

J D E

U

LA IDENTIDAD
COMO FICCIÓN

M A S

C A G

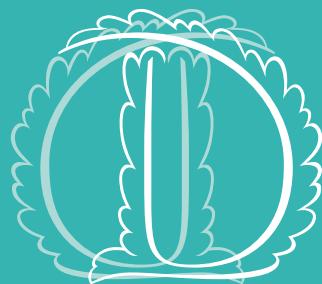
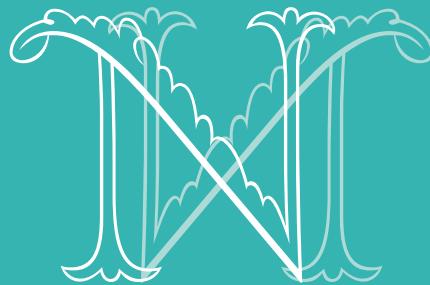
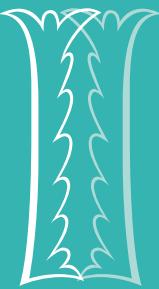
R A S O

JUEGO DE MASCARAS

14 DE FEBRERO

LA IDENTIDAD COMO FICCIÓN

17 DE JUNIO DE 2012



DISLOCANDO EL GÉNERO: DE LA MASCARADA AL TRAVESTITISMO

Yolanda Peralta Sierra

TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

FIESTA, ARTE Y CONSTRUCTO IDENTITARIO

Isabel Tejeda Martín

UNIVERSIDAD DE MURCIA

UNAS NOTAS SOBRE EL GLAM-ROCK, EL PUNK Y EL JUEGO DE LAS MÁSCARAS

Pompeyo Pérez Díaz

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

LISTADO DE OBRAS

TEXTOS EN INGLÉS / ENGLISH





















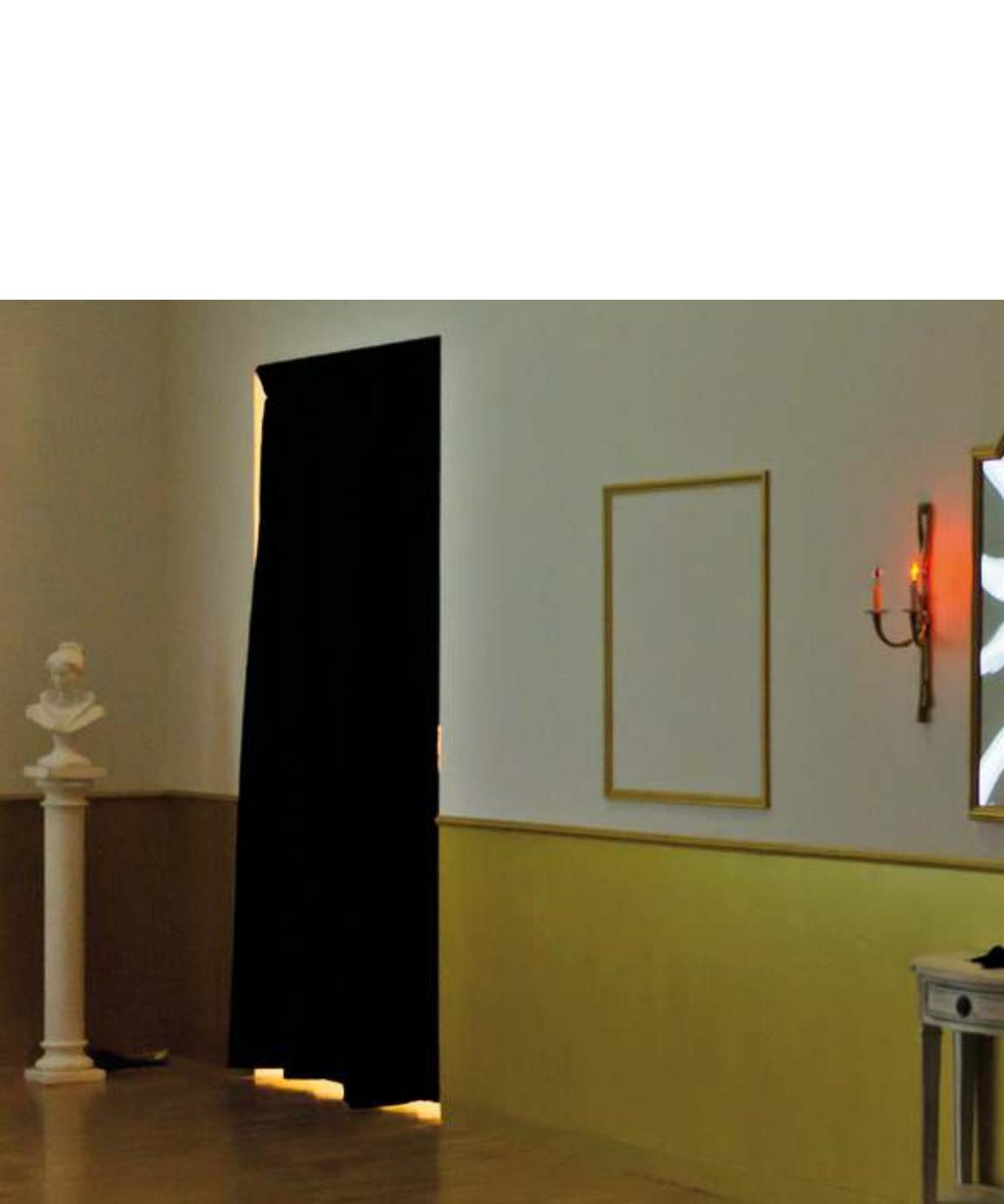








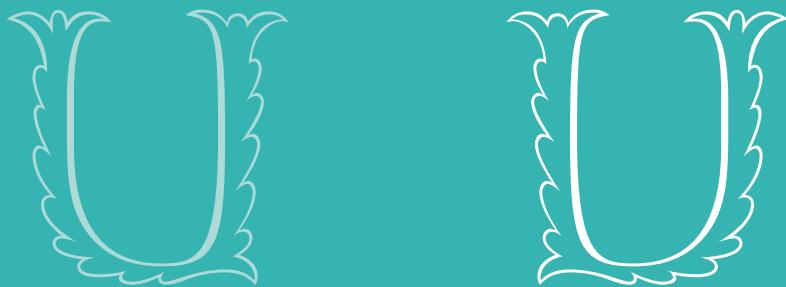












DISLOCANDO EL GÉNERO: DE LA MASCARADA AL TRAVESTITISMO

Yolanda Peralta Sierra

La mujer no se pondrá ropa de hombre, ni el hombre un vestido de mujer: el que lo hace resulta abominable a los ojos del Señor, tu Dios.
Biblia, Deuteronomio 22:5

No hay ser humano que no oscile de un sexo a otro, y a menudo sólo los trajes siguen siendo varones o mujeres, mientras que el sexo oculto es lo contrario del que está a la vista.
Virginia Wolf, *Orlando* (1928)

Manifestación y representación pública, el Carnaval es rito, fiesta, juego y símbolo. Como ritual de liberación, muestra el lado más cómico y grotesco de la realidad, por medio de la trasgresión, la exageración, la subversión, la distorsión y la parodia. Como fiesta pública, permite la participación en una gran mascarada en la que todos y todas somos actores y personajes. Como fenómeno simbólico, cuestiona y manipula el orden social existente, las normas y las categorías sociales bajo la inversión simbólica –sexual, de edad, de estatus y de naturaleza–. El Carnaval es por tanto una performance, una teatralización en la que máscaras, disfraces, caretas, antifaces y maquillajes son elementos imprescindibles para la creación de personajes.

Los rituales públicos del Carnaval, que se despliegan en la simulación de identidades, también están presentes en el ámbito de lo privado, en el que la masculinidad es una farsa y la feminidad una mascarada. Construcciones sociales y modelos de comportamiento impuestos en función de nuestro sexo, los géneros se perpetúan a partir de la repetición de estereotipos: nos marcan cómo comportarnos, cómo actuar, nuestra tendencia sexual y cuáles deben ser nuestros gestos, movimientos, actitudes, expresiones y maneras de vestir. Las repeticiones continuadas de estos modelos convierten al género en algo supuestamente natural que determina y define nuestra identidad.

Las transgresiones de roles y el travestismo en el marco del Carnaval no suponen ninguna amenaza al sistema establecido, al ser considerados incursiones lúdicas de carácter ritual, performances vinculadas a la indumentaria, el maquillaje, la gestualidad o la voz. Pero no siempre ha sido así. Citemos como ejemplo un auto del alcalde de Santa Cruz de Tenerife, Thomas Cambreleng, fechado en 1782, que prohibía «las máscaras que ocultaran el sexo de las personas» tras los «escándalos e indecencias» observados en los días de Carnaval.

*Que por quanto se acercan los días de carnestolendas, y que con indecencia, y escándalo se ha observado estos años pasados en iguales días, que muchas personas se disfrazan con máscaras y trajes diferentes de su propio sexo, su merced queriendo en cuanto esté de su parte evitar que en las presentes bacanales, se vean semejantes desórdenes que no pueden servir de pasatiempo sino a las personas licenciosas, y de mal gusto; debía mandar, y mandó: que ninguna persona de cualquier estado o condición que sea use de disfraz, máscara o traje diferente de su propio sexo, de suerte, que pueda causar equívoco en los que miran, sopena de que se les desnudará públicamente en la calle, se les exigirá cuatro ducados de multa, aplicados en la forma ordinaria, y se les pondrá en la cárcel por ocho días, con las demás penas que su merced tuviere por conveniente aplicar según la calidad, y condición de los sujetos.**

Fuera del marco performativo del Carnaval el travestismo desestabiliza y desafía las normas sociales, evidenciando que el género es una construcción social y cultural. Esto nos lleva a plantearnos varias cuestiones: ¿El travestismo propone un tercer género? ¿Refuerza las identidades de género al apropiarse simbólicamente de aquellos rasgos que definen lo masculino o lo femenino? ¿O por el contrario desafía las categorías de género? Lo cierto es que su cuestionamiento de la supuesta relación natural entre sexo y género y de las categorías genéricas de lo femenino y lo masculino, convirtieron al travestismo en una amenaza, si atendemos a las numerosas reglamentaciones, normas y leyes promulgadas para regular el uso de vestimentas del sexo contrario. Sin embargo, a pesar de las normas prohibitivas, muchas mujeres emplearon indumentarias masculinas para poner en marcha engaños con los que desafiar las normas sociales. ¿Qué razones impulsaron a las féminas a vestirse de hombres en el pasado? La vestimenta masculina fue asumida por su potencial liberador: les permitió superar las restricciones normativas y los convencionalismos sociales, facilitándoles el acceso a espacios reservados a los hombres, invadir lugares prohibidos, realizar actividades consideradas tradicionalmente masculinas, ejercer profesiones que les eran vetadas o incluso evitar agresiones sexuales.[†]

En Francia, el 7 de noviembre de 1800, fue dictada una ordenanza, *l'ordonnance du 16 brumaire an IX*, para prohibir a las mujeres que vistieran ropas de hombre salvo que

* «Auto publicado prohibiendo las máscaras que ocultaran el sexo de las personas, Santa Cruz de Tenerife, 1782». Archivo Municipal de Santa Cruz de Tenerife, sign. 4.3.

† Entre los años 1842 y 1845, en un momento histórico en el que la enseñanza universitaria estaba reservaba a los varones, la escritora Concepción Arenal (1829 – 1893) vestía de hombre para poder asistir como oyente a algunas clases de Derecho en la Universidad Complutense de Madrid, como única vía para poder adquirir conocimientos en cuestiones jurídicas. En ese ambiente universitario conoce al que más tarde se convertirá en su marido, Fernando García Carrasco. Con él, vestida con indumentaria masculina, acudirá a las tertulias del café El Iris y a clubes políticos, vetados a las mujeres. Su travestismo generó un gran escándalo en su época.

fuerza necesaria por motivos de salud, en cuyo caso debían solicitar una autorización.[‡] La mencionada norma fue suavizada en 1893 con la publicación de una circular que autorizaba a las mujeres a llevar ropas masculinas para su uso «en los deportes velocípedos». Algunas pintoras, como Rosa Bonheur (1822 – 1899) se vieron obligadas a solicitar ese permiso para poder vestir de forma permanente con ropas de hombre, alegando razones de salud. Cada seis meses debía solicitar un permiso oficial expedido por la policía de París, firmado además por un médico. Era lo que se conocía con el nombre de *Permission de Travestissement*, cuya concesión permitió a la pintora acudir a ferias de ganado y mercados de caballos para ejercitarse en el dibujo y la pintura al natural.

El travestismo femenino responde a la necesidad de subsistir, a la necesidad de reafirmarse de forma identitaria, pero en ocasiones, puede estar dotado de un cierto carácter anecdótico o circunstancial. En 1979 la pintora Maruja Mallo (1902 – 1995) relataba en los siguientes términos una excursión en 1926 al monasterio de Silos, acompañada por sus amigos Federico García Lorca, Salvador Dalí y Margarita Manso, excursión que devendría en un inesperado ejercicio de travestismo:

Proyectábamos conocer los ritos litúrgicos de los cantos gregorianos y nos dirigimos al monasterio de Silos y obstaculizaron nuestra entrada porque dos de los proyectantes vestían faldas, problema que resolvimos prontamente, utilizando las chaquetas de Salvador Dalí y Federico, usándolas como pantalones. Margarita Manso y yo con las boinas muy encasquetadas que ocultaban los cabellos y aceptaron nuestra entrada en el recinto sagrado como promotores del travesti a la inversa. Nadie llevaba bigotes, y así penetramos en el monasterio.[§]

Con 18 años, Frida Kahlo (1907 – 1954) se vestía con traje de hombre. Con atuendos masculinos y el cabello corto y engominado aparece en algunas fotografías tomadas en 1926 por su padre, el fotógrafo Guillermo Kahlo. Con gesto severo posa en compañía de algunos miembros de su familia, con un aire de sofisticado dandy decimonónico, luciendo traje de hombre con chaleco, corbata, pañuelo en el bolsillo y bastón. La adopción de indumentaria masculina por parte de la pintora puede interpretarse como un acto de resistencia, de rebeldía, una forma de romper con una identidad femenina impuesta, el punto de partida para la construcción de una nueva identidad. Años más tarde, en 1940, recuperará el atuendo masculino en el autorretrato titulado *Cortándome el pelo con unas tijeritas*. Incorporando los versos de una canción popular – «Mira que si te quise, fue por el pelo. Ahora que estás pelona, ya no te quiero» – aparece vestida con un amplio traje de hombre que

[‡] Christine Bard, «Le DB58 aux Archives de la Préfecture de Police», CLIO. *Histoire, femmes et sociétés*, 10, 1999. <http://clio.revues.org/258>; DOI : 10.4000/clio.258.

[§] Juan Pérez de Ayala y Francisco Rivas (eds), *Maruja Mallo*. 21 oct – 20 dic 1992, Madrid, Guillermo de Osma, 1992, p.78. Citado por Susana Kirkpatrick, *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898 – 1931)*, Cátedra, Madrid, 2003, pp.230, 231.

combina con zapatos de mujer y pendientes, eliminando de su aspecto todo aquello con lo que había conformado su imagen exterior: la larga cabellera y sus vestidos mexicanos. Frida renuncia a su apariencia femenina, pero ¿con qué intención?, ¿para ser rechazada conscientemente?, ¿cómo un reto? Lo cierto es que Kahlo pintó este autorretrato coincidiendo con una de sus separaciones de Diego Rivera. La obra refleja la complejidad de la personalidad de Frida Kahlo y muestra, a su vez, una atracción por la ambigüedad identitaria y un cuestionamiento de la feminidad imperante, que ya se había manifestado en sus retratos fotográficos de los años veinte. En esas primeras décadas del siglo XX, el uso de prendas masculinas por parte de las mujeres desafía los convencionalismos sociales y el mundo del cine no fue una excepción. Estrellas del celuloide como Katherine Hepburn, Greta Garbo y Marlene Dietrich, reivindicaron –tanto dentro como fuera de la gran pantalla– una imagen ambigua y androgina vistiendo ropa de hombre, en un ejemplo de lo que podríamos calificar de «travestismo cosmético».[¶]

El arte y otros campos de la creación artística como la música han contribuido a dotar de visibilidad a los debates en torno a la identidad de género. Diversas han sido las propuestas y prácticas artísticas que han reivindicado la desestabilización de los modelos impuestos, la transgresión de normas y el polimorfismo del sexo y el género. Todo ello ha revelado la ambigüedad en los procesos de construcción de identidades, estableciendo nuevas posibilidades al partir de estrategias que transitan por la indefinición sexual, la ambigüedad, el travestismo, la mascarada y la androginia.

Desde la década de los veinte del siglo pasado los artistas, principalmente desde el campo de la fotografía, se han adentrado en la noción de género como constructo socio-cultural que puede y debe ser reconstruido e incluso parodiado, ahondando en las posibilidades de un «yo» que se intuía rígido y hermético, pero que resultaba ser maleable.

En su ensayo titulado *La feminidad como mascarada*, publicado en 1929, Joan Riviere (1883 – 1962) puso en entredicho la consideración de lo femenino como algo esencialista y natural. En un contexto profundamente sexista y misógino, las mujeres, según la psicoanalista, hacían uso de la máscara para defenderse, encajar y adaptarse, desarrollando una serie de comportamientos que se tornaban mascarada: la mascarada de la identidad femenina. Según Riviere, la feminidad posee una dimensión performativa; es una actuación, una máscara con un guion vinculado a códigos normativos sociales. En ese ambiente intelectual y artístico en el que se planteaban debates acerca de la feminidad, la fotógrafa y escritora Claude Cahun (1894 – 1954) experimentaba con la creación de identidades en sus autorretratos escenificados, con continuas mascaradas en las que jugaba a la ambigüedad. El

¶ Cabe citar como ejemplos las interpretaciones de Marlene Dietrich en *Morocco* (1930, Josef von Sternberg), Greta Garbo en *La Reina Cristina de Suecia* (1933, Rouben Mamoulian) y Katherine Hepburn en *La gran aventura de Silvia* (1935, George Cukor). Fue de la gran pantalla, Hepburn fue una firme defensora del uso del pantalón por parte de las mujeres, vistiéndose habitualmente con esta prenda, por aquellos años destinada exclusivamente a los hombres.

maquillaje, la ropa, las actitudes y la puesta en escena contribuyen a la creación, por parte de Cahun, de una identidad polimorfa en la que quedan diluidas las distinciones entre lo femenino y lo masculino. La androginia que despliega en sus fotografías debe ser entendida como una búsqueda de lo individual más allá de los géneros y una superación de los mismos que no implica necesariamente la masculinización de la fémina. Cahun caricaturiza los estereotipos masculinos y femeninos, rechaza las clasificaciones genéricas y cuestiona la existencia de un yo único, planteando la mezcla de lo femenino y lo masculino, así como la disolución de las diferencias sexuales.

