judith (2016): *Los sentidos del sujeto*. Barcelona, Herder.
- CAMERON, Dan (1987): *El arte y su doble, una perspectiva desde Nueva York* (Cat. Exp.) Madrid, Fundación La Caixa.
- CORTÉS, Miguel G. (1997): *El rostro velado: travestismo e identidad en el arte* (Cat. Ed.) Koldo Mitxelena Kulturenea.
- DE DIEGO, Estrella [ed] (1992): «Presentación» y «La fotografía como lugar de transformación» en *Revista de Occidente*, 128, Madrid, enero 1992.
- DELEUZE, Gilles (2012): *Diferencia y repetición*. Buenos Aires, Amorrortu.
- GUASCH, Oscar (1991): *La sociedad rosa*. Barcelona, Anagrama.
- LEMEBEL, Pedro (2000) *Loco afán. Crónicas de sidario*. Barcelona, Anagrama.
- MARTÍNEZ OLIVA, Jesús (2005): *El desaliento del guerrero*. Murcia, Cendeac.
- MAYAYO, Patricia. (2012): «Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español». En Aliaga, J.V. y Mayayo, P., eds., *Genealogías feministas en el arte español, 1960-2010*, 19-38. Madrid: MUSAC/This Side Up
- MÉRIDA GIMENEZ, Rafael M. (2016): *Transbarcelonas. Cultura, género y sexualidad en la España del siglo XX*. Barcelona, Ediciones Bellaterra.
- MONTESINOS, Armando. (2006): «Del «Arte» a las «prácticas artísticas» en *Identidades Críticas. Arte Español de los 90* (cat. Exp) Museo Patio Herreriano, Fundación Rafael Botí.
- NAVARRETE, Carmen; RUIDO, María y VILA, Fefa. (2005): «Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español». *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Vol. 2, 158-187. San Sebastián, Barcelona y Sevilla: Arteleku/MACBA/ Universidad Internacional de Andalucía.
- PÉREZ, David [ed.] (2004): *La Certeza Vulnerable: Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Barcelona, Gustavo Gili.
- PISANO, Liberia (2016): «El Carnaval de los cuerpos», *Daimon. Revista internacional de Filosofía*. Suplemento 5, pp. 719-26
- POLLOCK, Griselda (2017): «Precariedad queer, la búsqueda de trabajo y la cuestión del personaje» en *Cabello/Carceller: Borrador para una trama en curso*. (Cat. Exp). Madrid, Comunidad de Madrid.
- PRECIADO, Beatriz (2012): «La Ocaña que merecemos», en *Ocaña* (Cat. Exp), Barcelona, Polígrafa, pp 72-169.
- REYERO, Carlos. (1996): *Apariencia e identidad Masculina: de la Ilustración al Decadentismo*, Madrid, Catedra
- RIBALTA, Gloria y PICAZO, Pedro. (eds) (2003): *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona, Gustavo Gili (Recoge el seminario *La fotografía, entre el museo imaginario y las ruinas del museo* realizado en 1996 en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.
- VALCÁRCEL, Amelia (2002): *Ética para un mundo global*. Madrid, Planeta.
- VON HANTELMAUN, Dorothea (2017): *Cómo hacer cosas con arte*, Bilbao, Consonni.
- VV.AA. (2002): *Femeninos*. Photoespaña, 2002. (cat.exp.) La Fábrica
- ZAFRA, Remedios (2017) *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona, Anagrama.





NACHO CANUT (Valencia, 1958)
Mi selfie travesti bebiendo té, 2015.
Fotografía sobre papel Hahnemühle. 56 x 60 cm.



ANDREA SANTOLAYA (Madrid, 1982)
La llegada del ocupa chino (Serie *Waniku*)
Gelatinobromuro de plata sobre papel baritado. 30 x 40 cm.

