

Carte Semiotiche 2023

Fotografia analogica e fotografia digitale: un riesame



la casa
USHER

Carte Semiotiche
Annali 8

Carte Semiotiche

Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Annali 8 - Settembre 2023

Fotografia analogica e fotografia digitale: un riesame

A cura di
Dario Mangano e Miriam Rejas Del Pino

SCRITTI DI
AMAGLIO, BEATO, CRESCIMANNO, DEL PILAR,
FONTCUBERTA, MANCHIA, MANGANO, MIGNANO,
MOLAY, REJAS DEL PINO, SANZERI

la casa
USHER

Carte Semiotiche
Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Fondata da Omar Calabrese
Serie Annali 8 - Settembre 2023

Direttore responsabile
Lucia Corrain

Redazione
Manuel Broullon Lozano
Stefano Jacoviello
Valentina Manchia
Angela Mengoni
Miriam Rejas Del Pino (Segretaria di redazione)
Giacomo Tagliani
Mirco Vannoni (Segretario di redazione)
Francesco Zucconi

CROSS - Centro interuniversitario di Ricerca "Omar Calabrese"
in Semiotica e Teoria dell'Immagine
(*Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna, Campus di Ravenna,
Università di Siena, Università Iuav di Venezia)
SEDE Università degli Studi di Siena
Via Roma, 56
53100 Siena

Copertina
Guido Guidi, Ronta 23 Luglio 1980, *Da Lunario*, 1968–1999.
Tutti i diritti e il copyright per la pubblicazione dell'immagine
sono di Guido Guidi.
ISSN: 2281-0757

© 2023 by VoLo publisher srl
via Ricasoli 32
50122 Firenze
Tel. +39/055/2302873
info@volopublisher.com
www.lacasausher.it

Carte Semiotiche
Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Fondata da Omar Calabrese

Comitato scientifico

Maria Cristina Addis	Università di Siena
Luca Acquarelli	Université de Lyon
Emmanuel Alloa	Universität St. Gallen
Denis Bertrand	Université Paris 8
Maurizio Bettini	Università di Siena
Giovanni Careri	EHESS-CEHTA Paris
Francesco Casetti	Yale University
Lucia Corrain	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Georges Didi-Huberman	EHESS-CEHTA Paris
Umberto Eco †	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Ruggero Eugeni	Università Cattolica di Milano
Paolo Fabbri †	Università LUISS di Roma
Peter Louis Galison	Harvard University
Stefano Jacoviello	Università di Siena
Tarcisio Lancioni	Università di Siena
Eric Landowski	CNRS - Sciences Po Paris
Massimo Leone	Università di Torino
Anna Maria Lorusso	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Jorge Lozano †	Universidad Complutense de Madrid
Gianfranco Marrone	Università di Palermo
Francesco Marsciani	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Angela Mengoni	Università Iuav di Venezia
W.J.T. Mitchell	University of Chicago
Pietro Montani	Università Roma Sapienza
Ana Claudia Mei Alves de Oliveira	PUC - Universidade de São Paulo
Isabella Pezzini	Università Roma Sapienza
Andrea Pinotti	Università Statale di Milano
Wolfram Pichler	Universität Wien
Bertrand Pré vost	Université Michel de Montaigne Bordeaux 3
François Rastier	CNRS Paris
Carlo Severi	EHESS Paris
Antonio Somaini	Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Victor Stoichita	Université de Fribourg
Felix Thürlemann	Universität Konstanz
Luca Venzi	Università di Siena
Patrizia Violi	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Ugo Volli	Università di Torino
Santos Zunzunegui	Universidad del País Vasco - Bilbao

Sommario

Fotografia analogica e fotografia digitale: un riesame
a cura di
Dario Mangano e Miriam Rejas Del Pino

Introduzione <i>Dario Mangano e Miriam Rejas Del Pino</i>	9
Comerse la fotografia con patatas <i>Joan Fontcuberta</i>	12
Rilevare per rivelare. Richard Mosse tra visualizzazione e fotografia documentale <i>Valentina Manchia</i>	25
Foto d'interni. Non giudicare mai una rivista dalla copertina <i>Elisa Sanzeri</i>	44
La quantità non ha ucciso la qualità. Alcune riflessioni intorno a Stephen Shore <i>Emanuele Crescimanno</i>	74
Strategie e forme del divismo: sguardi analogici e sguardi digitali a confronto <i>Massimo Roberto Beato</i>	87
Bricolage di sguardi. Immagini deboli, sintassi fotografica e fotolibro <i>Michele Amaglio</i>	103
Materialità dell'analogico e pervasività del digitale: nuove forme culturali nell'epoca della proliferazione visuale <i>Valentina Mignano</i>	118

Spatialiser, positionner. L'espace analogique et le moi photographique <i>Doriane Molay</i>	135
Orphaned photos in Riggs' Miss Peregrine's Home for Peculiar Children <i>Maria del Pilar</i>	152
Corpi sovraesposti e visibilità precarie <i>Miriam Rejas Del Pino</i>	172
Postfazione Fotografia e desiderio <i>Dario Mangano</i>	190
Biografie delle autrici e degli autori	207

*Fotografia analogica e fotografia digitale:
un riesame*

Comerse la fotografía con patatas

Joan Fontcuberta

Abstract

We make funerary steles, monuments, images. We do it to endure, to leave a trace of our passage through the earth that continues to link us to the living, a trace that nourishes the hope of not being forgotten. The body is said to be the site of images, their receptacle, their primary and most vivid medium. Drawing on the theoretical considerations of the Brazilian Baitello Junior, who has investigated the radical relationship between image and body, this essay explores the dematerialisation of images in the post-photographic era, focusing on what remains of the image as an object.