En este contexto también fue cuestionada la masculinidad. En 1921 nació Rrose Sélavy el alter ego femenino de Marcel Duchamp. Maquillado y vestido de mujer, el artista fue inmortalizado por Man Ray en una serie de fotografías producidas entre 1921 y 1924. Con este nombre se adentraba Duchamp en el terreno de los géneros a través de la performance, del travestismo lúdico e irónico que evidenciaba la voluntad de cambiar de identidad. Duchamp utiliza los mecanismos que componen la mascarada de la feminidad para crear una imagen subversiva en una parodia de lo femenino.

Asistimos pues, en las décadas de los veinte y treinta, a los primeros intentos en el campo del arte por redefinir las identidades sexuales. Sin embargo, aún contando con estos ejemplos, lo cierto es que la problemática de los géneros no fue una cuestión prioritaria para los artistas de la modernidad, un asunto sobre el que trabajar y menos aún desde la propia imagen.

En esos años el travestismo como tema fue abordado por algunos fotógrafos desde un punto de vista documental. Con sus cámaras captaban los ambientes travestis de ciudades como París. Man Ray, por ejemplo, se sintió fascinado por Barbette, un equilibrista travesti de origen norteamericano y de nombre Vander Clyde, al que inmortalizó en numerosas ocasiones. Contribuyeron a su éxito sus acrobacias, pero sobre todo su personificación femenina y la revelación de su condición de hombre al final de los espectáculos, siendo acogido con los brazos abiertos por la vanguardia parisina y admirado no sólo por Man Ray, sino también por el crítico y poeta Jean Cocteau,** entre otros. Si Rrose Selavy se nos muestra como un hombre detrás de una peluca, Barbette simboliza la fusión entre lo masculino y lo femenino. Lo novedoso y transgresor de la propuesta fotográfica de Man Ray es que no sólo capturó con su cámara aspectos del espectáculo y de la puesta en escena de Barbette: también la transformación física de Vander Clyde en su personaje antes de su actuación, mostrando las etapas intermedias, evidenciando un género en movimiento. Las imágenes de Man Ray enfatizan la capacidad para confundir las divisiones entre sexos y evidencian que los gestos, el maquillaje, la ropa y las posturas podían ser igual de importantes en el establecimiento de la identidad de género como lo eran la anatomía y el físico.

Esos mismos ambientes del travestismo parisino fueron captados cuarenta años

** Jean Cocteau, «Le número Barbette», *Nouvelle Revue Française*, 13 anné, n° 154, 1er juillet 1926, pp.33 – 38.

después por la cámara del fotógrafo sueco Christer Strömholm (1918 – 2002), en un momento en el que el Código Penal francés castigaba a los transexuales y travestis y la policía los apartaba de las calles. Establecido en la capital francesa desde mediados de los cuarenta, Strömholm se instala en 1956 en un apartamento en la zona de la Place Blanche, en el barrio rojo de París. El interés del fotógrafo por lo individual, por la figura humana le llevó a inmortalizar con su cámara a las que él denominaba «sus amigas de la Place Blanche».

¿Cuándo irrumpió la problemática de los géneros en el ámbito artístico y empieza a ser un tema prioritario para los artistas? A partir de las décadas de los 60 y 70 el arte se convertirá en el campo ideal desde el que criticar las jerarquías sexuales establecidas por la sociedad patriarcal. Las prácticas artísticas ahondarán en la destrucción de los géneros binarios, reivindicando la libertad sexual de las personas. El arte de esos años se hizo eco de estrategias para la reformulación de las identidades de género, la construcción de los roles de género y la performatividad de los mismos.

Uno de estos artistas fue Pierre Molinier (1900 – 1976). Travestido, con prótesis y rodeado de un universo fetichista plagado de muñecas, guantes, zapatos de tacón, sujetadores, máscaras y medias, se autorretrató incansablemente en ejercicios de travestismo con los que pretendía fusionar los dos sexos para crear una imagen, la del andrógino. Transgresor, exhibicionista y fetichista, Molinier rechazó la diferencia sexual, ahondando en lo ambiguo y destruyendo de forma violenta los límites que separan lo masculino y lo femenino.

En la línea del travestismo de Marcel Duchamp, Andy Warhol (1928 – 1987) feminizó su imagen de artista creando un personaje ambiguo y artificial, resultado de un juego identitario y performativo. En colaboración con el fotógrafo Christopher Malos, Warhol realizó entre 1980 y 1982 una serie de autorretratos en los que se muestra maquillado de forma exagerada, con peluca rubia, en poses abiertamente artificiales y una estética inspirada en Marilyn Monroe. Se rodeó de transexuales, travestis y Drag Queens como Candy Darling, Jackie Curtis y Holly Woodlawn, a los que retrató y filmó y por los que sentía auténtica fascinación porque, en su opinión, representaban la posibilidad de reinención y de control de la propia imagen.

En 1967 —recordaba Warhol— las reinas rémoras todavía no eran aceptadas en los círculos establecidos por ser considerados parias con dientes feos, oliendo a sudor, usando maquillaje barato y ropa espeluznante (...) Pero junto con las drogas las reinas rémoras habían entrado en la vida ordinaria. Y la gente comenzó a identificarse un poco más con ellas viéndolas ahora más como radicales sexuales que como perdedores deprimentes (...) En 1968 se comenzó a aceptar a las reinas rémoras hasta que estuvieron por todas partes.††

†† Iván Mejía, *El cuerpo post-humano en el arte y en la cultura contemporánea*, UNAM, México, 2005, p.78.

Los autorretratos de Warhol travestido pueden ser analizados en su doble vertiente. Si por un lado, se relacionan con una práctica marginal como el travestismo, lo cierto es que, también deben ser interpretados dentro de la cultura de masas y el gusto por imitar a las estrellas de Hollywood. La feminización y el travestismo de Warhol hay que situarlos en el marco de las prácticas contemporáneas que subvierten los límites entre los géneros, en una época en la que la ambigüedad sexual se había convertido en un fenómeno de moda de la mano de estrellas de la música como Marc Bolan, Lou Reed y sobre todo David Bowie. En un contexto, el de los setenta, marcado por el éxito del rock progresivo y la psicodelia, aparecía en el panorama musical del Reino Unido el Glam Rock. En una década propensa a los excesos estéticos, la imagen de los artistas del Glam fue el resultado de la combinación de lentejuelas, trajes futuristas, leotardos, botas con plataforma, purpurina, locos peinados y maquillaje, mucho maquillaje. El travestismo en el movimiento Glam fue entendido como un acto creativo pero a su vez como una crítica a la visión limitada y estricta de la masculinidad. En contraste con el estereotipo de macho que prevalecía en la escena musical, el Glam proponía la superación de las rígidas normas que afectaban tanto a la indumentaria como al aspecto físico, creando una estética glamourosa y muy estudiada, adoptando el uso del maquillaje como forma de atentar contra una virilidad artificial y falsa. Con la teatralidad como elemento clave de sus puestas en escena, el Glam jugaba a la ambigüedad sexual exhibiendo actitudes provocativas y descaradas. Todo ello como complemento de una música combinada con letras con claras referencias a la sexualidad y al lado salvaje de la vida. La estética de los travestis neoyorkinos del entorno de Andy Warhol sirvió de inspiración a David Bowie, ícono del movimiento Glam, en la conformación de una imagen con que la que experimentó con la ambigüedad sexual, el travestismo, la mascarada y la parodia de los géneros.

En el marco de estos debates surge el proyecto *Transformer*, una exposición comisariada por Jean-Christophe Ammann en 1974, que puso de manifiesto las vinculaciones y relaciones entre el travestismo en la música popular y en el arte contemporáneo, concebido como un acto creativo. En *Transformer*, música y arte se mezclaban en el marco de los debates sobre las identidades sexuales, reuniendo la obra Pierre Molinier, Jürgen Klauke, Katharina Sieverding o Andy Warhol con la de Brian Eno, las New York Dolls o David Bowie. La exposición se adentraba en las imágenes fotográficas de Urs Lüthi, con transformaciones físicas y psíquicas en las que realidad y ficción se confunden; las fotografías de Klauke en las que, con diversas prótesis ofrece imágenes de gran ambigüedad sexual, parodiando la transexualidad y el hermafroditismo; o las obras Sieverding con una serie de montajes fotográficos en los que fundía su rostro con el de su compañero Klaus Mettig, desdibujando las diferencias entre uno y otro para crear una única imagen a partir de la fusión de lo masculino y lo femenino.

Desde las últimas décadas del siglo xx hemos asistido al desarrollo de las teorías de la performatividad del género y de la identidad en su sentido más amplio, pilares fundamentales de la teoría queer. Teóricas como Judith Butler han ido más allá de

las teorías de Joan Riviere, incluyendo a la masculinidad también como mascarada y el concepto de performatividad para referirse a los géneros. Así, el género, más que una performance, es performativo, lo que implica que es una actuación obligatoria, una práctica que se repite una y otra vez en el marco de unas normas sociales. Los individuos, si quieren ser aceptados, están obligados a actuar en función del género que le ha sido asignado socialmente, repitiendo una serie de actos rituales. ¿Qué eco han tenido las teorías de Butler en el campo del arte? A través de discursos artísticos desestabilizadores, artistas como Catherine Opie, Del LaGrace Volcano, Sarah Lucas y Cabello y Carceller reivindican el poliformismo de género y sexo y la multiplicidad de identidades en un mundo de sujetos híbridos y transgresivos, en el que la identidad se concibe como un proceso discursivo y dinámico, sujeto a cambio.



