

# QUIRIZAR LA FOTOGRAFÍA. LOS CONCEPTOS PLACING, FOCETEAR E IBERKITSCH

VICTORIA MATEOS  
DE MANUEL<sup>1</sup>

Recibido: 29/10/2021 - Aceptado: 15/3/2022

Victoria Mateos de Manuel trabaja como profesora interina de instituto en La Rioja desde 2020 y realiza su trabajo académico y artístico como investigadora independiente. Es miembro del Seminario UCM-CSIC de Investigación en Historia y Teoría de la Danza desde su creación en 2017 y forma parte del equipo de trabajo del Proyecto de Investigación del CCHS-CSIC “Una historia de la danza en España, 1836-1936” (PGC2018-093710-A-100). Es Doctora Europea en Filosofía con Premio Extraordinario de Doctorado (2017) por la Universidad Complutense de Madrid, investigación que llevó a cabo con una beca FPU en el Instituto de Filosofía del CSIC. También es M.A. en Estudios de Género y Diversidad por la Universidad Libre de Berlín (2011) y ha desarrollado estancias de estudios e investigación en la Facultad de Filosofía de la Universidad Humboldt de Berlín (2009-11), MNCARS (2012), la Facultad de Ciencias Teatrales de la Universidad Libre de Berlín (2015), el Departamento de Danza de la Universidad París 8-Saint Denis (2014-15) y la Universidad Técnica de Berlín (2019). Es autora del libro *El silencio de Salomé. Ensayos coreográficos sobre lo dionisiaco en la modernidad* (CSIC/Plaza y Valdés, 2019) y editora del volumen colectivo *Coreoteca*. Un archivo de filosofía de la danza (Ediciones Complutense, 2021). <https://independentresearcher.academia.edu/VictoriaMateosdeManuel>

## Resumen

Se presenta un ensayo de creación estética que consta de dos partes. En primer lugar, atendiendo a las posiciones teóricas de Halberstam y Califia, explico por qué la fotografía sería una *tecnopolía* o forma estética *queer*. Propongo, asimismo, la noción de *placing* como alternativa al *passing*, además de desarrollar teóricamente desde una ‘filosofía trans’ (Trans Philosophy Project, 2016) la experiencia de “fotografiar como hacer un boceto”, mencionada por Rocandio en una de sus clases, la cual acunó bajo el concepto de *foctear*. Seguidamente, acompaño este ensayo con una colección de seis pares de fotografías, con la autoría del procesado en *Photoshop* de Rocandio, para una nueva noción de temporalidad y crítica del *Iberkitsch*. Estas fueron expuestas durante los meses de octubre y noviembre de 2021 en la Casa de la Imagen de Logroño.

**Palabras-clave:** fotografía, filosofía de la fotografía, teoría queer, tecnopolía, Halberstam

**[en] Queering photography. The concepts *placing*, *photosketching* and *iberkitsch***

## Abstract

I present an essay following of aesthetic creation, divided in two parts. Firstly, I explain, thinking from Halberstam’s and Califia’s theoretical positions, why photography could be considered a technopolía or a queer aesthetical form. Moreover, I propose and develop in this essay two photographic queer concepts: *placing as* a possible alternative to the term *passing*, and the concept of *photosketching*, which I have developed from a sentence that I heard at a photography class given by Rocandio (“nowadays making a photography is like making a sketch”). Next, I accompany this essay with a collection of six pairs of photographs on the concept of temporality and a critical thinking of the concept of *iberkitsch*, showing the resulting RAW document of my photography and the TIFF resulting document of the Photoshop editing by Rocandio. They were the focus of a creation process of thinking through images (*Denkbild* in Benjamin’s sense) and were exhibited from October to November 2021 at Casa de la Imagen in Logroño.

**Keywords:** photography, philosophy of photography, queer theory, technopolía, Halberstam

---

1. Investigadora independiente,  
victoriamateos@hotmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-3483-7138>

En 2005, Judith/Jack Halberstam publicaba el libro *In a Queer Time & Place*. En este texto, Halberstam teorizaba los conceptos de «espacio *queer*» y «tiempo *queer*» como formas de subjetividad posmoderna, concepto que Elizabeth Freeman (2010) denominará “chrononormativity”. Tales conceptos se habrían desarrollado en reacción a la narrativa proporcionada por un tránsito vital a través de los siguientes hitos: “the institutions of family, heterosexuality, and reproduction” (Halberstam, 2005, p.1). Según Halberstam, tales piedras de toque en la biografía llevarían a la “naturalization of time and space in relation to sexuality. Reproductive time and family time are, above all, heteronormative sexuality” (Halberstam, 2005, p.10).

Con esta posición argumentativa, Halberstam realizaba en el mentado libro una deslocalización o desidentificación del núcleo sexual de la teoría *queer*, ampliando el alcance crítico de las herramientas que proporcionaba su primigenio armazón teórico, centrado principalmente en sus inicios en las formas de sexualidad disidentes. En este sentido, una de las principales aportaciones de Halberstam —siguiendo el legado de *Historia de la sexualidad* de Michel Foucault (1987), la recepción de los estudios de este autor en *La epistemología del armario* (1990) de Eve Kosofsky Sedgwick, y centrándose en el trabajo de artistas como Bruce LaBruce o Del LaGrace Volcano, fundamental también en la obra de Halberstam *Female Masculinities* (1998) — ha sido desplazar el eje de la teoría *queer* desde la reflexión sobre las sexualidades hacia aquella sobre las formas de vida.