En plan supertravesti radical

O el paso transcendental de doña Croqueta a RuPaul. Tomarse la vida en plan ST radical es salir a la calle con unos plataformones, un pelucón muy cardado (aunque me temo que la laca debe ser algo políticamente muy incorrecto por lo de la capa de ozono) y una minifalda. Aunque sea en sentido figurado.

Es una actitud ante la vida y sus complicaciones. Aunque muchas, la gran mayoría de esas complicaciones, nos las buscamos nosotros mismos. Podríamos ir con zapato plano que es más cómodo y mejor para la salud, pero elegimos un tacón de aguja infinitamente más incómodo pero mejor para la postura.

Es afrontar la vida intentando ajustar la realidad a nuestras expectativas y no al contrario.

Es saber que vas a darte un tortazo contra el muro de la incompreensión y, sin embargo, decidir dártelo con estilo propio.

Es sonreír (¡dientes, dientes!) ante el acoso a lo *paparazzi* indiscreto de la aburrida rutina diaria.

Es convertir el costumbrismo en blanco y negro de nuestro día a día en ciencia ficción en technicolor.

Lo que en una expresión de por aquí sería «ponerse el mundo por montera».

Si las vidas de santas son ejemplo de dolor, como dice la canción, las de las supertravestis son ejemplos de valor. Y, por supuesto, de heroísmo... El súper talento del travesti le da un punto de súper héroe de la Marvel con súper poderes *ad hoc*. En la época en la que vivimos, que todo es tan exagerado y llevado al extremo, un travesti a secas no funcionaría, tiene que ser un supertravesti y, por supuesto, estar más allá del género. Todos y todas podemos ser supertravestis si nos lo proponemos... Como dice la canción, «en mi planeta hay sitio para ti».

Nacho Canut

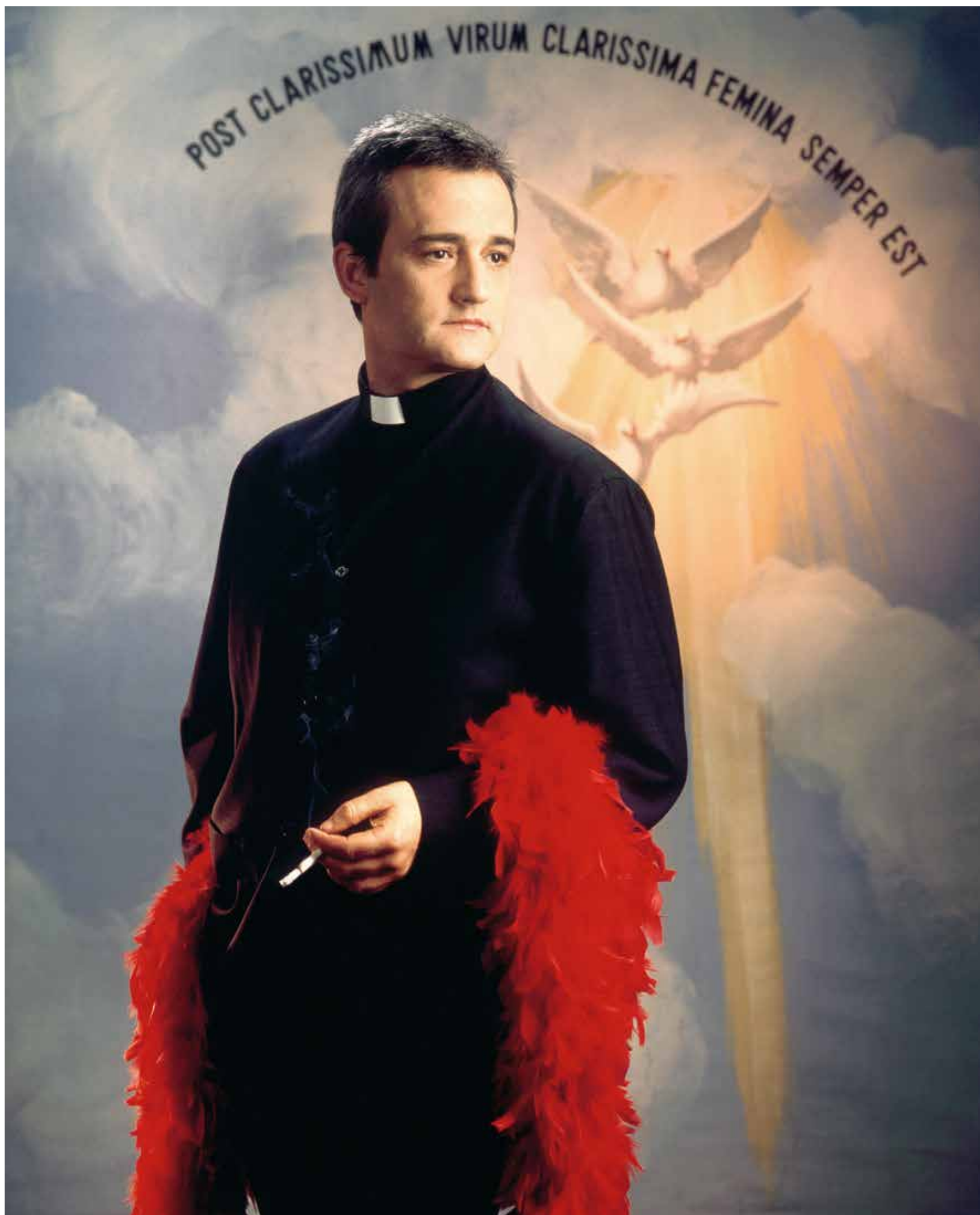
Miembro de Fangoria y coautor de la letra de *Miro la vida pasar*