-35-

MARTÍN Y SICILIA

Black Friday II 2011





JULIA GALÁN SERRANO

La máscara ('jamón') 1997

-36-





-37-

JULIA GALÁN SERRANO

La máscara ('melón') 1997







-39-

LAURA GHERARDI

Máscara 2004 - II





LAURA GHERARDI

Máscara 2004 - 11

- 40 -





- 41 -

LAURA GHERARDI

Máscara 2004 — 11







- 43 -

PEDRO MEYER

The Unmasking in the Square 1981





JOEL-PETER WITKIN

Woman with Appendage, Nuevo Méjico 1982

- 44 -





- 45 -

JOEL-PETER WITKIN

Appolonia and Domenetrix Creating Pain..., New York City 1988





ANA LAURA ALÁEZ

Shadows 1 2005

- 46 -





- 47 -

ANA LAURA ALÁEZ

Shadows 2 2005



◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇

CINDY SHERMAN

Untitled, Film Still #81 1978

- 48 -





- 49 -

CINDY SHERMAN

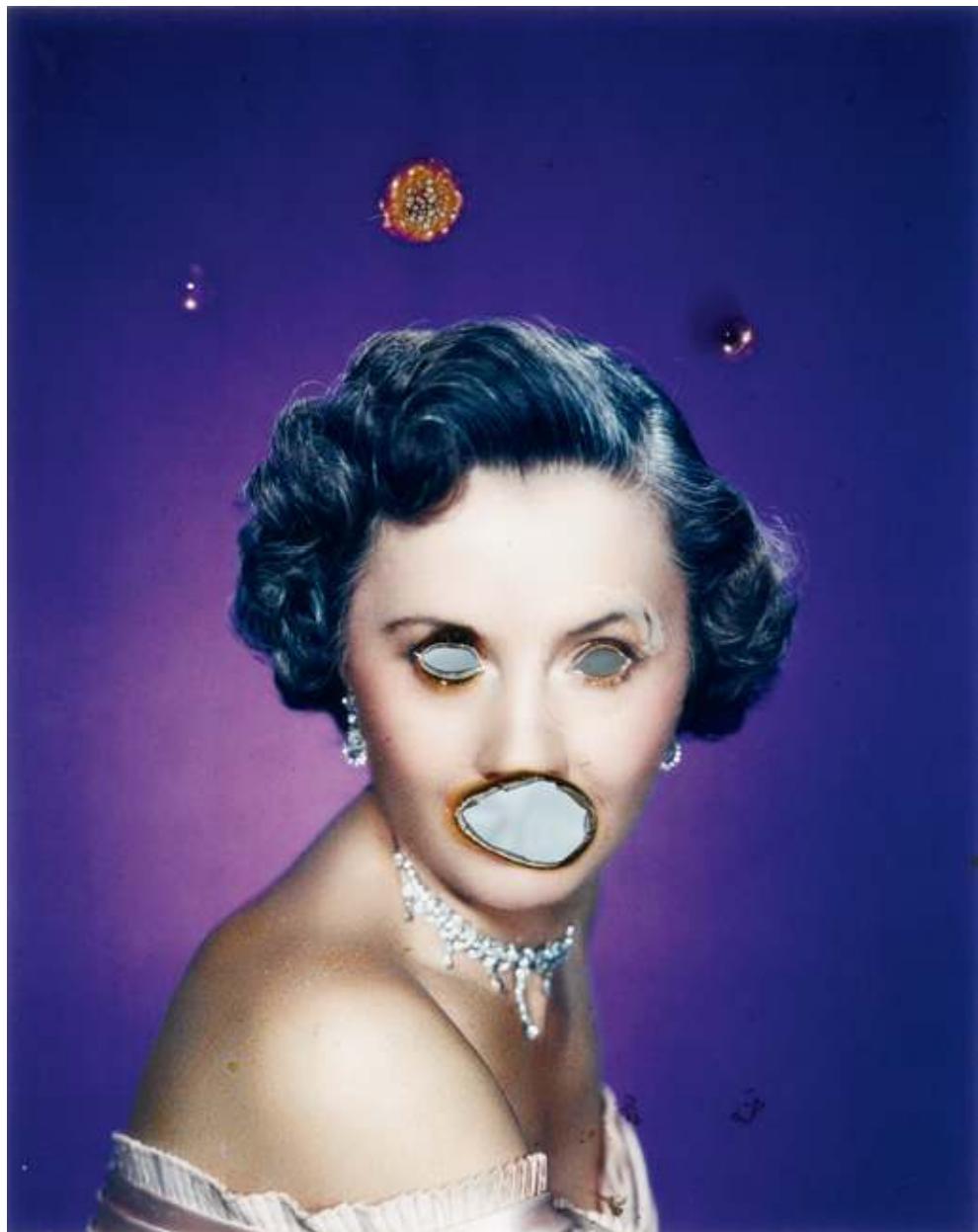
Untitled 1975





DOUGLAS GORDON
Self-portrait of you + me (Barbara Stanwyck) 2006

- 50 -





- 51 -

DOUGLAS GORDON

Self-portrait of you + me (John Mills) 2006





JORGE RIBALTA
740, *Kim Hunter – Zira, 1968* 2003

- 52 -





- 53 -

JORGE RIBALTA

7757, Arnold Schwarzenegger – Terminator, 2003 2003





JORGE RIBALTA

752, Elsa Lanchester – Novia de Frankenstein, 1935 2003

- 54 -





- 55 -

JORGE RIBALTA

710, *Samuel L. Jackson – Shaft, 2000 – 2002*





JORGE RIBALTA

790, *Terrence Evans – Old Monty, 2004* 2004

- 56 -





- 57 -

JORGE RIBALTA

722, *Freeman (Mark Dacascos - Yo Hinomura)*, 1995 2002



◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇

JORGE RIBALTA
769, Jimi Hendrix, 18 agosto 1969, 8:04 a.m. 2004

- 58 -





- 59 -

JORGE RIBALTA

766, *Gene Simmons (Kiss)*, 2002 2003





JORGE RIBALTA
771, *Freddy Kruger*, 1984 2004

- 60 -

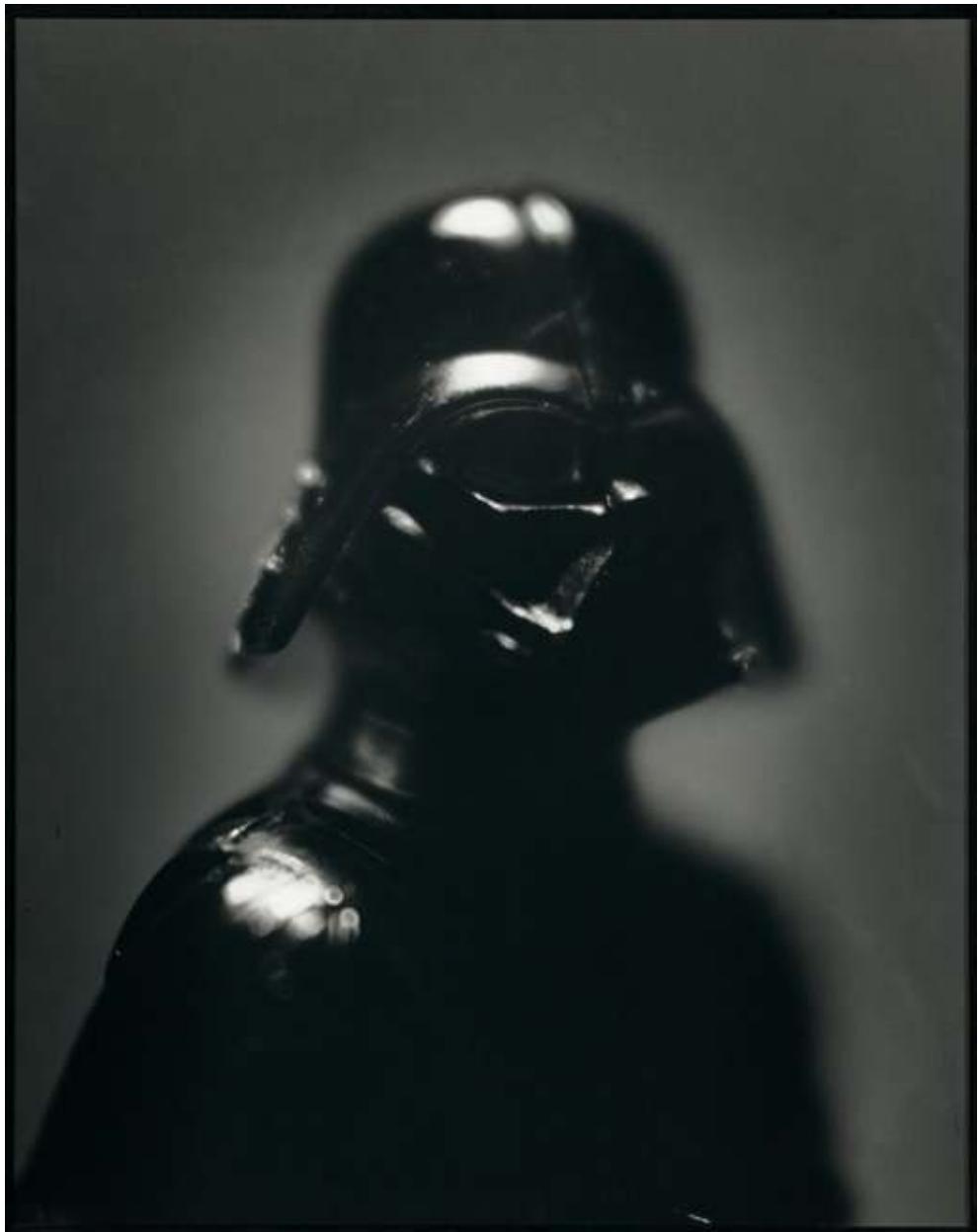




- 61 -

JORGE RIBALTA

706, *Darth Vader*, 1977 2003





JORGE RIBALTA

696, *Charles Laughton – Quasimodo, 1939* 2002

- 62 -

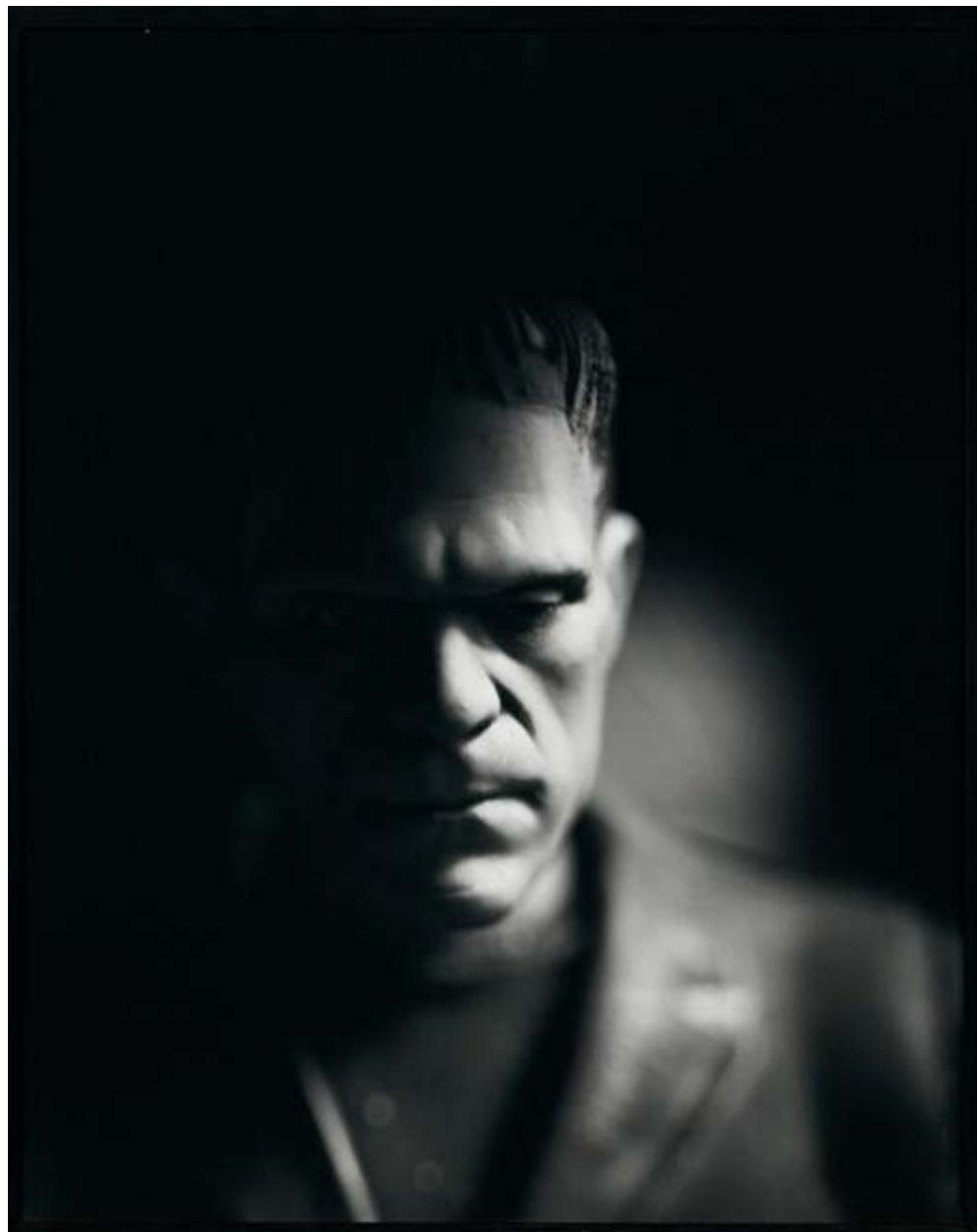




- 63 -

JORGE RIBALTA

713, Boris Karloff – *Frankenstein*, 1931 (frontal) 2002





MERITXELL SANTOS
Serie *Iconos* 2011

- 64 -





- 65 -

MERITXELL SANTOS

Serie *Iconos* 2011





MERITXELL SANTOS
Serie *Iconos* 2011

- 66 -





MERITXELL SANTOS

Serie *Iconos* 2011







YASUMASA MORIMURA

Retrato de un sátiro con un cubo puesto 2004





MARTÍN SASTRE

Montevideo: The Dark Side of the Pop 2004

-70-







PATRICIA Y MARIE-FRANCE MARTIN

C'est COMME être 2003

-72-







ROBERTO RODRÍGUEZ RO.RO

Serie *Junior meets Ro.Ro* 2011

-74-





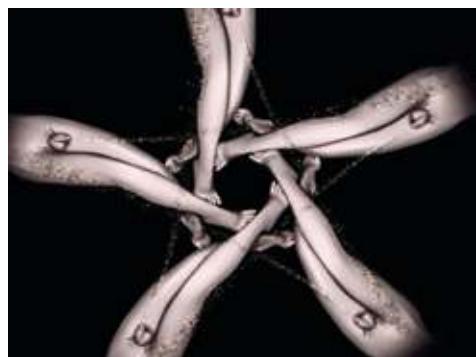
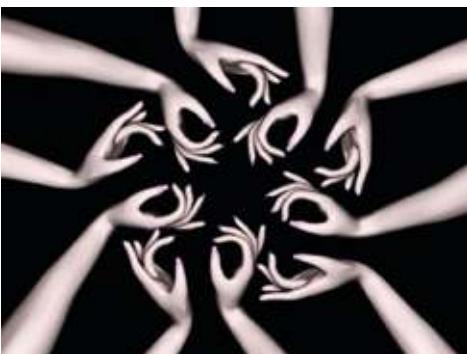


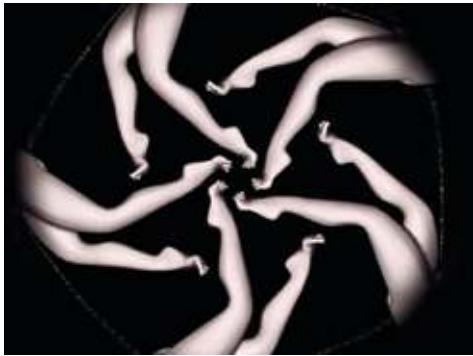
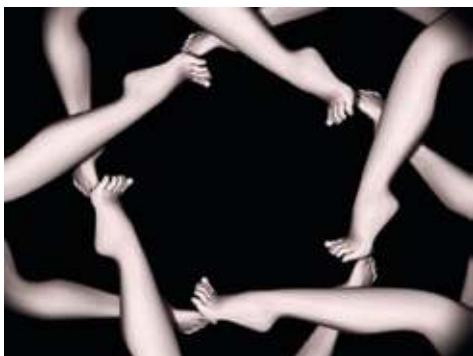