[...], we detach queerness from sexual identity and come closer to understanding Foucault’s comment in “Friendship as a Way of Life” that “homosexuality threatens people as a ‘way of life’ rather as a way of having sex”. [...] In this book, the queer “way of life” will encompass subcultural practices, alternative methods of alliance, forms of transgender embodiment, and those forms of representation dedicated to capturing these willfully eccentric modes of being. (Halberstam, 2005, p. 1)

No obstante, a pesar del ensanchamiento y dispersión de los márgenes de la teoría *queer* desde una erótica hacia una biopolítica, el alcance de la teoría estética en Halberstam reside aún en la perspectiva crítica con que observa, describe y comenta determinados fenómenos sociales y antropológicos; por ejemplo, el cuestionamiento de la hegemonía urbana en la constitución de la teoría *queer* por medio de la enunciación de una ruralidad *queer* (Halberstam, 2005, p.15).<sup>2</sup>

---

2. Este paso de lo urbano a lo rural será una cuestión fundamental en el proceso de descolonización teórica de lo *queer*, que, a pesar del carácter de autodeterminación periférica que busca imprimirse, si observamos los desplazamientos académicos y artísticos del fenómeno (los principales lugares de formación y difusión de los teóricos y exposición de los artistas), no dejaría de ser un subespacio del sub-marco *queer* estadounidense que abren a partir de los años 90 autores como Butler, De Lauretis o Halberstam. Me refiero aquí a un segundo giro de este desplazamiento: el paso de la contraposición urbano-rural dentro del ámbito americano al de norte-sur como lugares de enunciación teórica. Es ahí donde surgen conceptos tan fundamentales a nivel teórico dentro de los estudios de género contemporáneos como la noción «*cuir*», acuñada en 2011 por medio del ciclo «La internacional *cuir*», dirigido por Paul Preciado en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía

Por ello, habría de considerarse que la estética *queer* en Halberstam sigue centrándose en el fenómeno de la representación, aunque esta ya no se limite a las sexualidades disidentes, sino que aborde el fenómeno más amplio y difuso de las formas de vida disidentes. Se trata de un concepto aglutinador que entraña una cierta vaguedad, una fuerte perspectiva voluntarista, así como un llamativo maniqueísmo teórico que se encontraría en la línea de la tendencia política americana del feminismo del 99%, potenciado por autoras como Angela Davis, cuya propia producción teórica, sin embargo, cuestiona tales presupuestos (véase Mateos de Manuel, 2022).

[...] as I will trace in this book, for some queer subjects, time and space are limned by risks they are willing to take: the transgender person who risks his life by passing in a small town, the subcultural musicians who risk their livelihoods by immersing themselves in nonlucrative practices, the queer performers who destabilize the normative values that make everyone feel safe and secure; but also those people who live without financial safety nets, without homes, without steady jobs, outside the organizations of time and space that have been established for the purposes of protecting the rich few from everyone else. (Halberstam, 2021, p.10)

A colación de tal posición teórica, podría decirse que la propuesta estética de Halberstam traspasa el margen de una erótica, pero no de una biopolítica, que se convierte en el nuevo límite desde el que encuadrar la teoría *queer*. Si se atiende a la cita previa de Halberstam, habría de añadirse que tal perspectiva biopolítica *queer* en el mentado libro rozaría la romantización posmoderna del concepto decimonónico de *lumpenproletariado* y de la experiencia de la precariedad; elevación estética que, lejos del marco baudelaireano —ajeno tanto a la instrumentalización política como a la rentabilidad académica de los fenómenos periféricos y/o disidentes—, solo podría auparse desde la comodidad del *establishment* universitario y la búsqueda de una operatividad política de las vivencias de desigualdad en pos de un sistema de representación y satisfacción de demandas a través de una democracia de partidos. El atractivo de una vida en los márgenes tendería a construirse desde un reducto imaginario académico y burgués, capaz de ensalzar y rentabilizar la exclusividad de una estética disidente —el valor decimonónico del genio creador en la esfera del arte (Didi-Huberman/ Balzac, 2007)—, al no requerir del encaje, acep-

---

y Off Limits. “El giro de *queer* a *cuir* hace hincapié en el desplazamiento geopolítico hacia el sur, en contrapunto al discurso colonial angloamericano, y marca la transición del arte feminista a una multiplicidad de prácticas y técnicas de producción de la diferencia sexual.” (Preciado, 2011)

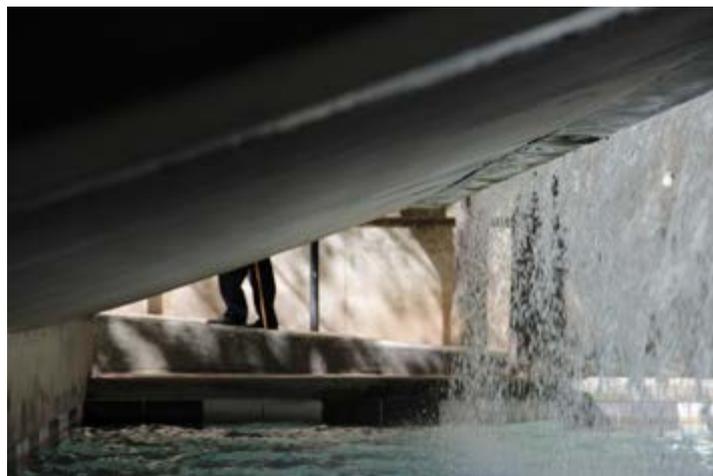
Si bien resulta interesante a nivel expositivo este giro en el significante espacial de lo *queer* hacia lo *cuir*, no obviamos con ello cuestiones fundamentales sobre el supuesto carácter emancipador de la institucionalización artística y la ficción activista con patrocinio institucional, desarrolladas con amplitud en *El hombre unidimensional* de Marcuse (1968). Creo que, por ello, si es de relevancia el fenómeno en boga de la «descolonización teórica», fomentado por las propias «instituciones colonizadoras», tal y como observamos en esta resignificación de lo *cuir* de la que yo misma hago uso en este artículo, lo es no por la apertura de un espacio de visibilidad con entidad propia adscrito a una identidad de periferia, sino por el desdibujamiento de las nociones identitarias por los procesos globales de mestizaje intelectual e «hibridación transcultural» (Steingress, 2002) que se muestran en tales emergencias de significado.