Organiza: Ministerio de Cultura y Deporte.
Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes.

Artífice: Pablo Sycet Torres
Asesor: Julio Pérez Manzanares
Coordinación: Raúl Alonso Sáez
Textos: Pablo Sycet Torres, Julio Pérez Manzanares y Nacho Canut
Montaje expositivo: Tema
Transporte: Dobelart
Seguro: Poolsegur - AXA Art
Comunicación: Alicia Vázquez
Diseño gráfico: PST
Maquetación: Aurelio Sol

© De las imágenes sus autores, excepto Carlos Aires, Cabello / Carceller. Carmela García, Alberto García-Alix, Miguel Ángel Gañeca, Ciuco Gutiérrez, Juan Hidalgo, Ouka Leele, Javier Porto, Martín Sampedro, Eduardo Sourrouille, Miguel Trillo y Álvaro Villarrubia que están representados por VEGAP, Cristina García Rodero por Magnum Photos/Contacto, y Carlos Pazos por A+V Agencia de Creadores Visuales, 2018.

Nuestro agradecimiento a los fotógrafos participantes, así como a las galerías ADN (Barcelona), Audrey Hoareau (Francia), Elba Benítez (Madrid), Espacio Mínimo (Madrid), François Cheval (Francia), Freitas (Venezuela), Juana de Aizpuru (Madrid), Mondo Galería (Madrid), My Name's Lolita Art (Madrid), y Twingallery (Madrid), y al Archivo Fotográfico del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



RAFAEL AGREDANO (Córdoba, 1955)
Detrás de todo gran hombre siempre hay una gran mujer, 1995.
Fotografía sobre papel baritado. 63 x 50 cm.



MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE

PROMOCIÓN DEL ARTE

29 de junio – 9 de septiembre de 2018

Sala TABACALERA. LA FRAGUA · C/ Embajadores, 51 · Madrid

Horario: de martes a viernes de 12:00 a 20:00 h. Sábados, domingos y festivos: de 11:00 a 20:00 h. Lunes cerrado.

Edita: © Ministerio de Cultura y Deporte. Secretaría General Técnica. S.G. de Documentación y Publicaciones.

NIPO: 030-18-007-7

Depósito Legal: M-18859-2018