MANU ARREGUI

Coreografía para 5 travesties 2001

-78-







PIERRE MOLINIER

Comme je voudrais être «Hanel» 1969

- 80 -





- 18 -

YAPCI RAMOS

Serie Hotel *Miss Catering*, Hab. 148 Poble Nou 2006 – 08





CHRISTER STRÖMHLIM

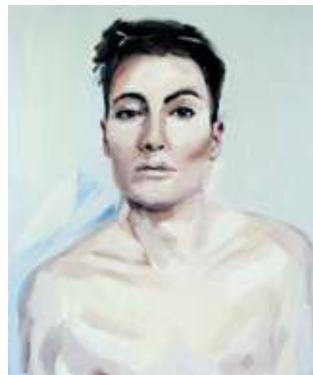
White Lady, Barcelona 1957

- 82 -



CRISTÓBAL TABARES

La costilla de Adán 2012





CHRIS HOTZ
El camerino 2012

- 84 -







ENCARNEVIVA
Nacimiento de Marilyn Chacón 2011

-86-





- 87 -

ENCARNEVIVA

Herzog 2011





ANDY WARHOL

Self-Portrait in Drag 1979

- 88 -





- 89 -

ANDY WARHOL

Self-Portrait in Drag 1980





VALÉRIE BELIN

Sin título (01 02 01 01) 2001

-90-

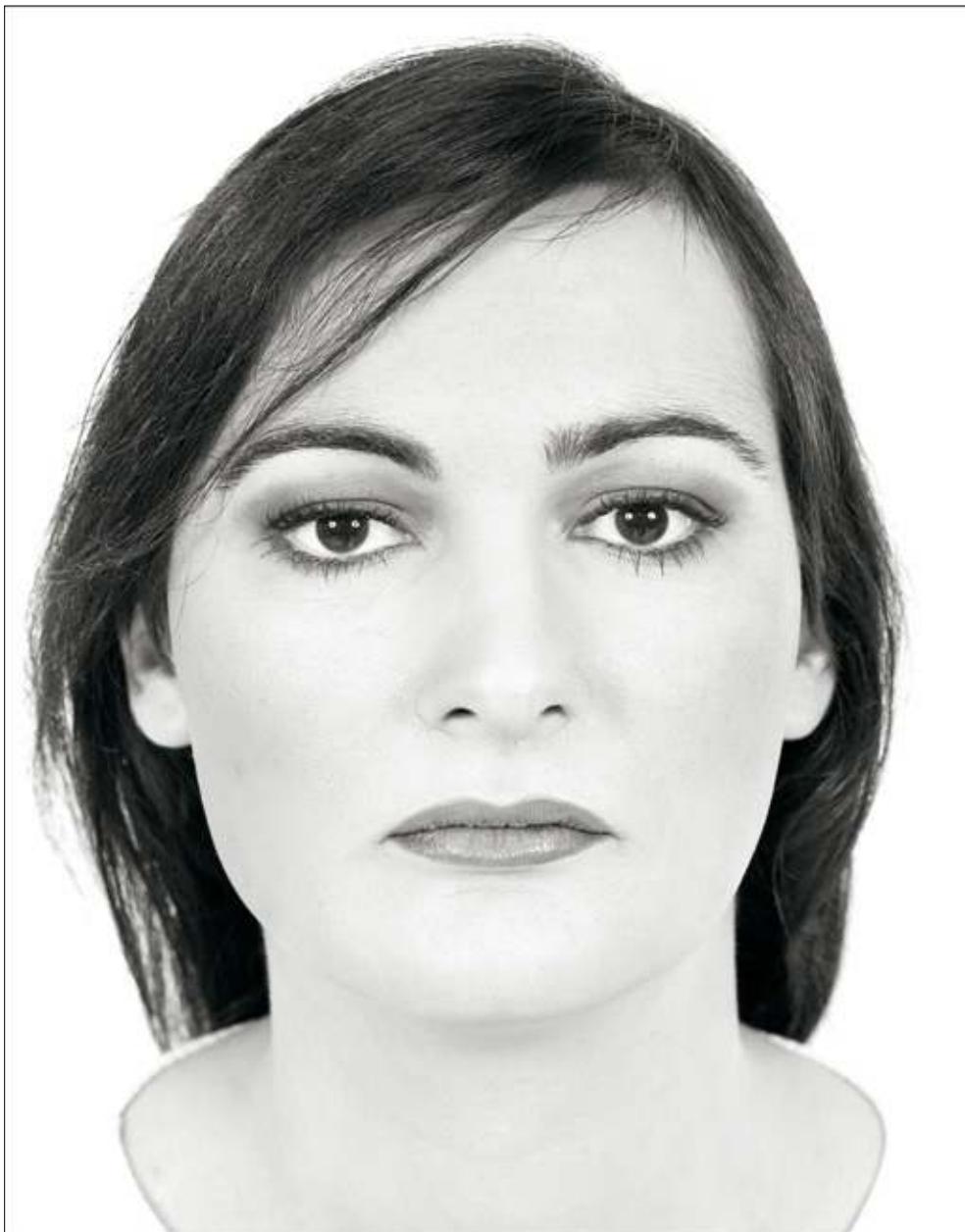




- 16 -

VALÉRIE BELIN

Sin título (01 02 02 01) 2001





VALÉRIE BELIN

Sin título ('01 '02 '03 '01) 2001

-92-





- 93 -

VALÉRIE BELIN

Sin título (01 02 04 01) 2001





VALÉRIE BELIN

Sin título (01 02 05 01) 2001

-94-





- 95 -

VALÉRIE BELIN

Sin título (01 02 06 01) 2001





SARAH LUCAS

Selfportraits 1990–98

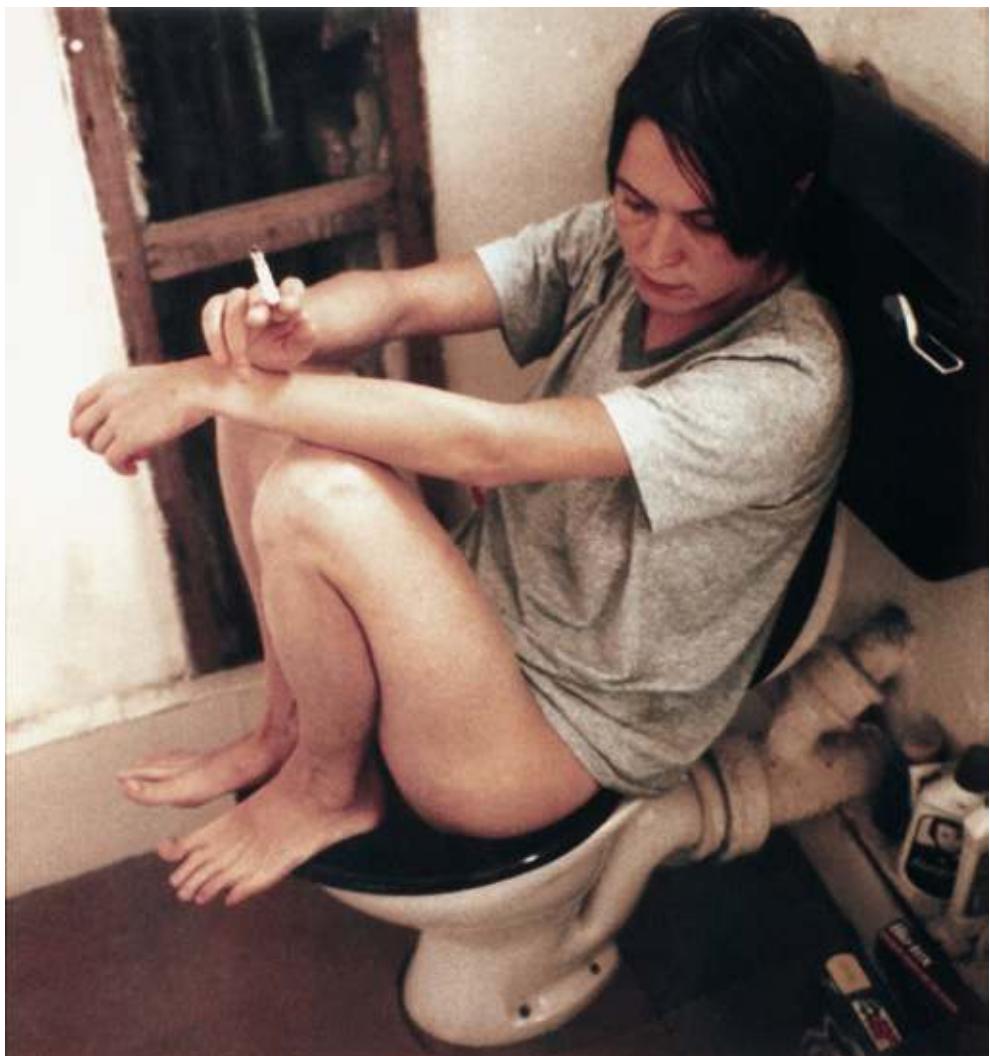
-96-





- 97 -

SARAH LUCAS
Selfportraits 1990–98





SARAH LUCAS
Selfportraits 1990–98

- 98 -





- 99 -

SARAH LUCAS

Selfportraits 1990–98





SARAH LUCAS
Selfportraits 1990–98

- 100 -



SARAH LUCAS

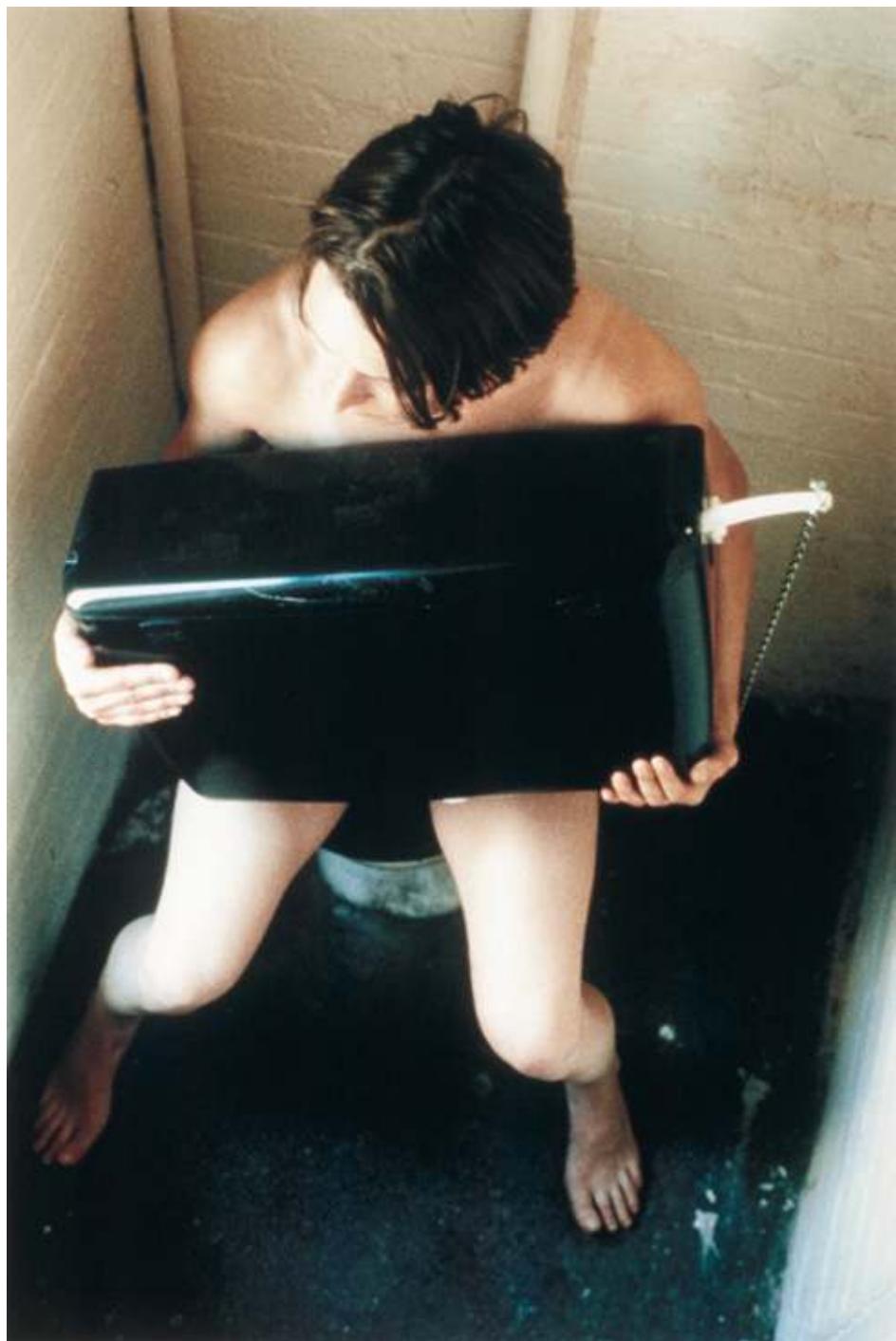
Selfportraits 1990–98





SARAH LUCAS
Selfportraits 1990–98

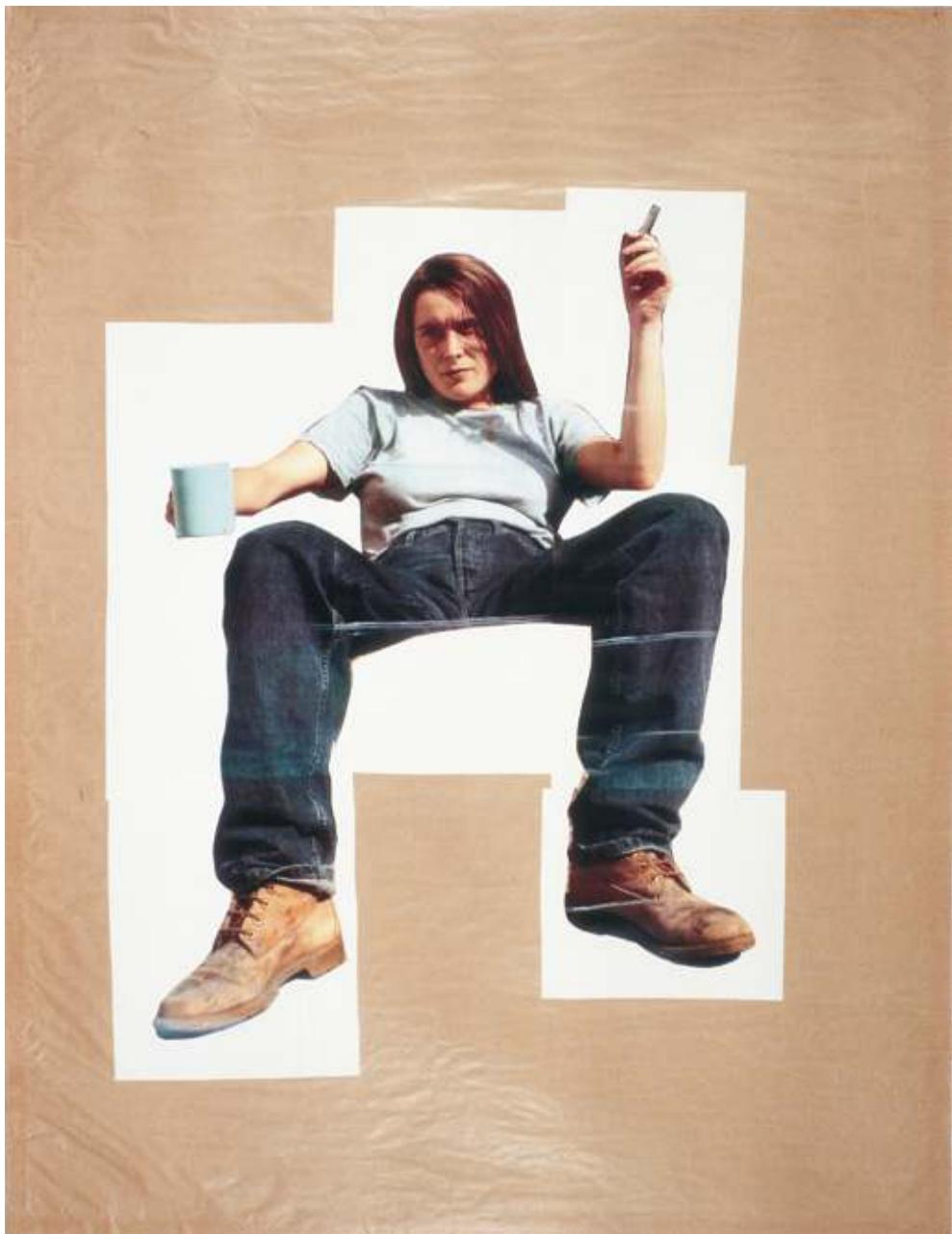
- 102 -





SARAH LUCAS

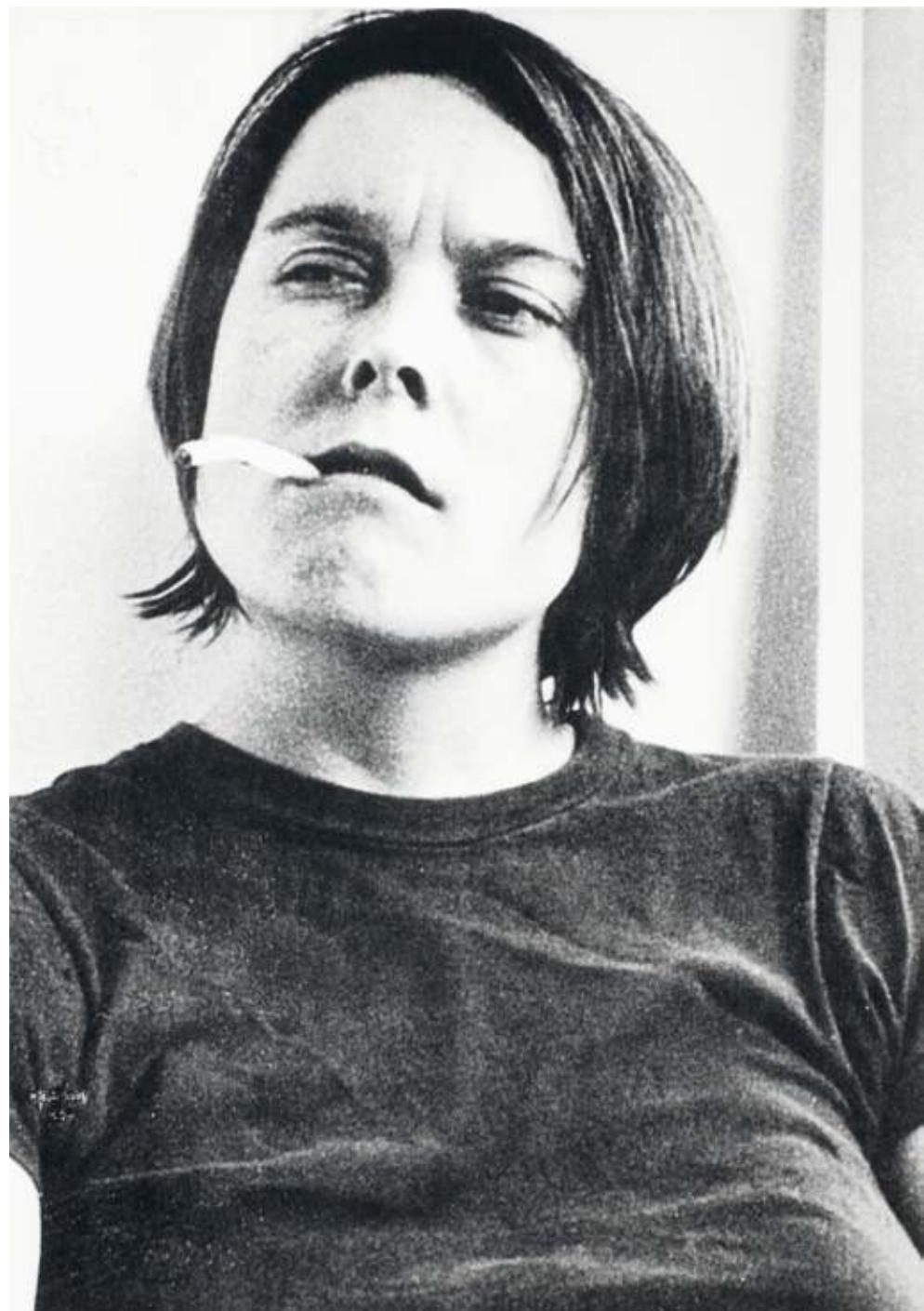
Selfportraits 1990 – 98





SARAH LUCAS
Selfportraits 1990–98

- 104 -





SARAH LUCAS

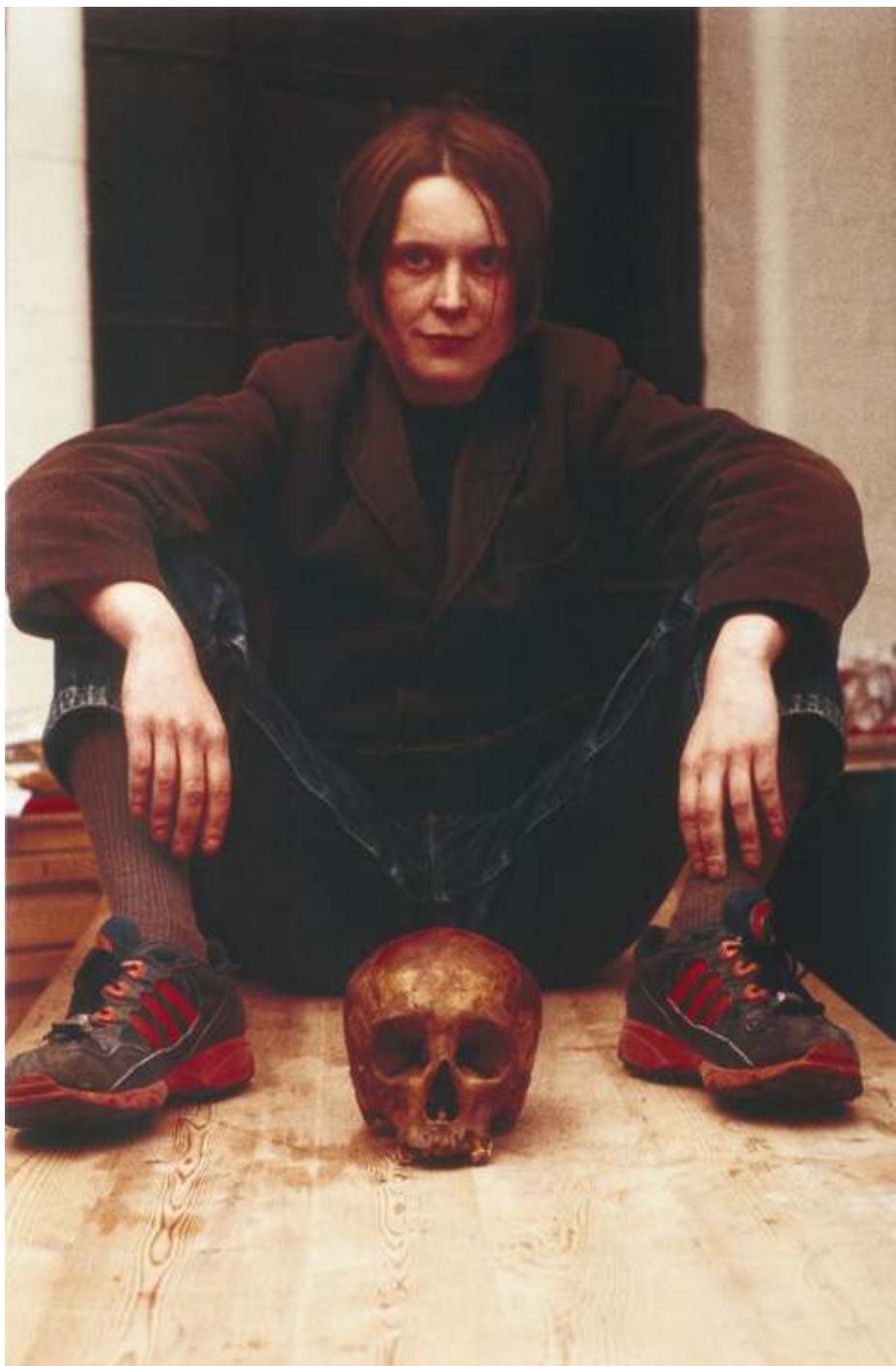
Selfportraits 1990 – 98





SARAH LUCAS
Selfportraits 1990–98

-106-



SARAH LUCAS

Selfportraits 1990 – 98





CABELLO Y CARCELLER

Toni como David Bowie. Set (David Bowie) # 1 fotograma 2008





V

V

L

J

S

V

J

A

I

L A J



FIESTA, ARTE Y CONSTRUCTO IDENTITARIO

Isabel Tejeda Martín

Me gustaría iniciar este pequeño ensayo con la cita de una curiosa teoría de la artista austriaco-española Eva Lootz. Hace unos años, en un encuentro internacional de creadores contemporáneos, una amiga suya le preguntó por qué el *happening* no había tenido tantos seguidores en España como en el resto de Europa. A lo que ella contestó: «es que en España continúan celebrando las fiestas populares».

El Carnaval, así como las llamadas fiestas de locos, han sido, desde los tiempos romanos de las saturnalias y lupercalias, un paréntesis temporal consentido institucionalmente. Durante estos días de digresión, el *statu quo* se esfumaba o se colocaba cabeza abajo como el loco en las cartas del tarot. Un tiempo pre-fijado en el que se permitían los intercambios de identidades y de roles socio-culturales.* Una de las razones que provocaron primero la austeridad de la Reforma Luterana y, más tarde, las decisiones reguladoras de la Contrarreforma católica, fue el hecho de que esas escapadas identitarias, esas costumbres licenciosas y lúbricas, eran celebradas no sólo por el pueblo llano o por la aristocracia, sino también por las jerarquías más altas de la curia, llegado incluso a la cúspide.† Ambos movimientos religiosos intentaron disciplinar un monumental descontrol social que no siempre se hacía visible frente a lo normativo ya que, o bien en público se cuidaba de las apariencias, o se pagaban las redentoras bulas, lo que propiciaba un difícil equilibrio entre la tolerancia y la condena.

El Carnaval era una espita que permitía una vez al año aligerar las tensiones sociales acumuladas por el rígido sistema de castas. El quién era quién estaba regulado tanto por disciplinadas fórmulas de comportamiento como por estrictas vestimentas diferenciales. Por ejemplo, las prostitutas medievales debían ser perfectamente visibles e identificables por sus ropajes, su cosmética y por lo ligero de sus escotes; las mujeres «honradas» si deseaban ser «respectables» y «respetadas» llevaban cuidado de no acicalarse con ninguno de esos atributos. La ropa ha regulado a qué grupo social pertenecías, cuál era tu género o tu adscripción religiosa; era una máscara diaria, de ahí que la revolución social vivida en los últimos ciento veinte años haya ido acompañada de un cambio drástico en los usos de la moda. Por ello, el tiempo de fiesta, vivido como una suspensión de lo cotidiano en el que podían aflorar deseos ocultos, en el que se ocupaba la calle como espacio público, aseguraba el equilibrio del sistema. El resto del año las transgresiones quedaban invisibilizadas en el interior de oscuros y húmedos armarios.

* Jacques Heers, *Carnavales y fiestas de locos*, Barcelona, Península, 1988.

† Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, Sarpe, 1985, p. 341.

El siglo de las Luces, el de la Razón, generó una transformación social, política y cultural que supone, según Peter Burke, la segunda fase de una renuncia a la cultura popular que se había iniciado en el siglo xv.[‡] Durante los siglos xviii y xix se produjo una dura regulación de las fiestas que transitaron de su adscripción popular a su institucionalización ‘y con ella su capitalización y espectacularización’. De hecho, el proyecto *Juego de máscaras. La identidad como ficción*, comisariado por Yolanda Peralta para TEA, parte de un auto del alcalde de Santa Cruz de Tenerife firmado en 1782 que prohibía «las máscaras que ocultaran el sexo de las personas». Pareciera que el buen alcalde pidiera a los carnavales y carnavalesas que ocultaran tras un disfraz todo su cuerpo salvo las partes pudendas o que el sexo biológico se reflejara infaliblemente en la cara. Este fascinante documento se anticipa a la aniquilación que el Carnaval sufrió en muchos puntos de España con la dictadura franquista y que, de forma similar, pretendía salvaguardar un orden social y moral en el que ningún ciudadano pudiera incomodar *«el sosiego público»*.