tación o tolerancia en un *mainstream deshumanizado* (en el sentido de una mayoría social que pareciera vivir ajena a las Humanidades) a la hora de solventar su supervivencia económica. Es decir, fuera de la representación escénica que proporciona la subcultura académica (universidad, museo, galería, centro cultural, artefactos culturales, etc.) y la subcultura del ocio (teatro, bar, pub, discoteca, entre otros), una vez se escapa del margen contemplativo de la obra de arte y la ficción escénica, bajados de los coturnos, las formas de vida *queer* o *cuir* han de confrontarse con una realidad *homogeneizante* en que la diferencia, en el sentido de excentricidad y exclusividad, no es un valor afirmativo de cambio en su sentido marxiano, sino en numerosas ocasiones un detrimento para la supervivencia en una sociedad de masas en la que se buscan antes roles que individuos.

La aportación de este breve ensayo de estética que aquí presento reside en el planteamiento que trata de abrir: tematizar, más allá de una erótica y una biopolítica *cuirs*, cuestión ampliamente tratada por los autores ya mencionados, la estética *queer* en su sentido propiamente filosófico y moderno (kantiano); es decir, haciéndolo desde la propia acción de representar sobre la condición de lo representado, tal y como explican desde la historiografía estética autores como Greenberg (2006). En este sentido, el eje que articularía este inicial trabajo de investigación filosófica ya no sería la representación de sexualidades o formas de vida disidentes al modo que teoriza Halberstam, sino un intento de representación o enunciación de la propia extrañeza (*queerness*) temporal y espacial que vertebra en sí el fenómeno fotográfico desde sus orígenes, ampliado por las actuales técnicas de modificación y procesado digital de la imagen. Por lo tanto, el espacio de reflexión filosófica que iniciaría el planteamiento de este ensayo estético sería el de la tematización desde la estética filosófica de la estructura *queer*, utilizando como espacio de aplicación o caso de estudio el fenómeno fotográfico.

Para ello, variando su significado, usaré un concepto propuesto por Halberstam que da título al capítulo quinto de *In a Queer Time and Place*. La fotografía sería una forma de *tecnopolía*, palabra que ya no enunciaría una ontología de cuerpos transgénero por medio de la intersección con la tecnología, sino la apertura espacio-temporal que proporciona en sí el propio acto fotográfico. La fotografía no sería solo una posibilidad de representación de lo *queer*, sino en sí misma una forma estética *queer*.<sup>3</sup>

3. Tras consultar los archivos bibliográficos de diversas bibliotecas de prestigio con catálogos online (dícese, por ejemplo, la Biblioteca Nacional de Francia, la Biblioteca de París 8-Saint Denis y la Biblioteca Estatal de Berlín) se puede considerar que, atendiendo a las fuentes escritas disponibles, el término *tecnopolía* se inserta en el lenguaje académico en 1980 desde el campo de la filología inglesa y, más concretamente, con el estudio de la literatura contemporánea de ciencia ficción en la obra de Samuel R. Delany. Se trata de una reseña de la investigadora y profesora Teresa L. Ebert (1980), quien tilda los espacios ficcionales que genera el mentado escritor de "tecnopolía". Curiosamente, esta autora es la creadora de una tendencia contemporánea feminista apenas mencionada en el actual contexto europeo, denominada "ludic feminism" (Ebert, 1996) y que es probablemente el antecedente del feminismo *ciborg* de Donna Haraway o el *gender-hacking*, al vincular el juego como oposición al trabajo (Paul Lafargue) y las *tecnosofías* de los siglos XX y XXI. Interesante sería desarrollar esa idea de "ludic feminism" de Ebert desde el doble sentido que tiene la palabra en la tradición marxiana: lo lúdico (en referencia a la improductividad



13:58



15:34



18:03



14:41

Los seis pares de fotografías expuestas —fotografía tomada y fotografía procesada— pertenecen al proyecto final de un curso de fotografía en la Casa de la Imagen de Logroño, impartido por el fotógrafo Jesús Rocandio. Las fotografías procesadas se expusieron entre el 15 de octubre y el 30 de noviembre de 2021 en la exposición «Qué importa de verdad» de la Casa de la Imagen, comisariada por el director del centro. La serie de fotografías expuestas, tomadas en Logroño a lo largo de los meses de mayo y junio de 2021, fueron el resultado de una selección conjunta con Rocandio tras dividir el conjunto de fotografías tomadas en una serie de retratos (apartados) y una serie de geometrías (expuestas). Tomé las fotografías con una cámara *Canon EOS 600D* y los pares fotográficos, a modo de dialéctica de la espacio-temporalidad, están titulados no con palabras sino haciendo uso de la hora de toma de la imagen con la cámara y la hora de finalización del procesado de las imágenes con *Photoshop*. La autoría de las fotografías pertenece a la escritora de estas líneas; la autoría del procesado con *Photoshop* de las imágenes es de Jesús Rocandio.

El resultado de este proceso de creación fotográfica, sin tomar en consideración en este texto lo representado en las imágenes, que es expresión de lugares y momentos de tránsito en mi vida cotidiana en Logroño y funciona como crítica al *iberkitsch*, me llevó a tomar en consideración las similitudes conceptuales entre el acto de fotografiar y algunos de los presupuestos de la teoría *queer/cuir*. En este sentido, resultan fundamentales aspectos técnicos del estado de la cámara con que se tomaron las imágenes, ya que se trata de un modelo que podría hoy en día considerarse obsoleto (fue adquirida hace diez años), no es un modelo histórico de prestigio como lo pueden ser algunas variantes de cámaras *Leica* o *Voigtländer*, y no se ha procedido a ningún tipo de limpieza y/o restauración del objetivo y maquinaria interna del aparato desde que se compró. Este aparente descuido trata de confrontar al actual imperio de limpieza técnica que domina la escena fotográfica, tratando de rescatarse o, al menos, de homenajear, por medio de la

---

económica de la diversión) y el ludismo (la crítica hacia el desarrollo tecnológico). Se trataría de desarrollar las ideas principales desde las que pensar un “ludist feminism” o “feminismo ludista/ ludismo feminista”.

El término *tecnotopía* comienza a popularizarse con el siglo XXI, momento en que ya aparecen varias referencias explícitas y enciclopédicas sobre al término (véase Urwin, 2006; Vanderbeeken, 2008; Elwell, 2015). Encontramos, incluso, variantes terminológicas como el concepto de “technotopianism, which stems from a similarly negative view of embodied limitations, claims that we should escape sickness and death through radical human-enhancement technologies” (Noonan, 2018). Desde la reflexión feminista, el sustantivo adquiere un sentido propio por medio de Federica Timeto (2009), quien menciona de manera explícita las “feminist technotopias” como posibilidad de “relocation of technology as aesth/ethic project”, cuestión que posteriormente desarrolla e introduce en el contexto hispanohablante Remedios Zafra (2013) con un artículo en la revista *Quimera*. En él considera «un cuarto propio conectado a internet» como posibilidad de pervivencia de un espacio privado femenino que adquiere el carácter público de emancipación. Con ello, se posiciona frente a planteamientos clásicos de la teoría política moderna (Nicolás de Condorcet y posteriormente la crítica a los totalitarismos de Hannan Arendt), que observan una inclinación totalitaria en todos aquellos modos de espacialización política que emborronan la distinción público-privado. Críticas a este fenómeno también se encuentran en otros modelos de feminismo (Betty Friedan, Judith Walkowitz, Jiménez Perona) que se distancian del carácter emancipador de los productos del hogar y el consumo de estilos de vida en las mujeres, presentándolos como alternativas o sucedáneos engañosos a la emancipación real (Mateos de Manuel, 2019).

sedimentación temporal en el aparato, el estilo y papel de las veladuras, imperfecciones y desenfoces en la historia decimonónica de la fotografía (véase Mateos de Manuel, 2022; 2019; 2016).

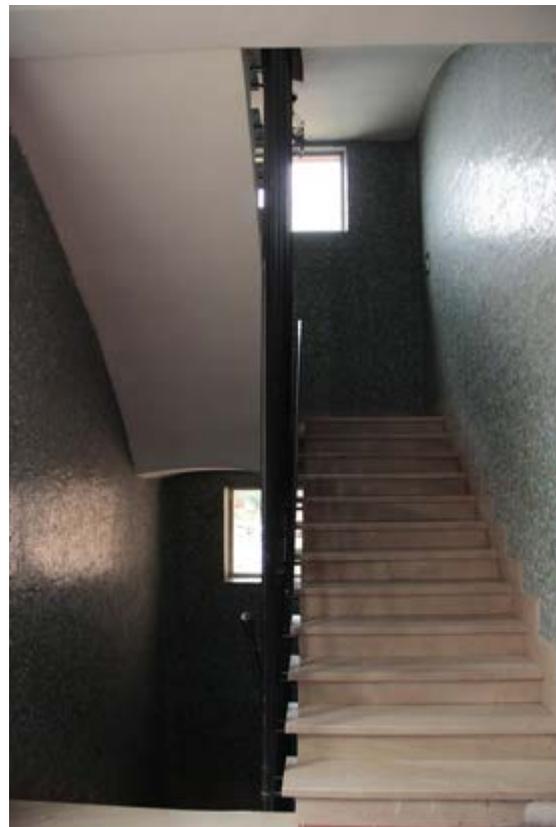
To *photosketch*, to *photo-outline*, *focetear* (hacer un boceto fotográfico). Estas son algunas de las palabras que se me ocurrían para designar la acción fotográfica renacida a partir de la primacía digital de la imagen y la prioridad del tratamiento/modificación en ordenador de las fotografías tomadas. La reflexión surgió de una frase mencionada por Jesús Rocandio en una de sus clases: “hoy en día hacer una fotografía es como hacer un boceto”. La prioridad del elemento correctivo o restaurativo ha alterado la naturaleza primigenia de la fotografía analógica, que, sin embargo, también incluía el retoque manual. Hacer una fotografía no es hoy en día la realización de un dibujo a mano alzada, sino un mero prolegómeno estético: el planteamiento de un boceto (archivo RAW), que no se convertirá en fotografía en sentido propio (archivo TIFF) hasta su posterior tratamiento digital para la alteración de líneas, colores, sombras, filtros, tamaño, etc. En este sentido, el archivo RAW-JPG que sale directamente de la cámara utilizada en modalidad manual, sin ser tratado en procesado digital, reflejaría el carácter incompleto, imperfecto y fallido que teoriza lo *queer* (véase Halberstam, 2011): la fotografía como intento, tentativa o tanteo. En ese arrostrarse a la imagen, el acto fotográfico se topa con las mismas dificultades del *passing*: se le obliga a la fotografía a maquillar, disimular, forzar, borrar, corregir o resaltar determinados rasgos que la harían perfectible, digna de ser mostrada y aceptada como obra fotográfica u obra de arte en sentido propio (por ejemplo, mejora del encuadre, eliminación de elementos partidos en los márgenes del espacio fotográfico, conminación hacia un enfoque nítido y exhaustivo de los objetos mostrados, corrección de la verticalidad y horizontalidad de las líneas para armonizar el espacio fotográfico, entre otros).<sup>4</sup> En