Las Carnestolendas resultaban incómodas para las mentes bien pensantes que deseaban construir un mundo ordenado por taxonomías, pero taxonomías que fueran decentes y decorosas. La primera ordenación, más allá de la de las castas, era la del sexo: los varones debían asumir la visibilidad y los mandos del orden público, mientras que las mujeres quedaban encerradas en el ámbito privado del hogar. Tras el documento del alcalde Don Thomas Cambreleng, se esconde el hecho de que la sociedad separada por esferas del orden burgués pretendía intervenir en el paréntesis no codificado de la fiesta proponiendo la universalización de su particular visión del mundo. La realidad, salvo para las clases burguesas, era sin embargo otra: las mujeres de las castas populares padecían de una doble jornada laboral, la que devenía del cuidado de la familia y la casa, y una segunda faena, mucho peor pagada que a sus colegas varones, en el campo o en la fábrica.

En mi país, Galicia, se ve a la mujer, encinta o criando, cavar la tierra, segar el maíz y el trigo, pisar el tojo, cortar la hierba para los bueyes. Tan duras labores no levantan protesta alguna entre los profundos teóricos de la escuela de monsieur Proudhomme, que, apenas se produce el menor conato de ensanchar las atribuciones de la mujer en otras esferas, exclaman llenos de consternación y santo celo que la mujer no debe salir del hogar, pues su única misión es cumplir los deberes de madre y esposa.

Emilia Pardo Bazán, *La mujer española y otros escritos* (1916)

Desde las ilustradas, como Josefa Amar y Borbón, a las burguesas, como la citada Emilia Pardo Bazán, se reivindicó en España, si no la igualdad de derechos o el sufragio, sí una necesaria educación para las mujeres, educación que llegaría sólo para las clases acomodadas con el krausismo y la Institución Libre de Enseñanza, ya

‡ Peter Burke, *La cultura popular en la Europa Moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

que el acceso a los estudios superiores no fue universal hasta 1910.[§] Una máscara de identidad masculina con pantalones y chistera fue el instrumento que permitió a Concepción Arenal en el siglo XIX seguir los estudios de derecho en la universidad madrileña hasta que fue descubierta. Estas burguesas, travestidas o no, serán una punta de lanza en la profesionalización y visibilidad de las mujeres en el espacio público, una visibilidad que se normalizaría en la siguiente centuria. Como el cuidado de niños, ancianos y enfermos había sido tradicionalmente atribuido a las mujeres, las profesiones ligadas a la cultura, a la sanidad o a la educación –estas dos últimas en sus escalones primarios– parecían transgredir menos las convenciones, si bien casi nunca estas pioneras fueron aceptadas de buen grado en los entornos sociales en las que las ejercían. Recelosos, se las acababa calificando peyorativamente como «hombrunas» o poco «femeninas» por lo que no precisaban disfrazarse, tan sólo ejercer, ocupar simbólicamente un espacio público, las hacía parecerse a un varón.

La regulación de las fiestas, aparejada al naciente folclorismo del siglo XIX, llevó también su domesticación.[¶] Las figuras del espectador y de la espectadora, como mirones del pasacalle o del rito, aseguraban con sus comportamientos pautados la persistencia del tiempo contingente diluyendo la fuerza transgresora del parentesis festivo. Este cambio del paradigma social y cultural acabó generando en algunos casos, como fue el de Las Fallas de Valencia tras la Guerra Civil, una proyección de los roles y arquetipos ideales burgueses en los ritos y los comportamientos festivos.^{**} Desde entonces, el que se «viste» –ya no se habla de disfraz–, ocupa un espacio pre-asignado, actúa para otro, no para sí mismo. Es festero ese día, pero también el resto del año, lo que se le adhiere como una identidad sumada. En la fiesta de todos, no todos participan de igual forma suponiendo un paso irredento de la fiesta libre al espectáculo codificado. Un paso que parecemos haber olvidado y aunque no podemos volver a ser lo que fuimos, en España, como me recordaba Eva Lootz, persisten ocasionales retazos libertarios en algunos festejos y fiestas.

Casi paralelamente a la domesticación del Carnaval, la trasgresión identitaria fue recuperada por algunas manifestaciones artísticas de las primeras vanguardias históricas, muchas de las cuales se sirvieron del humor y de la risa como estrategias desestabilizadoras. Sirviéndose de lo que Estrella de Diego ha llamado «narrativo del estereotipo»,^{††} el travestismo burlesco de Marcel Duchamp en su *Roselavie*, o las mascaradas y los juegos de espejos de Claude Cahun –con la genealógica y revolucionaria figura de «la nueva mujer» y su apropiación simbólica–, se anticiparon

[§] Oliva María Rubio, Isabel Tejeda Martín (eds.), *100 años en femenino. Una historia de las mujeres en España*, Madrid, AC/E, 2012.

[¶] Joan Prat, *Antropología de los pueblos de España*, Madrid, Taurus, 1991, pág. 13.

^{**} Antonio Ariño Villarroya, *Festes, rituals i creences*, València, Edicions Alfons el Magnànim, IVEI, 1988.

^{††} Estrella De Diego, *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid, La Balsa de la Medusa, Visor, 1992, pág. 15.

a los fotomontajes andróginos de Pierre Molinier y a las polaroids de Andy Warhol. El feminismo de la Segunda Ola aportó un fundamental cambio en la escala de valores en la que lo masculino y lo femenino se entendían como constructos, así como se iniciaba una fascinante crítica hacia los estereotipos en la representación iconográfica, poco más tarde vinculada a las teorías *queer*. Estos discursos se han venido materializando en los juegos de identidades de Cindy Sherman, en las operaciones quirúrgicas de ORLAN, o en las deconstrucciones de los estereotipos cinematográficos en las obras de Manu Arregui o Cabello/Carceller, por citar algunos autores y autoras.

De la máscara encarnada a la identidad en fluctuación, como constructo. Estos discursos artísticos, como el viejo Carnaval, ponen en entredicho tanto la sexualidad normativa como la existencia de una identidad cultural de carácter universal.



ROSENDÓ CUTILLAS HERNÁNDEZ
Niño y niña 1900 - 10

- 116 -





- 117 -

RAFAEL GARCÍA PLAZA

Retrato de dos niños disfrazados de 'El Zorro' ca. 1980





ENRIQUE PONCE

Retrato de bebé disfrazado 1916-18

-118-





- 119 -

AUTOR NO IDENTIFICADO

El guerrero (Retrato de niño disfrazado de Hércules) 1924 – 26





ENRIQUE PONCE
Gauchos y pamperos 1927

- 120 -





- 121 -

AUTOR NO IDENTIFICADO

Pareja disfrazada de árabes 1930





AUTOR NO IDENTIFICADO
Carnavales antes de la guerra 1930 - 36

- 122 -





-123-

LEOPOLDO CEBRIÁN ALONSO

Sin título 1977





AUTOR NO IDENTIFICADO

Mascaritas 1930 - 40

- 124 -





-125-

LEOPOLDO CEBRIÁN ALONSO

Sin título 1970 - 80





CAZORLA

Mascaritas del Carnaval 1950





- 127 -

JUAN CARLOS SOCORRO

Sin título 1990





LEOPOLDO CEBRIÁN ALONSO

Sin título 1970 - 80

- 128 -





- 129 -

AUTOR NO IDENTIFICADO

Mascaritas de La Isleta 1965 - 70





RAMÓN SANTOS
Sin título 1990

-130-



ÁNGEL ROMERO

Sin título 1990



V N

G

V

C

C

A

M

UNAS NOTAS SOBRE EL GLAM-ROCK, EL PUNK Y EL JUEGO DE LAS MÁSCARAS

Pompeyo Pérez Díaz

*People stared at the makeup of his face
Laughed at his long black hair, his animal grace
The boy in the bright blue jeans
Jumped up on the stage
And Lady Stardust sang his songs*
David Bowie, *Lady Stardust** (1972)

No puedo acercarme a la idea de lo que llamo el juego de las máscaras sin antes contemplar siquiera brevemente el concepto de dandismo. Éste implica, como actitud vital, una clara conciencia de la propia individualidad y de la confrontación, abierta o sutil, con un entorno de perfiles borrosos en su uniformidad. Una rebelión la de los dandis que, en palabras de Albert Camus, es una forma de disidencia, una no aceptación de la norma. Para Baudelaire, la hermosa provocación de lo diferente constituye un último resplandor de heroísmo en el crepúsculo, inmediatamente anterior a la oscuridad posterior que todo lo iguala. En este contexto, cuando el sujeto se rebela, la persona se funde con el personaje y deambula entre la sensualidad y la melancolía proyectando sin pudor su singularidad, una suerte de arrogancia lánguida que sirve de refugio a la angustia ocasionada por lo cotidiano, por la vida normalizada que con su cualidad de previsible se convierte en una metáfora de la muerte.

El afán de singularidad, sin embargo, a menudo presenta unos límites claros. El dandi de antaño, en ocasiones, era capaz de las mayores extravagancias –el propio Baudelaire llegó a teñirse el pelo de color verde–, pero nunca propuso un cambio de género. Los dandis eran varones y travestirse de mujer hubiera sido entendido como una simple mascarada. En cambio las mujeres dandis, las *dandizettes*, sí se vestían de hombre, se mostraban en público con levita, bastón y sombrero de copa –a finales del XIX aparecería también una forma de dandismo específicamente femenino, el de las *quaintrelles*, pero muy minoritario incluso en un contexto de aprecio de la excentricidad como el que describimos–. A la figura de la *dandizette* volveré al final del texto, ahora centrémonos en dos imágenes de carácter cinematográfico para ilustrar esta cuestión: Marlene Dietrich en alguna de sus apariciones vestida de frac y Cary Grant travestido de mujer en *La novia era él* (*I Was a Male War Bride*)

* *La gente miraba el maquillaje de su rostro / se reían de su largo pelo negro, de su gracia animal / el chico con los brillantes vaqueros / saltó al escenario / y la Dama Polvo de Estrellas cantó sus canciones / de oscuridad y desdicha.* David Bowie, *La Dama Polvo de Estrellas* (canción dedicada originalmente a Marc Bolan).

de Howard Hawks. Ambos pueden ser considerados como iconos de la seducción ambigua, pero la primera resulta elegante y perturbadora con su atuendo masculino, y el segundo tiernamente cómico. De este modo, parece que el mantener ciertas claves inequívocas de género, en el caso del hombre, sostiene para la gran mayoría algún resquicio de lo que podríamos llamar *el orden de las cosas*. ¿Qué sucedería, por el contrario, si no tuviéramos la certeza, o jugáramos a no tenerla, del género de nuestro interlocutor, tal vez objeto de admiración física?, ¿cómo reaccionaríamos si no supiéramos si es hombre o mujer aquella persona con la que interactuamos? La pregunta que se podría plantear ante esta incertidumbre resultaría tan clara como nebulosa la posible respuesta: «¿Pertenecen a un hombre o a una mujer las facciones que han atraído toda mi atención?»

No se trata de un asunto menor ni siquiera ahora, en la segunda década del siglo XXI. En realidad no habría, posiblemente, una pregunta más inquietante para ser formulada en el ámbito de la atracción, sería muy difícil imaginar una situación en potencia más amenazante para la habitual sensación de seguridad que emana de una percepción convencional del género. Se me ocurre, así, que el formidable verso de Michelangelo Buonarroti, *¡Quién me protegerá de tu rostro bello?*, cobra de pronto una pertinencia absoluta a la hora de abordar estas líneas.

*We'll dance our lives way
In the Ballrooms of Mars*
Marc Bolan, *Ballrooms of Mars*† (1972)

Modelo en catálogos de ropa y aspirante a estrella del rock desde la adolescencia, fue entre 1970 y 71 cuando Marc Bolan (1947 – 1977), al tiempo que electrificaba considerablemente el sonido de su banda *T. Rex* –por entonces ya sólo un dúo con el percusionista Steve Took– y abandonaba las reminiscencias *folk-hippies* que dominaban sus canciones hasta entonces, comenzó a salir a escena con sombreros de copa, boas de plumas alrededor del cuello y purpurina en los pómulos. Si sus letras solían orientarse a menudo hacia un mundo de fantasía onírica y un tanto psicodélica, con aparente vocación naïf y ocasionales reminiscencias de la literatura juvenil o de la ciencia ficción, su imagen avanzaba claramente hacia una ambigüedad premeditada, una oscilante indefinición entre hombre/niño y *cuasi* mujer que, sin embargo, no cuestionaba la conocida heterosexualidad del músico. El romper las convenciones iconográficas de género con maquillaje y plumas no era, por tanto, una cuestión al servicio de una causa, de la reivindicación del derecho a la homosexualidad, por ejemplo, sino una forma de transgresión en sí misma. Se trataba de ponerse una máscara para acercarse a su público mediante un juego de seducción no convencional.

† *Bailaremos hasta el fin de nuestras vidas/ en los salones de baile de Marte.*
Marc Bolan, *Los salones de baile de Marte*.

El artista tomaba el camino de cultivar una imagen equívoca al tiempo que sofisticada —nada que ver con la supuesta ambigüedad del habitual atuendo «tribal en versión nativoamericano» de los hippies, que había hecho exclamar a sus detractores que era imposible diferenciar a los hombres de las mujeres cuando todos llevaban el pelo largo y se vestían del mismo modo—, algo que puede entenderse como una pura provocación, una actitud estética o ambas cosas, pero en cualquiera de las tres opciones podríamos detectar la huella de un posicionamiento más o menos afín al dandismo.

¿Sería posible formular entonces la ambiciosa propuesta de que es en el marco de la Música Popular Urbana (MPU) donde encontramos un nuevo tipo de dandismo que juega a cuestionar la identidad de género?, ¿una especie de dandi ambiguo y postmoderno, por muy manida y a menudo vaciada de contenido que esté esta palabra? En principio tal cosa no parecería muy probable. Las tribus urbanas asociadas a la MPU necesitan, y de ahí su nombre, ser relativamente numerosas y en gran medida poseer rasgos de homogeneidad estética. Si alguien es, digamos, un *mod*, puede adornarse de alguna peculiaridad más o menos sutil que lo diferencie de otros como él, pero en general poseerá, a ojos de los observadores externos, una imagen cuyos inconfundibles rasgos definitorios lo identificarán como tal y que serán muy similares a los del resto. De hecho, el mostrar mediante la indumentaria la clara pertenencia a un grupo determinado forma parte del concepto de tribu urbana. La música de *T. Rex*, entre otros artistas, fue denominada como *glam-rock* (contracción del concepto de *glamour-rock*, más referido a la imagen que a un tipo de música determinado). Mientras los seguidores de otros estilos contemporáneos al *glam*, como el rock progresivo o el *hard rock*, podían ir al supermercado o a la lavandería vestidos de igual forma que si asistieran a un concierto de sus ídolos; el seguidor del *glam* era muchísimo más discreto, cuando no prácticamente invisible, en la vida diaria. De hecho, no puede hablarse realmente de una tribu urbana asociada específicamente al *glam-rock*, con lo que la idea de singularidad buscada por sus intérpretes se veía reforzada. Por supuesto en un concierto era posible ver entre el público tocados estrambóticos, cuellos rodeados de boas de plumas o mejillas brillantes de purpurina, pero no en el ámbito de la vida *real*. Así pues, los espectadores se proveían también de «máscaras», se adornaban con toques de ambigüedad como manifestación de una actitud proclive a dejarse seducir por la transgresión estética y a sentirse *diferentes*.

Nacido el mismo año que Bolan y amigo suyo, pese a periódicos episodios de celos artísticos mutuos, David Bowie compartía con él tanto mánager, Tony Howard, como productor, Tony Visconti. No conviene, sin embargo, exagerar las semejanzas entre ambos. En su periodo *glam* Bowie incorporó elementos significativos de la mimética y la *performance*, orientó paulatinamente la ambigüedad de su imagen hacia la creación de un personaje, Ziggy Stardust, de origen extraterrestre y que visita el planeta en forma de estrella del rock, y provocó deliberadamente la incertidumbre sobre su orientación sexual.

Por entonces ya era un músico reconocido y valorado en ciertos ambientes vanguardistas de la MPU, pero en absoluto una *rock star* al uso. Encarnar un personaje que *sí lo es* constituyó un golpe de efecto escénico memorable, no se trataba sólo una máscara sino un disfraz completo que adoptó para grabar y salir a escena. De este modo, él *actuaba* en el sentido más completo del término. Representaba un papel diseñado a su medida, y con tal éxito que el público empezó a percibirlo como la gran estrella de rock que Ziggy asumía ser. Bowie se convirtió en *rock star*, además de por la innegable calidad de sus canciones, porque el personaje se comportaba como tal, y además su peculiar imagen poseía la cualidad de poder fascinar a personas de ambos性别.

La condición extraterrestre de Ziggy resultaba lo bastante extravagante como para que quedara en segundo plano la imposibilidad de generar dudas serias sobre el género; Ziggy, como Bowie, era varón. La ambigüedad de su aspecto era indiscutible, sí, pero al tiempo todo el artificio que lo rodeaba convertía esa cualidad en un asunto quizá menor. Tal vez por ello Bowie se esforzó en sembrar dudas sobre su orientación sexual, algo que, en cierto modo, ha conseguido mantener a lo largo del tiempo, al menos en lo que atañe a episodios poco claros de su pasado.

Cuando decidió dar otra vuelta de tuerca a su carrera tras la gira de *Diamond Dogs*, Bowie finalizaba sus conciertos anunciando «ya no me veréis más, abandono los escenarios», lo cual provocaba incluso las lágrimas de sus seguidores. En realidad era Ziggy quien se despedía, en una demostración perfecta de lo que era asumir otra identidad por parte del artista. El juego de las máscaras encontró en él un aliado incondicional, otros personajes siguieron apareciendo y configurando una de las trayectorias más camaleónicas de la historia del rock, pero los guiños al engaño y a la seducción, el deseo de singularidad con aroma a dandismo y sutiles guiños de ambigüedad sexual han permanecido casi siempre presentes.

*Plucked her eyebrows on the way
Shaved her legs and then he was a she
She says, <Hey, babe, take a walk on the wild side>*
Lou Reed, *Walk On The Wild Side*[‡] (1972)

Tras abandonar la Velvet Underground y editar un álbum en solitario poco exitoso, el músico y poeta Lou Reed (1942 – 2013) se tiñó de rubio, contó que era bisexual en cuantos sitios pudo y se acercó a la estética *glam* con un disco coproducido entre David Bowie y Mick Ronson, guitarrista de *The Spiders from Mars* (nombre de la banda que acompañaba a Ziggy Stardust). El talento para aunar lirismo descarnado con ásperas manifestaciones de dureza callejera es una de las señas de identidad de Reed tanto en su poesía como en su música, pero lo que deseó destacar en estas líneas es que su coqueteo con el *glam* se produjo desde la óptica más canalla de la ambigüedad

‡ Se depiló las cejas por el camino / se afeitó las piernas y él se convirtió en ella / dijo, Eh, chico, date un paseo por el lado salvaje. Lou Reed, *Paseo por el lado salvaje*.

y la confusión de géneros. El *lado salvaje* convertido en referencia recurrente de la célebre canción en la que, entre alusiones a las drogas y la prostitución, se refiere a los transexuales pertenecientes a la *troupe* de Andy Warhol, es uno de los rasgos que el *glam* y el *protopunk* norteamericanos muestran como una de sus características definitorias ('el *glam* no es sólo uno de los estilos que laten en la génesis del *punk*, sino que ambos coincidían en su rechazo de lo que entendían como alardes virtuosistas y grandilocuentes del rock progresivo y del *hard rock*'). La ambigüedad y el equívoco premeditado en la representación del género no toman aquí el camino del dandi sofisticado que transita por refinados conflictos anímicos o elegiacos entornos casi irreales, sino que se mueven por paisajes urbanos donde la dureza y la sordidez invitan a ser afrontadas mediante la provocación más flagrante.

En esa línea, cuando un grupo como New York Dolls adopta una imagen androgina, exagerada y premeditadamente vulgar, y sus componentes subrayan el carácter procaz de sus gestos en escena, lo hacen como una forma de desafío al sosegado *establishment* bienpensante. El juego del cambio de género, la máscara de puta de la calle que adoptan, se convierte aquí en una forma de protesta, no exenta de humor negro, equivalente en impacto al crudo sonido de la banda. Este es, claramente, uno de los puntos de encuentro entre el *glam* y el *punk rock*.

Un jovencísimo Joey Ramone se vestiría como ellos, subiendo su metro noventa y ocho de estatura a unos zapatos de plataformas imposibles y cubriéndose de plumas y lentejuelas. En una ocasión unos camioneros lo atacaron mientras hacía auto-stop y lo arrojaron inconsciente en una cuneta. Tal vez dándolo por muerto. Según los lugares, mostrarse como afín al *glam rock* en la vida real entrañaba también cierto peligro.

*Eve's was the crime of curiosity. As the saying goes:
it killed the pussy. One bad apple spoiled the whole shot. But be
sure it was no apple. An apple looks like an ass. It's fags' fruit.*

Patti Smith, *Seventh Heaven*§ (1972)

Hasta 1974 la principal actividad de Patti Smith (1946) fue la poesía. Alta y muy delgada, su aspecto confundió a Allen Ginsberg, quien la abordó en la librería en la que trabajaba y la invitó a un refresco pensando que se trataba de un chico guapo y androgino. Fascinada por los poetas franceses *fin de siècle*, vestía con botas de hombre y levitas decimonónicas, y mantuvo durante varios años la relación con su pareja, el fotógrafo Robert Mapplethorpe, después de que éste reconociera su propia homosexualidad.

Sus lecturas de poemas eran una auténtica *performance*. Tras leer cada uno estrujaba el papel y, una vez convertido en bola, la arrojaba con fuerza contra sus oyentes. Sentada, en un momento dado se levantaba, destrozaba la silla contra la

§ De Eva fue el delito de la curiosidad. Como dice/ el refrán: mató al gato. Una manzana podrida estropeó/ al resto. Pero seguro que no fue una manzana, / una manzana se parece a un culo. Es una fruta de marica. Patti Smith, *El Séptimo Cielo*.

pared y continuaba recitando de pie. Entre el público, a menudo, jóvenes que luego formarían bandas de *punk* o de *new wave* asistían hechizados a aquella demostración de furia y de lirismo.

Patti Smith fue la *dandizette* que preludió la eclosión del *punk rock*. Su físico favorecía por naturaleza la ambigüedad de su aspecto, sí, pero existía también una actitud de romper las convenciones de la feminidad –en la portada de su primer disco, fotografiada por Mapplethorpe, luce camisa, americana y corbata de hombre–, un deseo de mostrar el espíritu creativo al margen de las cualidades supuestas a su identidad de género.

El juego de las máscaras, la adopción de personajes, la ambigüedad premeditada en la apariencia de género constituyen un recurso para favorecer la capacidad de sorpresa que debe tener toda creación artística. Cuando, en una pura actitud de dandismo, el individuo se funde con la obra como una parte de la misma –o *el personaje es la obra*, al modo de los transexuales que describe Lou Reed–, cuando incluso se desdobra especulando con la posibilidad de ser hombre o mujer, el nivel de transgresión presente en todo ello crece exponencialmente, configurando un universo de magia o de extrañeza, pero en el que queda claro que otra clase de vida es posible. Se trata, como indicamos al principio, de una forma de rebelión.



OLIVER BEHRMANN

Y Flash Gordon estuvo ahí... con los calzoncillos plateados 2012



















O

B

R

A

S

J

J

Y

D

E

V

LISTADO DE OBRAS

Ana Laura Aláez - 46 -

Shadows 1
2005
C-print
210 x 127 CM
Colección TEA-COFF

Shadows 2
2005
C-print
210 x 127 CM
Colección TEA-COFF

—

Manu Arregui - 78 -

Coreografía para 5 travestíes
2001
Vídeo digital editado en DVD
3' 32"
Colección TEA-COFF

—

Oliver Behrmann - 140 -

Y Flash Gordon estuvo ahí... con los calzoncillos plateados
Instalación
2012

—

Valérie Belin - 90 -

Sin título '01 02 01 01
2001
Fotografía
160 x 125 CM
Colección TEA-COFF

Sin título '01 02 02 01
2001
Fotografía
160 x 125 CM
Colección TEA-COFF

Sin título '01 02 03 01
2001
Fotografía
160 x 125 CM
Colección TEA-COFF

Sin título '01 02 04 01
2001
Fotografía
160 x 125 CM
Colección TEA-COFF

Sin título '01 02 05 01
2001
Fotografía
160 x 125 CM
Colección TEA-COFF

Sin título '01 02 06 01
2001
Fotografía
160 x 125 CM
Colección TEA-COFF

—

Cabello y Carceller - 108 -

Toni como David Bowie, 2008

Fotografía a color sobre aluminio

80 x 110 cm

Set (David Bowie) # 1 fotograma, 2008

Fotografía b/n

30 x 40 CM

CAAM Centro Atlántico de Arte

Moderno – Cabildo de Gran Canaria.

—

Encarneviva - 86 -

Nacimiento de Marilyn Chacón

2011

Fotografía digital sobre Dibond

80 x 120 CM

Cortesía del artista

Herzog

2011

Fotografía digital sobre Dibond

80 x 80 CM

Cortesía del artista

—

Julia Galán Serrano - 36 -

La máscara (jamón)

1997

Gelatina de plata

180 x 124 CM

Colección TEA-COFF

La máscara (melón)

1997

Gelatina de plata

180 x 124 CM

Colección TEA-COFF

—

Laura Gherardi - 39 -

Máscara 1

2004 – 2011

Técnica mixta

Cortesía de la artista

Máscara 2

2004 – 2011

Técnica mixta

Cortesía de la artista

Máscara 3

2004 – 2011

Técnica mixta

Cortesía de la artista

—

Douglas Gordon - 50 -

Self-portrait of you + me (Barbara Stanwyck)

2006

Fotografía, humo y espejo

62,5 x 62,5 CM

Colección TEA-COFF

Self-portrait of you + me (John Mills)

2006

Fotografía, humo y espejo

62,5 x 62,5 CM

Colección TEA-COFF

—

Chris Hotz - 84 -

El camerino, 2012

18' 12"

Vídeo

Cortesía de la artista

—

Sarah Lucas - 96 -

Selfportraits

1990 – 1998

12 irisprints

Colección TEA-COFF

—

- Patricia y Marie-France Martin - 72 -**
C'est COMME être
2003
Vídeo
8' 3"
Colección TEA-COFF
—
- Martín y Sicilia - 35 -**
Black Friday II
2011
Acrílico sobre madera recortada
200 x 366 CM
Cortesía de los artistas
—
- Pedro Meyer - 43 -**
The Unmasking in the Square
1981
Gelatina de plata
20,5 x 30,7 CM
Colección TEA-COFF
—
- Pierre Molinier - 80 -**
Comme je voudrais être «Hanel»
1969
Gelatina a las sales de plata
20,8 x 9,2 CM
Colección TEA-CFIT
—
- Yasumasa Morimura - 69 -**
Retrato de un sátiro con un cubo puesto
2004
Gelatina de plata
59 x 49 CM
Colección TEA-COFF
—
- Yapci Ramos - 81 -**
Miss Catering, Hab. 148 Poble Nou
Serie Hotel, 2006 – 2008
Fotografía analógica
80 x 120 CM
Cortesía del artista
—
- Roberto Rodríguez Ro.Ro - 74 -**
Serie *Junior meets Ro.Ro*
2011
Fotografías digitales
Cortesía del artista
—
- Jorge Ribalta - 52 -**
740, *Kim Hunter – Zira, 1968*
2003
Bromuro virada al selenio
80 x 100 CM
Colección TEA-COFF
757, *Arnold Schwarzenegger – Terminator, 2003*
2003
Bromuro virada al selenio
60 x 50 CM
Colección TEA-COFF
752, *Elsa Lanchester – Novia de Frankenstein, 1935*
2003
Bromuro virada al selenio
60 x 50 CM
Colección TEA-COFF
710, *Samuel L. Jackson – Shaft, 2000*
2002
Bromuro virada al selenio
60 x 50 CM
Colección TEA-COFF

- # 790, *Terrence Evans – Old Monty*, 2004
2004
Bromuro virada al selenio
60 x 50 CM
Colección TEA-COFF
- # 722, *Freeman (Mark Dacascos – Yo Hinomura)*, 1995
2002
Bromuro virada al selenio
60 x 50 CM
Colección TEA-COFF
- # 769, *Jimi Hendrix, 18 agosto 1969, 8:04 a.m.*
2004
Bromuro virada al selenio
60 x 50 CM
Colección TEA-COFF
- # 766, *Gene Simmons (Kiss)*, 2002
2003
Bromuro virada al selenio
60 x 50 CM
Colección TEA-COFF
- # 771, *Freddy Kruger*, 1984
2004
Bromuro virada al selenio
60 x 50 CM
Colección TEA-COFF
- # 706, *Darth Vader*, 1977
2002
Bromuro virada al selenio
60 x 50 CM
Colección TEA-COFF
- # 696, *Charles Laughton – Quasimodo, 1939*
2002
Bromuro virada al selenio
60 x 50 CM
Colección TEA-COFF
- # 713, *Boris Karloff – Frankenstein, 1931 frontal*
2002
Bromuro virada al selenio
60 x 50 CM
Colección TEA-COFF
-
- Meritxell Santos – 64 –**
Serie *Iconos*
2011
Fotografías
40 x 25 CM c/u
Cortesía de la artista
-
- Martín Sastre – 70 –**
Montevideo: The Dark Side of the Pop
2004
DVD color sonido
13' 26"
Colección TEA-COFF
-
- Cindy Sherman – 48 –**
Untitled, Film Still # 81
1978
Gelatina de plata
24 x 16,5 CM
Colección TEA-COFF
- Untitled*
1975
Gelatina de plata
41 x 28 CM
Colección TEA-COFF
-
- Christer Strömholm – 82 –**
White Lady, Barcelona
1957
Gelatina de plata
50 x 40 CM
Colección TEA-COFF

Cristóbal Tabares - 83 -*La costilla de Adán*

2012

4 óleos sobre lienzo

40 x 40 cm c/u

Cortesía del artista

—

Andy Warhol - 88 -*Self-Portrait in Drag*

1979

Polaroid color

9,5 x 7,3 CM

Colección TEA-COFF

Self-Portrait in Drag

1980

Polaroid color

9,5 x 7,3 CM

Colección TEA-COFF

—

Joel-Peter Witkin - 44 -*Woman with Appendage, Nuevo Méjico*

1982

Bromuro de plata

50,5 x 40 CM

Colección TEA-COFF

*Appolonia and Domenetrix Creating Pain . . . ,**New York City*

1988

50,5 x 40 CM

Bromuro de plata

Colección TEA-COFF

—

El Carnaval en Canarias de 1900 hasta la actualidad. Selección de fotografías pertenecientes a los fondos del Centro de Fotografía Isla de Tenerife – TEA (páginas 117, 123, 125, 127, 128, 130 y 131) y el Archivo de Fotografía Histórica de Canarias, FEDAC – Cabildo de Gran Canaria (páginas 116, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 126 y 129)

G

A N M E

O F

N M

A S K

ENGLISH TEXTS

Dislocating gender: from the masquerade to transvestism

Yolanda Peralta Sierra

The woman shall not wear that which pertaineth unto a man, neither shall a man put on a woman's garment: for all that do so are an abomination unto the Lord thy God.
The Holy Bible, Deuteronomy, 22:5

In every human being a vacillation from one sex to the other takes place, and often it is only the clothes that keep the male or female likeness, while underneath the sex is the very opposite of what it is above.

Virginia Woolf, *Orlando*, 1928

A display and a public performance, the Carnival is a rite, a game and a symbol. As a ritual of liberation, it shows the most comic and grotesque side of reality, through transgression, exaggeration, subversion, distortion and parody. As a public festival, it allows participation in a great masquerade in which we are all actors and characters. As a symbolic phenomenon, it questions and manipulates the existing social order, the rules and the social categories under symbolic inversion – in sexual terms, or those of age, status and nature –. The Carnival is therefore a performance, a dramatisation in which the masks, disguises, costumes and make-up are indispensable elements for creating the characters.

The public rituals of the Carnival which are displayed in the simulation of identities are also present in the private sphere, in which masculinity is a sham and femininity a masquerade. Social constructions and models of behaviour that are imposed according to one's sex, the genders are perpetuated through the repetition of stereotypes, which indicate how we should behave, how to act, our sexual tendency and what our gestures, movements, attitudes, expressions and the way we dress should be. The continuous repetition of these models make gender something natural which determines and defines our identity. The transgressions of roles and transvestism in the framework of the Carnival do not involve any threat to the established system, as they are considered to be playful incursions of a ritual nature, performances linked to the costume, the make-up, the body-lan-

guage or the voice. But it has not always been like this. Let us cite for example an order from the Mayor of Santa Cruz de Tenerife, Thomas Cambreleng, dated in 1782, which prohibited «masks which hide the sex of the person» in view of the «scandals and indecencies» observed during the Carnival.

*That as the days of Carnival were approaching, and as indecency and scandal had been observed on these days in years past with many people dressed up in masks and costumes that were different to those of their own sex, your worship, wishing to do his utmost to prevent such disorder being apparent in the present carnival, which could not serve as a pastime except for licentious and tasteless persons; he therefore ordered: that no person of any estate or condition should use any costume, mask or clothing other than that which was suitable for his own sex, in such a manner as to cause any mistake in those who might look, on pain of being publicly undressed in the street, being fined four ducats, applied in the ordinary manner, and being put into prison for eight days, with any other punishments that your worship might wish to apply according to the quality and condition of the persons.**

Outside the performing framework of the Carnival, transvestism destabilises and challenges social norms, showing that gender is a social and cultural construction. This leads us to ask ourselves a number of questions: Does transvestism suggest a third gender? Does it reinforce the gender identities by symbolically appropriating those features which define the masculine and the feminine? Or on the other hand does it challenge the categories of gender? What is true is that questioning the supposed natural relationship between sex and gender and the generic categories of the feminine and the masculine have made transvestism a threat, if we look at the numerous regulations, rules and laws promulgated to regulate the use of the clothing of the opposite sex. However, despite the rules against it, many women wore masculine clothing so as to carry out tricks with which to challenge the social rules. What reasons led women to dress as men in the past? Masculine dress was worn due to its liberating potential: it allowed them to overcome the restrictions of the rules and social conventional-

* «Decree prohibiting masks which concealed the wearer's sex, Santa Cruz de Tenerife, 1782». Municipal Archive of Santa Cruz de Tenerife, catalog. 4.3.

isms, giving them access to spaces reserved to men, invading prohibited places, carrying out activities considered to be traditionally masculine, to exercise professions which were not open to them and even to avoid sexual aggression.[†]

In France, on 7th November 1800, a decree was issued, *l'ordonnance du 16 brumaire an IX*, to prohibit women from wearing men's clothing unless it were necessary for reasons of health, in which case, they should apply for a permit.[‡] The above-mentioned decree was mellowed in 1893 with the publication of a circular which authorised women to wear masculine clothing for use in velocipede sports. Some painters, such as Rosa Bonheur (1822 – 1899) were obliged to apply for the permit so as to be able to wear men's clothing permanently for reasons of health. Every six months, she had to apply for an official permit issued by the Paris police, signed by a doctor. This was what was known as *Permission de Travestissement*, which allowed the painter to go to livestock fairs and horse markets to draw and paint from life.

Female transvestism is a reaction to the need to subsist, the need to reaffirm one's identity, but on occasions, it may have a certain anecdotal or circumstantial nature. In 1979, the painter, Maruja Mallo (1902 – 1995)[§] told in the following terms of an excursion in 1926 to the Monastery of Silos, accompanied by her friends, Federico García Lorca, Salvador Dalí and Margarita Manso, an excursion which would turn into an unexpected exercise of transvestism:

We planned to get to know the liturgical rites of Gregorian chants and we went to the Monastery of Silos and they prevented us from entering because two of the group were wearing skirts, a problem that we soon solved, using the jackets of Salvador Dalí and Federico, using them as trousers. Margarita Manso and I, with our berets pulled down tight

[†] Between the years 1842 and 1845, at a moment in history when university education was limited to men, the writer Concepción Arenal (1829 – 1893) dressed as a man so as to be able to attend a few classes of Law at the Universidad Complutense in Madrid, as this was the only way in which she could acquire knowledge in legal matters. At the university, she got to know the man who would later become her husband, Fernando García Carrasco. Together with him, dressed in men's clothing, she went to the discussion groups at the El Iris cafeteria and to political clubs which were out of bounds to women. Her transvestism caused much scandal at the time.