4. Con este planteamiento dialéctico entre imagen tomada e imagen procesada, no se persigue en modo alguno reproducir la dualidad naturaleza-cultura del binarismo de género en la estructura fotográfica contemporánea por medio de la oposición RAW-TIFF. Por el contrario, tanto el archivo RAW generado por la cámara, como también el archivo TIFF creado a través del procesado, son dos constructos, tal y como han estudiado los historiadores de la fotografía y los propios fotógrafos, quienes conocen la diferencia estética entre el modo de procesamiento de las imágenes del ojo humano y del ojo maquínico. Solo en autores ajenos al procedimiento fotográfico se observa una comprensión de la fotografía como reproducción (verdad como correspondencia) de la realidad. Por el contrario, los eruditos del campo fotográfico reconocen la alteración y modificación de la realidad que se da en el acto fotográfico en sí; es decir, el carácter representativo y no identitario que implica el acto fotográfico por medio de la interacción entre la máquina, el objeto fotografiado y el sujeto que fotografía (véase Sontag, 2006; Newhall, 2007).

Por ello, sería refutable una supuesta crítica trans al planteamiento de este texto que considerase que lo que aquí se propone son “determinados procesos de normalización. En un proceso artístico (acto fotográfico), quienes asumen dicho acto, en un presumible ejercicio de libertad, disponen de autonomía para que la identidad original, en este caso de la fotografía, pueda alterar determinados aspectos (borrar, corregir, resaltar...) para conformar una identidad alternativa. Desde este punto de vista, puede entenderse como un derecho, en el ejercicio del acto fotográfico, y no un sometimiento [...] [frente a] la imposición de aceptar los valores normativos de la fotografía por su origen primigenio (archivo RAW), sin posibilidad de “editar” o cuestionar dichos valores identitarios.” En primer lugar, en la mentada crítica se utilizan como sinónimos los conceptos de libertad, en el sentido de libre albedrío, y de autonomía, en el sentido de identidad, cuestión ampliamente discutida en la historia de la filosofía (véase Hegel, 1966). En segundo término, se identifica la edición tecnológica



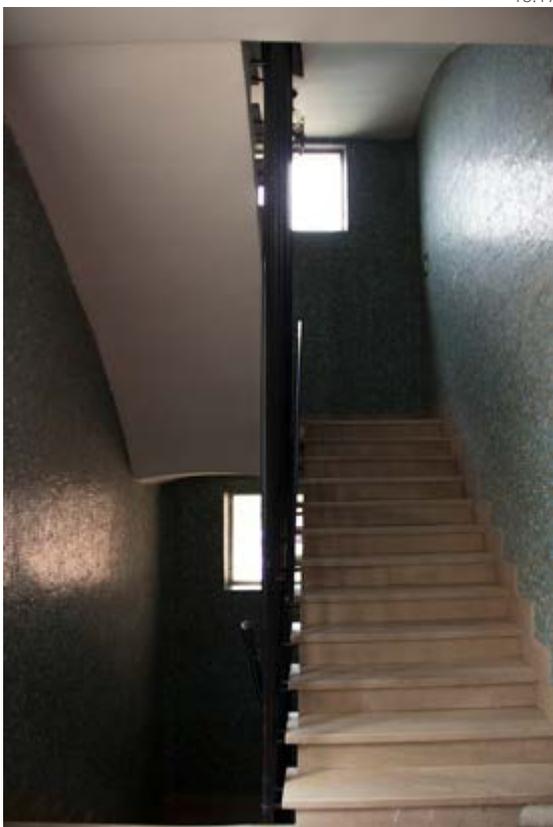
18:40



18:43



18:17



18:29

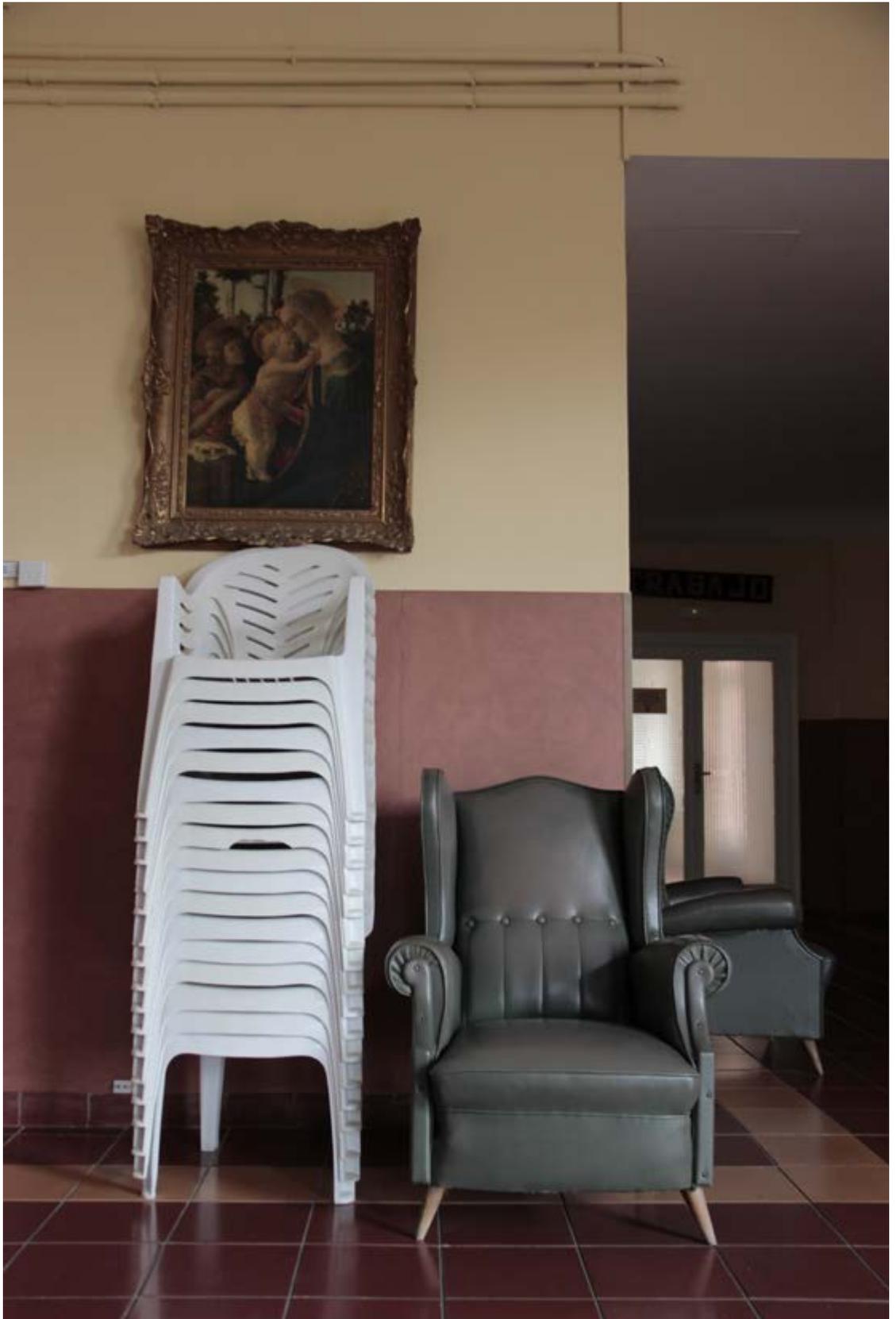
este sentido, la profesionalización de la fotografía hoy en día pasaría por el trabajo de fotógrafo ligado al virtuosismo del restaurador digital, inclinándose el peso del aprendizaje fotográfico desde el propio acto de fotografiar hacia la postproducción fotográfica, convirtiéndose el fotógrafo en un diseñador gráfico que tiene como contenidos de trabajo las fotografías.

Al concepto de *'passing* fotográfico', habría que añadir el de *'placing* fotográfico', que no ha sido aún propuesto en la teoría *queer* y que podría entenderse como la capacidad de adueñarse de, de hacer habitable y cómodo un espacio escrito de antemano que nos puede resultar ajeno e incluso hostil. En estos procesos de *passing* y *placing* de las fotografías para hacerlas futuribles (es decir, dignas de ser expuestas, visibles en un espacio de poder artístico por haber alcanzado un cierto grado de virtuosismo técnico y expresivo), se suele tender a eliminar el sinsentido o la incoherencia icónica. El concepto de exposición artística, tanto individual como colectiva, requiere de la presentación de una serie fotográfica que se enmarque en un eje de coherencia visual, obligándose a insertar las imágenes en la lógica narrativa de los textos clásicos. Por un lado, han de insertarse las fotografías dentro de una serie temática y, por otro lado, se tiende a restaurar aquellos elementos de producción icónica de la cámara que denotan falta de profesionalidad en el sentido de imperfección o desajuste en la composición (veladuras, encuadre, marco de la imagen, simetría y pesos entre las líneas, etc.).