[‡] Christine Bard, «Le DB5 aux Archives de la Préfecture de Police», CLIO. *Histoire, femmes et sociétés*, 10, 1999. <http://clio.revues.org/258>; DOI : 10.4000/clio.258.

to hide our hair and we were accepted into the holy space as promoters of backward transvestism. Nobody had a moustache, so we got into the Monastery.[§]

At the age of eighteen, Frida Kahlo (1907 – 1954) dressed in a man's suit. With male attire and her hair short and plastered with cream she appears in some photographs taken in 1926 by her father, the photographer, Guillermo Kahlo. With a severe expression on her face, she poses in the company of some of the members of her family, with the air of a sophisticated 19th century dandy, wearing a man's suit with a waistcoat, tie, a handkerchief in her pocket and a stick. The adoption of male attire by the painter can be interpreted as an act of resistance, of rebellion, a way of breaking with a feminine identity that had been imposed, the starting point for the construction of a new identity. Years later, in 1940, she again donned male clothing for her self-portrait entitled *<Cor-tándome el pelo con unas tijeritas>* (cutting my hair with some little scissors). Adding some verses from a popular song – «Mira que si te quise, fue por el pelo. Ahora que estás pelona, ya no te quiero» (You see, if I loved you, it was for your hair. Now that you are bald, I no longer love you) – she appears dressed in a loose-fitting man's suit, which she combines with women's shoes and earrings, eliminating from her appearance everything that had made up her external image: her long head of hair and her Mexican dresses. Frida renounced her feminine appearance but what was her intention? Did she wish to be consciously rejected? As a challenge? What is true is that Kahlo painted this self-portrait at the time of one of her separations from Diego Rivera. The work reflects the complexity of the personality of Frida Kahlo and shows, in turn, an attraction of ambiguity of identity and a questioning of the prevailing femininity, which had already shown itself in her photographic portraits from the 1920s.

In those first few decades of the 20th century, the use of male clothing by women challenged the social conventions and the world of cinema was no exception. Such film stars as Katherine Hepburn, Greta Garbo and Marlene Dietrich showed – both on and off screen – an ambiguous and androgynous im-

[§] Juan Pérez de Ayala and Francisco Rivas (eds), *Maruja Mallo. 21 Oct – 20 Dec 1992*, Madrid, Guillermo de Osma, 1992, p.78. Quoted by Susana Kirkpatrick, *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898 – 1931)*, Cátedra, Madrid, 2003, pp.230, 231.

age by wearing men's clothing in an example of what we might call «cosmetic transvestism».¹

Art and other creative fields such as music have made their contributions to giving visibility to debates on gender identity. There have been a range of proposals and practices which have demanded the destabilisation of the models imposed, the transgression of rules and the polymorphism of sex and gender. All of this has revealed the ambiguity in the processes of construction of identities, establishing new possibilities based on strategies which include lack of sexual definition, ambiguity, transvestism, masques and androgyny.

Since the 1920s, artists, mainly in the field of photography, have looked at the notion of gender as a socio-cultural construct which can and must be reconstructed and even parodied by going deeper into the possibilities of a self which was intuitively felt to be rigid and hermetic but which turned out to be malleable.

In an essay called *Womanliness as a masquerade*, published in 1929, Joan Riviere (1883 – 1962) prohibited the consideration of the feminine as something essentialist and natural. In a deeply sexist and misogynist context, women according to the psychoanalyst made use of the mask to defend themselves, to fit in and to adapt, developing a set of behaviours which became a masquerade; the masquerade of the feminine identity. According to Riviere, femininity has a performance dimension; it is an act, «a mask with a script linked to codes of social rules». In that intellectual and artistic ambience, in which debates were put forward about femininity, the photographer and writer, Claude Cahun (1894 – 1954), experimented with the creation of identities in her dramatised self-portraits with constant masquerades in which she played with ambiguity. Make-up, clothing, attitudes and mise-en-scène contribute to the creation by Cahun of a polymorphous identity in which the distinctions between feminine and masculine are diluted. The androgyny that she displays in her photographs must be understood as a search for the individual beyond gender and a surmounting of the problem which does not necessarily involve the masculinisation of the woman. Cahun caricatures the masculine and feminine stereotypes, rejects the generic classifications and questions the existence of a single self and puts forward a mixture of feminine and masculine as well as the elimination of sexual differences.

¶ It is worth quoting as examples the performances of Marlene Dietrich in *Morocco* (1930, Josef von Sternberg), Greta Garbo in *Queen Christina* (1933, Rouben Mamoulian) and Katherine Hepburn in *Sylvia Scarlett* (1935, George Cukor). Off screen, Hepburn was a firm defender of the use of trousers by women and habitually wore trousers, which were at that time designed exclusively for men.

In this context, masculinity was also called into question. In 1921, Rrose Sélavy was born, the female alter ego of Marcel Duchamp. Made up and dressed as a woman, the artist was immortalised by Man Ray in a series of photographs taken between 1921 and 1924. Under this name, Duchamp entered the world of gender through performance, playful and ironic transvestism which showed the desire to change identity. Duchamp used the mechanisms which make up the masquerade of femininity to create a subversive image in a parody of the feminine.

We can therefore see, in the 1920s and 1930s, the first attempts in the field of art to redefine sexual identities. However, even accepting these examples, it is true that the problems of gender are not a priority matter for modern artists, a subject on which to work and even less so using their own image.

In those years, transvestism as a subject was dealt with by a few photographers from a documentary point of view. With their cameras, they captured the transvestite ambience of cities such as Paris. Man Ray, for example, was fascinated by Barbette, a transvestite trapeze artist from America whose real name was Vander Clyde, whom he immortalised on numerous occasions. His acrobatics contributed to his success but above all it was his female personification and the revelation of his masculinity at the end of his show, when he was welcomed with open arms by the Parisian avant-garde and admired not only by Man Ray but also by the critic and poet, Jean Cocteau^{**}, among others, that set him apart. If Rrose Selavy is revealed to us as a man behind a wig, Barbette symbolises the fusion of masculine and feminine. The new and transgressive aspect of Man Ray's photographic proposal is that he not only captured aspects of the show and Barbette's mise-en-scène with his camera; he also showed the physical transformation of Vander Clyde into his character before his performance, showing the intermediate stages as gender in motion. Man Ray's images emphasise the capacity to confuse the divisions between the sexes and show that gesture, make-up, clothing and posture might be equally as important in the establishment of the gender identity as anatomy and physique.

Those same ambiences of Parisian transvestism were captured forty years later by the camera of the Swedish photographer, Christer Strömholm (1918 – 2002), at a moment at which the French penal code punished transsexuals and transvestites and the police took them off the streets. Having lived in the French capital since the mid-forties, Strömholm moved in 1956 to an apartment in the area of the Place Blanche, in the red quarter of Paris. The interest of the photographer in the individual, in the human figure, led him

** Jean Cocteau, «Le numéro Barbette», *Nouvelle Revue Française*, 13 anné, n° 154, 1er juillet 1926, pp.33 – 38.

to immortalise those he called «his friends from Place Blanche».

When did the problem of gender break into the artistic sphere and begin to be a priority subject for artists? Starting in the 1960s and 70s, art became the ideal field to criticise the sexual hierarchies established by patriarchal society. Artistic practices went more deeply into the destruction of binary gender, laying claim to people's sexual freedom. The art of those years echoed the strategies to reformulate gender identity, to construct gender roles and their performance.

One of these artists was Pierre Molinier (1900 – 1976). A transvestite, with artificial limbs and surrounded by a fetishist universe full of dolls, gloves, high-heeled shoes, bras, masks and stockings, he tirelessly portrayed himself in exercises of transvestism with which he aimed to fuse the two sexes so as to create an image of the androgynous. Transgressive, exhibitionist and fetishist, Molinier rejected the sexual difference going more deeply into the ambiguous and violently destroying the limits which separate masculine and feminine.

Along the lines of the transvestism of Marcel Duchamp, Andy Warhol (1928 – 1987) feminised his image as an artist by creating an ambiguous and artificial character, the result of a game of identity and performance. In collaboration with the photographer, Christopher Malos, Warhol made, between 1980 and 1982, a series of self-portraits in which he is shown as exaggeratedly made up, with a blonde wig, in openly artificial poses reminiscent of Marilyn Monroe. He surrounded himself with transsexuals, transvestites and drag queens such as Candy Darling, Jackie Curtis and Holly Woodlawn, whom he portrayed and filmed, and for whom he felt real fascination because, in his opinion, they represented the possibility of reinvention and control of one's own image.

In 1967 – Warhol recalled – queens were not yet accepted in established circles as they were considered pariahs with ugly teeth, smelling of sweat, using cheap make up and hair-raising clothes (...) But alongside drugs, queens had entered ordinary life. And people began to identify a little more with them, seeing them now as sexual radicals rather than depressing losers (...) In 1968, society began to accept queens until they were everywhere.^{††}

Warhol's transvestite self-portraits may be analysed in either of two ways. Although, on the one hand, they are related with a marginal practice such as transvestism, it is true that they must also be interpreted within mass culture and in view of the pleasure of imitating Hollywood stars. The feminisation and trans-

vestism of Warhol must be situated in the framework of the contemporary practices which subvert the limits between the genders, in an epoch in which sexual ambiguity had become a fashion phenomenon through musical stars such as Marc Bolan, Lou Reed and above all David Bowie. In a context, that of the seventies, marked by the success of progressive rock and psychedelics, Glam Rock appeared on the musical scene in the UK. In a decade that was given to aesthetic excess, the image of the Glam artists was the result of the combination of sequins, futurist garments, leotards, platform boots, glitter and make up, a lot of make up. Transvestism in the Glam movement was understood as a creative act but at the same time as a critique of the limited and strict vision of masculinity. In contrast with the macho stereotype which prevailed on the musical scene, Glam proposed overcoming the rigid rules which affected both clothing and the physical appearance, creating a glamorous and well-studied aesthetic, adopting the use of make up as a way of striking against false, artificial virility. With theatricality as a key element of its *mise-en-scène*, Glam played on sexual ambiguity, showing provocative and shameless attitudes. All of this was a complement to a music and lyrics with clear references to sexuality and to the wild side of life. The aesthetics of Andy Warhol's New York transvestites served as an inspiration to David Bowie, the icon of the Glam movement, in shaping an image with which he experimented with sexual ambiguity, transvestism, masquerade and the parody of genders.

Within the framework of these debates, the *Transformer* project arose, an exhibition organised by Jean-Christophe Ammann in 1974, which made clear the links and relationships between transvestism in popular music and in contemporary art, conceived as a creative act. In *Transformer*, music and art were mixed in the framework of the debates on sexual identities bringing together the works of Pierre Molinier, Jürgen Klauke, Katharina Sieverding and Andy Warhol as well as those of Brian Eno, the New York Dolls and David Bowie. The exhibition went into the photographic images of Urs Lüthi, with physical and psychic transformations in which reality and fiction become confused; Klauke's photographs in which, with a range of prosthetic limbs he offers images of great sexual ambiguity, parodying transsexuality and hermaphroditism; or the works of Sieverding with a series of photographic montages in which she merged her face with that of her partner, Klaus Mettig, blurring the differences between one and the other to create a unique image from the fusion of the masculine and the feminine.

Since the last few decades of the 20th century, we have seen the development of the theories of gender performativity and identity in its widest sense, the fundamental pillars of queer theory. Theorists such as

^{††} Iván Mejía, *El cuerpo post-humano en el arte y en la cultura contemporánea*, UNAM, México, 2005, p.78.

Judith Butler have gone beyond the theories of Joan Riviere, including masculinity also as a masquerade and the concept of performativity to refer to genders. Thus, gender, rather than a performance, is performative, which implies that it is an obligatory action, a practice which is repeated time and again in the framework of social norms. Individuals, if they wish to be accepted are obliged to act according to the gender which they have been assigned by society, repeating a series of ritual acts. What echo have Butler's theories had in the field of Art? Through destabilising artistic discourses, artists such as Catherine Opie, Del La Grace Volcano, Sarah Lucas and Cabello and Carceller demand the polymorphism of gender and sex and the multiplicity of identities in a world of hybrid and transgressive subjects, in which identity is conceived as a discursive and dynamic process, subject to change.

Fiesta, art and the identifying construct

Isabel Tejeda Martín

I would like to begin this short essay by mentioning a curious theory by the Austrian-Spanish artist, Eva Lootz. A few years ago, at an international meeting of contemporary creators, a friend of hers asked why *happenings* had not had so many followers in Spain as in the rest of Europe. To which she answered: «In Spain, they still celebrate the people's fiestas».

The Carnival, as well as the so-called mad-men's fiestas, has been since the times of the Romans with their Saturnalias and Lupercalias, a temporary parenthesis which was tolerated by the institutions. During these days of digression, the *status quo* faded away or hung its head down like the fool in the tarot. A pre-set time in which the exchange of identities and of socio-cultural roles was permitted.^{‡‡} One of the reasons which caused first the austerity of the Lutheran reformation and, later, the regulatory decisions of the Catholic Counter-Reformation, was the fact that those escapades of the identity, those lewd and licentious customs, were celebrated not only by the ordinary people or by the aristocracy, but also by the uppermost parts of the hierarchy of the Curia, reaching right to the top.^{§§} Both religious movements tried to discipline a monumental social chaos which

was not always visible vis-à-vis the rules as either appearances were kept up in public or the redemptory bulls were paid, which led to a difficult equilibrium between tolerance and condemnation.

The Carnival was like a tap which allowed the accumulated social tensions due to the rigid caste system to be released. Who was who was regulated both by disciplined formulas of behaviour and by strict differential clothing. For example, the mediaeval prostitutes must have been perfectly visible and identifiable by their apparel, their cosmetics and by their necklines; the honourable women if they wished to be *respectable* and *respected* took care not to dress up with any of those attributes. Clothing has always regulated to what social class you belong, what was your gender and your religious affiliation; it was a daily mask, hence the social revolution experienced over the last one hundred and twenty years has been accompanied by a drastic change in the customs of fashion. For this reason, fiesta times, lived as a suspension of the daily order in which hidden desires could flourish, in which the streets were occupied as a public space, ensured the balance of the system. The rest of the year, the transgressions were made invisible inside dark and damp closets.

The Age of Enlightenment, the time of Reason, caused a social, political and cultural transformation which meant, according to Peter Burke, the second phase of a renunciation of the culture of the people which had begun in the 15th century.^{¶¶} During the 18TH and 19TH CENTURIES, there was a harsh regulation of the fiestas, which brought them from their popular purpose to their institutionalisation (and with that their capitalisation and conversion into a show). In fact, the *Juego de máscaras. La identidad como ficción* Project (Game of Masks. Identity as fiction), organised by Yolanda Peralta for the TEA, starts with a decree by the Mayor of Santa Cruz de Tenerife signed in 1782 which prohibited «those masks which conceal the sex of persons». It was as though the good mayor were asking the men and women of the Carnival to hide behind a costume all their bodies except their private parts or that gender should be reflected infallibly in the face. This fascinating document anticipated the annihilation that the Carnival suffered in many points in Spain with the Franco dictatorship, which, in a similar manner, attempted to safeguard a social and moral order in which no citizen could upset the public peace.

Shrovetide was uncomfortable for the right-thinking minds which wished to construct a world ordered by taxonomies, but taxonomies which were decent and decorous. The first order, beyond that of the social classes, was that of sex: males should as-

^{‡‡} Jacques Heers, *Carnavales y fiestas de locos*, Barcelona, Peninsula, 1988

^{§§} Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, Sarpe, 1985, p. 341.

^{¶¶} Peter Burke, *La cultura popular en la Europa Moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

sume visibility and the control of public order while the females were closed up in the private sphere of the home. Behind the document of the Mayor, Thomas Cambreleng, lurks the fact that society separated into spheres of bourgeois order intended to intervene in the uncoded parenthesis of the fiesta by proposing the universalisation of their particular view of the world. The reality, except for the bourgeois classes, was however different: the women of the ordinary classes suffered from a double working day, which came from their care of the family and the home, and a second job, much worse paid than their male colleagues, in the field or in the factory.

*In my country, Galicia, you can see a woman, pregnant or raising children, digging the ground, reaping the maize and the wheat, treading the gorse, cutting the hay for the oxen. Such hard labour does not raise any protest among the deep theorists of the school of Monsieur Proudhom, who, no sooner is there the smallest attempt to broaden the attributions of the woman into other spheres than they exclaim full of consternation and holy zeal that women must not leave the home as their only mission is to carry out their duties as a mother and as a wife.****

From the Enlightened, such as Josefa Amar y Borbón, to the bourgeois, such as the above-mentioned Emilia Pardo Bazán, in Spain, a claim was made if not for equality of rights or the vote but for the necessary education of women, an education which would only come for the comfortable classes with Krausism and the Free Institution of Education as access to more advanced studies was not universal until 1910.^{†††} A mask of masculine identity with trousers and top hat was the instrument which allowed Concepción Arenal in the 19th century her law studies at the University of Madrid until she was discovered. These bourgeois, cross-dressing or otherwise, would be a spearhead of the professionalization and visibility of women in the public sphere, a visibility which would become standardised in the following century. As care for children, the old and the sick had traditionally been ascribed to women, the professions linked to culture, health or education – these last two on only the lower rungs – seemed to transgress the conventions less, although these pioneers were hardly ever accepted gracefully in the environments in which they worked. In apprehension, they were classified pejoratively as «mannish» or not very deminimine with the result that they did not

have to dress up but just to act, symbolically occupying a public space, which made them seem like men.

The regulation of the fiestas, together with the nascent interest in folklore of the 19th century, also led to their domestication.^{‡‡‡} The figures of the male and female spectator, like onlookers at the passacaglia or the rite, ensured with their standardised behaviours the persistence of contingent time by diluting the transgressive force of the festive parenthesis. This change in the social and cultural paradigm ended up causing, in some cases, such as the Fallas in Valencia after the Civil War, a projection of the ideal bourgeois roles and archetypes onto the festive rites and behaviours.^{§§§} Since then, he or she who «dresses up» – there is no longer any talk of a disguise –, occupies a pre-assigned space and acts for another, not for him or her self. It is festive on that day, but also for the rest of the year, which sticks like an added identity. In everybody's festival, not all take part in the same way with an unrepentant step from the free fiesta to the codified show. A step which we seem to have forgotten and although we cannot go back to be what we once were, in Spain, as Eva Lootz reminded me, there persist certain occasional libertarian vestiges in some festivals and fiestas.