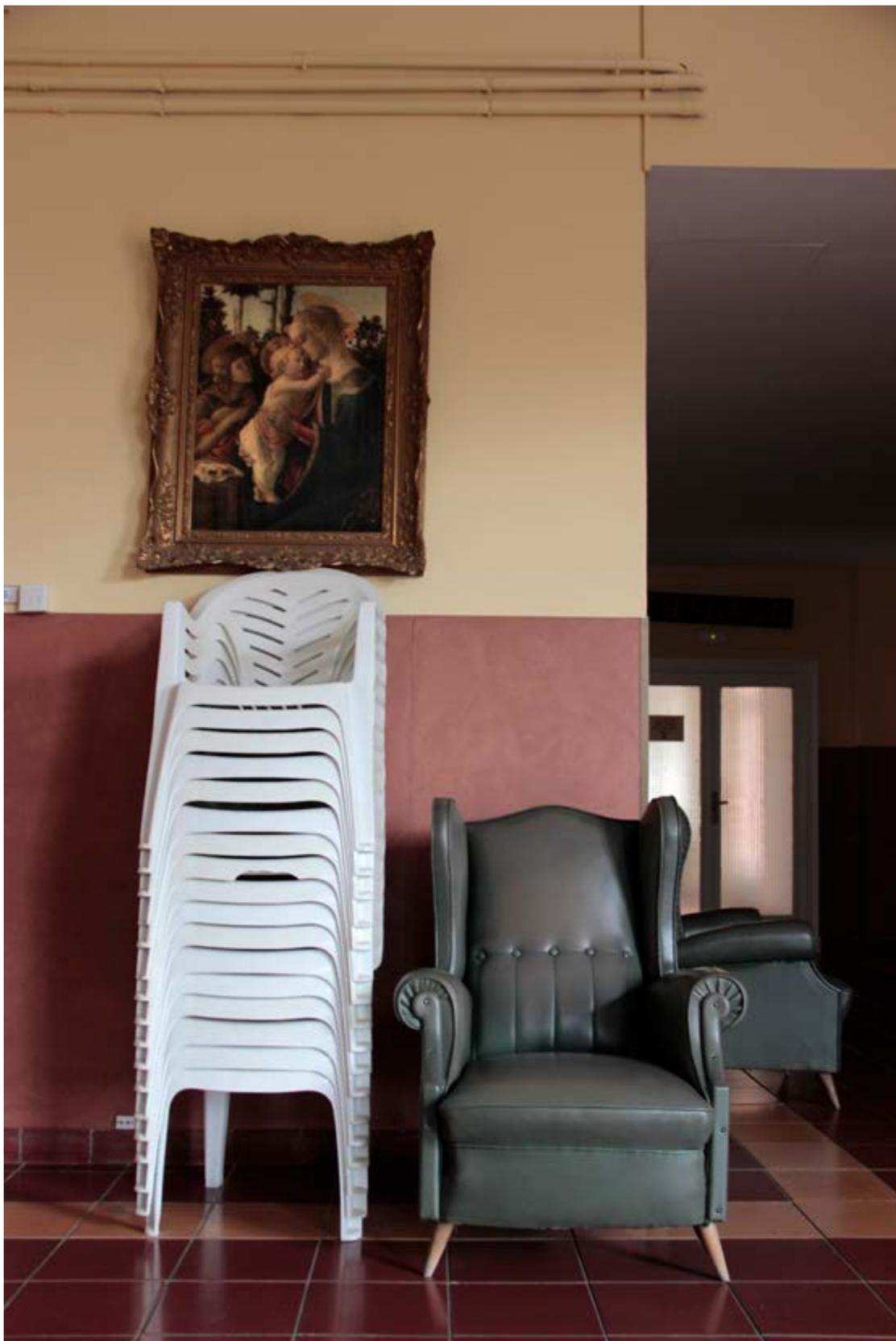
Los lugares-tiempos expuestos en las fotografías que presento muestran un mundo obsoleto que sigue, no obstante, estando vigente. Son espacios estéticamente desfasados, a la par que temporalmente suspendidos, propios de una ciudad de provincias castellana (la especificidad autonómica de La Rioja nace en 1982). Estos pareciesen vestigios de una vida desaparecida no por inexistente, sino por no poder mostrarse con orgullo o, al menos, con normalidad (en el sentido de indiferencia) por la pátina de una historiografía de los siglos XIX y XX en España cercada por la experiencia estética de lo rancio. Asimismo, son espacios que, al carecer de protagonistas unidimensionales que los adornen (la estética propagandística, pulcra y reluciente de las redes sociales que alcanza a convertir el pasado en escenografía fetichista —lo *kitsch* ibérico o *iberkitsch*, por ejemplo, en las películas de Almodóvar o en el videoclip "Demasiadas mujeres" de C. Tangana—), no

---

con el posicionamiento trans, sin tener en cuenta la multiplicidad de posiciones que se dan dentro de la teoría trans, entre las cuales se encuentra la crítica decolonial a la dependencia occidental técnico-médica del fenómeno trans para su definición, ya realizada por Williams en su libro de 1986 *The Spirit and the Flesh: Sexual Diversity in American Indian Culture*: "The concept of a "transsexual" is a Western one, clearly linked with a medical procedure and based on the notion that there are two "opposite sexes." It is therefore not an apt description of berdaches. Within Western thought, with its numerous dichotomies of paired opposites, there is little tolerance for ambiguities outside the categories of "women" and "men." As a result, people who are dissatisfied with their gender role will often feel that they have only one alternative, to *transfer* themselves to one sex to the other. Many transsexuals, as products of our culture, make this transfer completely, by surgical reassignment and hormones. Many lead happier lives, once they do not feel that they are a "female trapped in a male body." But others do not make so happy an adjustment, and may feel no more comfortable as a woman than as a man. Their unhappiness, I would suggest, is the result of a restricted social value, which sees only two opposite possibilities." (Williams en Califia, 1997: 134)



18:31



18:15



18:44

optan a su consideración como espacios hegemónicos. Podría incluso hablarse, en la línea crítica de la unidimensionalidad de Marcuse, de la existencia de una contracultura hegemónica.

Este ambiente que se trata de rescatar en las imágenes, así como la posibilidad digital de la creación y combinación de horas de luz en el universo paralelo del *Photoshop*, suponen una ruptura del tiempo vacío y homogéneo que tematizaba la Escuela de Frankfurt. La fotografía dialéctica ya no se trata de una ráfaga, al modo del «salto de tigre al pasado» o el «peinar la historia a contrapelo» benjaminianos (Benjamin, 1980), tal y como puede observarse en la fotografía de Koudelka «Mano y reloj de pulsera» de 1968. No es acontecimiento o fulgor, *Ereignis* en su sentido revolucionario, sino una fuga temporal basada en la creación de una atmósfera o un oasis espacio-temporal. De ahí la nomenclatura de las fotografías, como modo de *tecnopía* o escisión del espacio-tiempo homogéneo, pues el tiempo pierde su sentido, indicando la hora en que fueron tomadas por la cámara (generación del archivo RAW) y la hora en que fueron modificadas por el *Photoshop* (generación del archivo TIFF).

#### Referencias:

- Benjamin, W. (1980). *Gesammelte Schriften (Band I-II)*. Suhrkamp.
- Califia, P. (1997). *Sex Changes. The Politics of Transgenderism*. Cleis Press.
- Didi-Huberman, G./ Balzac, H. de (2007). *La pintura encarnada*, traducción de Manuel Arranz. Pre-Textos.
- Ebert, Teresa L. (1980). The Convergence of Postmodern Innovative Fiction and Science Fiction: An Encounter with Samuel R. Delany's Technotopia, *Poetics Today*, 1(4), 91.
- Ebert, Teresa L. (1996). *Ludic Feminism and After: Postmodernism, Desire, and Labor in Late Capitalism*. University of Michigan Press.
- Elwell, J. Sage (2015). Technotopia: The Convergence of Art and Technology in the Twentieth Century and Beyond, en Boscaljon, D. (ed.), *Hope and the Longings for Utopia: Futures and Illusions in Theology and Narrative* (pp. 180-193). S.L. The Lutterworth Press.
- Foucault, M. (1987). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Siglo XXI.
- Freeman, E. (2010). *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Duke University Press.
- Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos* (Félix Fanés, ed.). Ediciones Siruela.
- Halberstam, J. (1998). *Female Masculinities*. Duke University Press.
- Halberstam, J. (2005). *In a Queer Time & Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York University.
- Halberstam, J. (2011). *The Queer Art of Failure*. Duke University Press.
- Hegel, G. W. F. (1966). *Fenomenología del espíritu*. Fondo de Cultura Económica.



14:33

Marcuse, H. (1968). *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada* (Antonio Elorza, trad.). Planeta-De Agostini

Mateos de Manuel, V. (2019, 12 de marzo). *La compra sexual. Biopolítica y tecnología del espacio privado* (conferencia). Seminario Internacional de Jóvenes Investigadores (Con)vivir en Tecnópolis, Medialab Matadero, Instituto de Filosofía, CSIC, Madrid. <https://www.medialab-matadero.es/en/node/46254>

Mateos de Manuel, V. (2022). Gender Mainstreaming 1996. Notas sobre hegemonía y feminismo, En: *Las formas de la política. Res Publica, Nación, Pueblo* (pp. 293-323). Cenaltes. <https://cenaltesediciones.cl/index.php/ediciones/catalog/book/40>

Mateos de Manuel, V. (2022). Walter Benjamin: modos de melancolía fotográfica, *Fotocinema*. Revista Científica de Cine y Fotografía, (24), 377-396. <https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/14165>

Mateos de Manuel, V. (2019). Estética filosófica y alfabetización fotográfica. Materiales didácticos y análisis de experiencia didáctica en bachillerato. *Prisma social. Revista de Ciencias Sociales*, (25), 41-65. <https://revistaprismasocial.es/article/view/2593>

Mateos de Manuel, V. (2016, 13 de abril). Julia Margaret Cameron: la soberbia de estar fuera de foco. *Plataforma La Grieta*. <http://www.lagrietaonline.com/julia-margaret-cameron-la-soberbia-de-estar-fuera-de-foco/>

Newhall, B. (2007). *Historia de la fotografía*. Gustavo Gili.

Noonan, J. (ed.) (2018). *Embodiment and the Meaning of Life*. McGill-Queens University Press.

Preciado, P. (2011, 15-19 de noviembre). *Ciclo de vídeo, debate y performance «La internacional cuir. Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía/ Off Limits* [folleto informativo], Madrid. <http://archivo-t.net/portfolio/2011-%C2%B7-la-internacional-cuir/>

Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Ediciones Santillana.

Steingress, G. (2002). La Presentación del Flamenco Como Construcción Híbrida. En *El Flamenco Como Núcleo Temático* (31-43). Universidad de Córdoba, Servicio de Publicaciones.

Urwin, T. (2006). Vernotopia (utopía, ecotopia, technotopia, heterotopia, retrotopia, textotopia, dystopia). *Australian Journal of French Studies*, 43 (3), 333-341.

Vanderbeeken, R. (2008). From Technotopia to Cybertribes. *Proceedings*, 150-152.

Timeto, F. (2009). *Feminist Technotopias: the Relocation of Technology as Aesth/ethic Project* [resumen de conferencia]. <https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-211-78891-2-66>.

Trans Philosophy Project (2016, 13-15 de mayo). *Trans\* Experience in Philosophy* [congreso]. University of Oregon. <https://transphilproject.wordpress.com/past-events/>

Zafra, R. (2013). Tecnotopías entre el “cuarto propio conectado y el garage”. *Quimera. Revista de Literatura*, (352), 19-21.