Almost in parallel with the domestication of the Carnival, the transgression of identity was recovered by some artistic statements from the first historical avant-gardes, many of which used humour and laughter as destabilising strategies. Taking advantage of what Estrella de Diego called «the narrative of the stereotype»,^{¶¶¶} the burlesque cross-dressing of Marcel Duchamp in his *Rrose Sélavy*, or the masquerades and the mirror games of Claude Cahun – with the genealogy and the revolutionary figure of the «new woman» and her symbolic appropriation –, anticipated the androgynous photo-montages of Pierre Molinier and the Polaroids of Andy Warhol. The feminism of the Second Wave brought a fundamental change in the scale of values in which the masculine and the feminine were understood as constructs, and a fascinating critique began of the stereotypes in iconographic representation, which was later linked to the *queer* theories. These discourses have been materialised in the identity games of Cindy Sherman, in the surgical

^{†††} Joan Prat, *Antropología de los pueblos de España*, Madrid, Taurus, 1991, pág. 13.

^{‡‡‡} Antonio Ariño Villarroya, *Festes, rituals i creences*, València, Edicions Alfons el Magnànim, IVEI, 1988.

^{¶¶¶} Estrella De Diego, *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid, La Balsa de la Medusa, Visor, 1992, pág. 15.

*** Emilia Pardo Bazán, *La mujer española y otros escritos*, 1916.

††† Oliva María Rubio, Isabel Tejeda Martín, (eds.), *100 años en femenino. Una historia de las mujeres en España*, Madrid, AC/E, 2012.

operations of ORLAN, or in the deconstructions of cinematographic stereotypes in the works of Manu Arregui or Cabello/Carceller, to cite just a few male and female artists.

From the mask incarnate to identity in fluctuation, as a construct. These artistic discourses, like the Carnival itself, call into question both regular sexuality and the existence of a cultural identity of a universal nature.

Some notes on glam-rock, punk and the game of masks

Pompeyo Pérez Díaz

*People stared at the makeup of his face
Laughed at his long black hair, his animal grace
The boy in the bright blue jeans
Jumped up on the stage
And Lady Stardust sang his songs
Of darkness and disgrace.*
David Bowie, *Lady Stardust* (1972, song dedicated to Marc Bolan).

I cannot even begin to get close to the idea of what I call the game of masks without first contemplating, albeit briefly, the concept of dandyism. This implies, as a vital attitude, a clear consciousness of one's own individuality and of confrontation, open or subtle, with an environment of profiles blurred in their uniformity. A rebellion of the dandies which, in the words of Albert Camus, is a kind of dissidence, a non-acceptance of the rule. For Baudelaire, the beautiful provocation of the different constitutes a final effulgence of heroism in the twilight, immediately prior to the total darkness which makes everything the same. In this context, when the subject rebels, the person becomes mixed with the character and wanders between sensuality and melancholy projecting his singularity without shame, a kind of languid arrogance which serves as a refuge for the anguish caused by daily life, by the standardised life which with its foreseeable nature becomes a metaphor for death.

The desire for singularity, however, often presents clear limits. The dandy of the past, on occasion, was capable of the greatest extravagances – Baudelaire himself dyed his hair green –, but he never proposed a change of gender. Dandies were men and cross-dressing as women would have been understood as a simple masquerade. On the other hand, women dandies, the *dandizettes*, did indeed dress as men; they were seen in public in a frock coat, with a stick and top hat – in the late 19th century there would also appear a kind of dandyism which was specifically female, that of the *quaintrelles*, which was a very minority

movement even in the context of appreciation of eccentricity such as what we describe –. I will return to the figure of the *dandizette* at the end of this text, but let us now concentrate on two images of a cinematographic nature to illustrate this matter: Marlene Dietrich in one of her appearances dressed in tails and Cary Grant dressed as a woman in *I Was a Male War Bride*) by Howard Hawks. Both can be considered to be icons of ambiguous seduction, but the first is elegant and perturbing with her masculine attire and the latter is tenderly comic. In this way, it seems that keeping certain unequivocal keys to gender, in the case of the man, he sustains for the great majority some glimmer of what we might call the *order of things*. What would happen, on the other hand, if we did not have the certainty or pretended not to have it, of the gender of our interlocutor, perhaps the object of physical admiration? How would we react if we did not know whether it was a man or a woman with whom we were interacting?

The question which might be asked in the case of this uncertainty would be as clear as the possible response would be nebulous: «Do the features which have attracted my attention belong to a man or a woman?»

This is not a minor matter even now, in the second decade of the 21st century. In reality, there might not be a more unsettling question to be asked in the ambit of attraction. It would be difficult to imagine a situation that is potentially more threatening for the habitual sensation of certainty which emanates from the conventional perception of gender. It occurs to me, thus, that the formidable verse of Michelangelo Buonarroti, *Who will protect me from your beautiful face?*, takes on an absolute pertinence when tackling these lines.

*We'll dance our lives way
In the Ballrooms of Mars
Marc Bolan, *Ballrooms of Mars* (1972)*

A model in clothing catalogues and an aspiring rock star from his teenage years, it was between 1970 and 1971 that Marc Bolan (1947 – 1977), at the same time considerably electrifying the sound of his band, T. Rex – at that time only a duo with the percussionist, Steve Took – and abandoning his folk-hippy reminiscences which had dominated his songs up until then, began to go out on stage dressed in top hats, feather boas around his neck and glitter on his cheeks. If his lyrics were often oriented towards a world of dream-like and slightly psychedelic fantasy, with an apparently naïf touch and occasional reminiscences of children's literature or science fiction, his image advanced clearly towards a premeditated ambiguity, an oscillating vagueness between man and boy and quasi-woman which, however, did not call into question the musi-

cian's well-known heterosexuality. Breaking with the iconographic conventions of gender with make up and feathers was not, therefore, a question in the service of a cause, the vindication of the right to homosexuality, for example, but a form of transgression in itself. It was a matter of putting on a mask to approach his audience by means of an unconventional game of seduction.

The artist took the path of cultivating an equivocal and at the same time sophisticated image – nothing to do with the supposed ambiguity of the usual dress, *«tribal in the North American version»* of the hippies, who had made their detractors exclaim that it was impossible to tell the difference between men and women when they all had long hair and dressed in the same way –, something which can be understood as sheer provocation, an aesthetic attitude or both things, but in any of the three options we can detect the footprint of a positioning which is more or less akin to dandyism.

Would it therefore be possible to formulate the ambitious proposal that is at the heart of Urban Popular Music, where we find a new kind of dandyism which plays at questioning the gender identity? A kind of ambiguous and post-modern dandy however trite and empty of meaning the word may be? In principle, such a thing does not appear to be very probable. The urban tribes associated with Urban Popular Music need, hence the name, to be relatively numerous and in large part must have features of aesthetic homogeneity. If somebody is, let us say, a *mod*, he can adorn himself with some more or less subtle peculiarity which differentiates him from others like him, but in general he will possess, in the eyes of the external observer, an image whose unmistakeable defining aspects identify him as such and which will be very similar to those of the others. Indeed, showing by means of one's dress the clear membership of a certain group forms part of the concept of an urban tribe.

T. Rex's music, together with that of other artists, was known as *glam-rock* ('contraction of the concept of glamour rock, more associated with the image than with any particular kind of music'). While the followers of other styles that were contemporary with *glam*, such as progressive rock or *hard rock*, could go to the supermarket or the laundry dressed in the same was as if they were going to a concert by their idols, the glam enthusiast was much more discreet, not to mention almost invisible, in daily life. In fact, it is not possible to speak of an urban tribe associated specifically with glam-rock, with which the idea of singularity sought by its interpreters was reinforced. Of course, at a concert, it was possible to see outlandish hairstyles among the audience, necks wrapped in feather boas or cheeks brilliant with glitter but not in the sphere of *real life*. Thus, the audience also wore *«masks»*, decorating themselves with touches of ambiguity as a statement of an attitude inclined to allow

themselves to be seduced by aesthetic transgression and to feel *different*.

Born in the same year as Bolan and a friend of his, despite the periodic episodes of mutual artistic jealousy, David Bowie shared with him both his manager, Tony Howard, and producer, Tony Visconti. It is not wise, however, to exaggerate the similarities. In his *glam* period, Bowie incorporated significant elements of mime and *performance*, and gradually oriented the ambiguity of his image towards the creation of a character, Ziggy Stardust, of extraterrestrial origin who visits the Earth in the form of a rock star, and deliberately caused uncertainty about his sexual orientation.

At that time he was already a renowned musician, highly-valued in certain avant-garde ambiences of the Urban Popular Music scene, but he was not at all an ordinary rock star. Personifying a character who is indeed a rock star constituted a memorable stage effect; it was not just a mask but a complete disguise which he adopted to record and go on stage. In this way, he *acted* in the fullest sense of the term. He played a part that was made to measure for him and with such success that the audience began to perceive him as the great rock star which Ziggy was. Bowie became a rock star, as a result not only of the undeniable quality of his songs, but also because the character behaved like one and furthermore his peculiar image had the ability to fascinate persons of both sexes.

The fact that Ziggy was an alien was sufficiently extravagant so that the impossibility of generating serious doubts about his gender slipped into the background; Ziggy, like Bowie himself, was a boy. The ambiguity of his appearance was unquestionable but all the art surrounding him made that quality perhaps a lesser matter. Perhaps for this reason Bowie did his best to sow doubt about his sexual orientation; something which, in a way, he has managed to maintain over time, at least as regards certain murky episodes from his past.

When he decided to give another turn of the screw to his career after the *Diamond Dogs* tour, Bowie finished his concerts by announcing «you won't see me any more, I am leaving the stage», which caused tears to his fans. In reality, it was Ziggy who was saying farewell in a perfect demonstration of what it meant for the artist to take on another identity. The game of masks found in him an unconditional ally; other characters continued to appear and make up one of the most chameleon-like careers in the history of rock but the references to deceit and seduction, the desire for singularity with an aroma of the dandy and subtle touches of sexual ambiguity have remained almost ever present.

*Plucked her eyebrows on the way
Shaved her legs and then he was a she
She says, «Hey, babe, take a walk on the wild side»
Lou Reed, Walk On The Wild Side (1972 – 2013)*

After leaving the Velvet Underground and bringing out a solo album which enjoyed little success, the musician and poet, Lou Reed ('1942), dyed his hair blond, said that he was bisexual everywhere he could and cosied up to the *glam* look with a disk co-produced by David Bowie and Mick Ronson, the guitarist from *The Spiders from Mars* (the name of the band that accompanied Ziggy Stardust). The talent for bringing together gaunt lyricism with rough manifestations of street toughness is one of Reed's identifying features both in his poetry and his music, but what I want to emphasise in these lines is that his flirtation with *glam* arose from the roughest point of view of ambiguity and gender confusion. The *wild side* converted into a recurrent reference of the celebrated song in which, among allusions to drugs and prostitution, he refers to the transsexuals who belonged to Andy Warhol's troupe, is one of the features that *glam* and protopunk of North America show as one of their defining characteristics (not only is *glam* one of the styles that were at the genesis of punk, but they both coincided in their rejection of what they understood as the virtuoso and grandiloquent posturing of progressive and hard rock). The ambiguity and the premeditated equivocality in the representation of gender do not here take the path of the sophisticated dandy who goes through refined conflicts of mood or elegiac surroundings that are almost unreal but move through urban landscapes where the harshness and sordidness invite challenge through the most flagrant provocation.

Along these lines, when a group such as New York Dolls adopts an androgynous image, exaggerated and premeditatedly vulgar, and its members underline the insolent nature of their gestures on the stage, they do so as a form of challenge to the calm, right-thinking *establishment*. The game of gender change, the whore's mask that they put on, here becomes a form of protest which is not without its black humour, equivalent in impact to the crude sound of the band. This is, clearly, one of the meeting points between *glam* and *punk rock*.

A very young Joey Ramone would dress like them, getting his one metre ninety-eight frame onto impossible platform shoes and covering himself with feathers and sequins. On one occasion, some lorry-drivers attacked him while he was hitch-hiking and threw him unconscious into the gutter. Perhaps leaving him for dead. Depending on the place, showing oneself to be close to *glam rock* in real life involved a certain danger.

Eve's was the crime of curiosity. As the saying goes: it killed the pussy. One bad apple spoiled the whole shot. But be sure it was no apple.

An apple looks like an ass. It's fags' fruit.

Patti Smith, *Seventh Heaven* ('1972)

Until 1974, Patti Smith's ('1946) main activity was poetry. Tall and very thin, her appearance confused Allen Ginsberg, who approached her in the bookshop that she worked in and invited her to a drink thinking that she was a pretty and androgynous boy. Fascinated by the French *fin de siècle* poets, she wore a man's boots and 19th century frock coats, and she kept her relationship going with her lover, Robert Mapplethorpe, even after he recognised his own homosexuality.

Her poetry readings were a real *performance*. After reading each poem, she squashed up the paper in her hands and threw it into the audience. At a given moment she would stand up, smash the chair against the wall and continue reciting on foot. Among the audience, there were often young people who would later form *punk* or *new wave* bands, who were fascinated by that demonstration of fury and lyricism.

Patti Smith was the *dandizette* who was the fore-runner of the explosion of punk rock. Her physical appearance increased her ambiguity but there was also an attitude of breaking with the conventions of femininity – on the sleeve of her first record, photographed by Mapplethorpe, she wears a shirt, jacket and tie –, a desire to show a creative image beyond the qualities that were presupposed by her gender identity.

The game of masks, the adoption of characters, the premeditated ambiguity in the appearance of gender constitute a resource to favour the capacity for surprise which any artistic creation must have. When, in a pure attitude of dandyism, the individual becomes one with the work – or the *character is the work*, like the transsexuals described by Lou Reed –, when the character splits into two speculating on the possibility of being man or woman, the level of transgression present in all of this grows exponentially, making a universe of magic and strangeness but in which it is clear that another kind of life is possible. This is, as we indicated at the beginning, a form of rebellion.



CRÉDITOS INSTITUCIONALES

CABILDO INSULAR DE TENERIFE

Presidente del Excmo. Cabildo

Insular de Tenerife

Carlos Alonso Rodríguez

Director Insular de Cultura y

Patrimonio Histórico

Cristóbal De La Rosa Croissier

TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS
ARTES (Consejo de Administración)

Presidente

Carlos Alonso Rodríguez

Vicepresidente

Cristóbal De La Rosa Croissier

Secretario

Jose Antonio Duque Diaz

Vocales

Amaya Conde Martínez

Miguel Ángel Díaz Llanos Cánovas

Carmen Delia Herrera Priano

Virgilio Gutiérrez Herreros

Maria Isabel Navarro Segura

Ofelia Reyes Miranda

Jose Luis Rivero Plasencia

DIRECCIÓN ARTÍSTICA

**Conservador Jefe del
Departamento de Colección**

Isidro Hernández Gutiérrez

**Conservadora Jefa del
Departamento de Exposiciones**

Temporales

Yolanda Peralta Sierra

Director del Centro de Fotografía

Isla de Tenerife, CFIT

Antonio Vela de la Torre

Gerente

Ignacio Faura Sánchez

**Jefe del Departamento
Actividades y Audiovisuales**

Emilio Ramal Soriano

**Jefa del Departamento de
Producción**

Estibaliz Pérez García

**Coordinadora del Departamento
de Educación**

Paloma Tudela Caño

Diseño gráfico

Cristina Saavedra

Jefe de Mantenimiento

Francisco Cuadrado Rodríguez

**Departamento Administrativo
CFIT**

Rosa M. Hernández Suárez

Departamento Técnico CFIT

Emilio Prieto Pérez



CRÉDITOS DE LA EXPOSICIÓN

Comisaria

Yolanda Peralta Sierra

Coordinación

Maria Dolores Barrena Delgado

Producción

Estibaliz Pérez García

Asistencia a producción

Ignacio Faura Sánchez

Francisco Cuadrado Rodríguez

Montaje

Equipo de montaje de TEA

Dos Manos

Diseño

Cristina Saavedra

Lars Amundsen

Didáctica

Paloma Tudela Caño

Comunicación

Eugenio Vera Cano

Audiovisuales

Estudio Audio Visual S.L.

Seguro

Aon Gil y Carvajal

AGRADECIMIENTOS

La comisaria de la exposición Yolanda Peralta Sierra quiere expresar su agradecimiento a todas las personas e instituciones que han colaborado en la realización de este proyecto y muy especialmente a Oliver Behrmann, Laura Gherardi, Roberto Rodríguez Ro.Ro, Cristobal Tabares, Encarneviva, Meritxell Santos, Yapci Ramos, Chris Hotz, Martín y Sicilia, Marta Fuentes Salas, Sara Lima Lima, Berta de la Concepción Fernández, FEDAC Fundación para la Etnografía y el Desarrollo de la Artesanía Canaria del Cabildo de Gran Canaria, CAAM Centro Atlántico de Arte Moderno y Archivo Municipal del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.

CRÉDITOS DE CATÁLOGO

Proyecto Editorial

Yolanda Peralta Sierra

Coordinación

Maria Dolores Barrena Delgado

Diseño y maquetación

Lars Amundsen

Producción Editorial

TEA Tenerife Espacio de las Artes

Fotografías

Efraín Pintos Barate

Enrique López Álvarez

Textos

Yolanda Peralta Sierra

Isabel Tejeda Martín

Pompeyo Pérez Diaz

Traducciones

John True / Anglo Saxon Academy

© TEA Tenerife Espacio de las Artes

© de los textos y fotografías sus autores

© VEGAP para las reproducciones autorizadas

ISBN: 978-84-937979-7-3

TEA
tenerife espacio de las artes



FUNDACIÓN
COF

C **F**
CENTRO
DE FOTOGRAFÍA
ISLA DE TENERIFE

PATROCINA

JTI



FUNDACIÓN
COF

C — F
CENTRO
DE FOTOGRAFÍA
ISLA DE TENERIFE

PATROCINA

JTI