More specifically, this essay elaborates on the concept of “iconophagy” from its origins to the present day. The physical absorption of a material image implies a way of interacting that is traversed by very different issues depending on time and place, but which can be categorised into two main motivations that always share a ceremonial spirit. On the one hand, there are the images we eat to protect ourselves from illness or request spiritual favours, which could be considered a therapeutic use of iconophagy. On the other hand, the second practice fulfills precise social functions: establishing a community or sharing a worldview through the collective consumption of an image. Finally, this essay specifies how devouring images or being devoured by them are not alternatives but simultaneous options.

Keywords: Iconophagy; Post-photography; Memory; Consumption;

Empecemos hablando de comida y de alta gastronomía. El “Celler de Can Roca” es un restaurante ubicado en la ciudad de Girona, fundado por los hermanos Joan, Josep y Jordi Roca en 1986 con la voluntad de renovar la comida tradicional catalana. Desde 2009 ha ido mereciendo ininterrumpidamente tres estrellas Michelin y entre 2013 y 2015 fue considerado el mejor restaurante del mundo en la lista “The S.Pellegrino The World’s 50 Best Restaurants”, elaborada por la revista Restaurant. El chef Jordi Roca se ha especializado en los dulces y en enero de 2023 compartía en su cuenta de Instagram un video en el que se descolgaba con una receta de postre insólita: nos proponía comernos un libro¹. Esta rareza de repostería se llama “Libro viejo” y se inspira en el pasaje de la magdalena de la novela En busca del tiempo perdido, de Marcel Proust. En el primer volumen de

los siete que componen esta opera magna, titulado *Por el camino de Swann*, el narrador moja una magdalena en una taza de té y aquel sabor apreciado desencadena como por hechizo un alud de recuerdos enterrados en el fondo de la memoria. En las más de tres mil páginas siguientes, Proust se recrea en los recuerdos recuperados, que va hilando para tejer un tiempo reencontrado. “Pero cuando nada subsiste ya de un pasado antiguo – leemos en el episodio de la magdalena –, cuando han muerto los seres y se han derrumbado las cosas, solo permanecen aún largo tiempo, más frágiles pero más vivos, más inmateriales, más persistentes y más fieles que nunca, el olor y el sabor, que perduran mucho más, como almas que aguardarán sobre las ruinas de todo lo demás, soportando sin doblegarse en su impalpable gotita el edificio enorme del recuerdo”². El sentido del gusto y el sentido del olfato vencen al sentido de la vista en la pervivencia más nítida del pasado. Así pues las papilas gustativas y la mucosa pituitaria mantienen una conexión privilegiada con los recuerdos primarios y de ahí parte la propuesta de Jordi Roca.

En su laboratorio de creatividad culinaria, el chef selecciona libros que huelen a papel maduro, unta seguidamente las páginas de manteca desodorizada que deja reposar durante una noche para que se impregne del olor de libro viejo. Luego esa manteca se disuelve en alcohol y el preparado se destila. Al evaporarse el alcohol se obtiene una esencia que contiene el perfume absoluto de libro viejo. Esta técnica se llama *enfleurage* y se usa en perfumería desde hace siglos. Con su genial invención, Jordi Roca demuestra que comernos un libro, recompuesto en un “mil-hojas” a base de crema de té Earl Grey, helado de magdalenas crujientes, tejas de mantequilla caramelizadas y papel de arroz impreso con párrafos manuscritos de Marcel Proust, tiene la capacidad de trasladarnos al momento de placer de su lectura. [He tenido ocasión de probar esta exquisitez y doy fe de que la sensación te traslada a la atmósfera de una vieja biblioteca repleta de libros enmohecidos]. En resumen, oler y saborear un manjar sublime nos hace viajar al pasado y recuperar vivencias que creíamos perdidas. De ahí surge el concepto de tiempo proustiano, un tiempo que pasa, un tiempo que nos hace (no somos sino el archivo de nuestra memoria), un tiempo que nos contiene. Desde la literatura, esta nostalgia por el tiempo perdido nos confronta con otras formas de entender la temporalidad. Un escritor de pensamientos profundos y clarividentes intuiciones como Josep María Espinàs, por ejemplo, refutaba el tiempo proustiano y defendía que «aceptar el paso del tiempo es indispensable porque todos formamos parte del tiempo. El tiempo no se va, el tiempo no te deja solo, el tiempo te acompaña». No se trata de ser y estar dentro del tiempo, venía a decir, sino de ser y estar paralelo al tiempo.

Aparquemos, sin embargo, la filosofía del tiempo y centrémonos en las implicaciones plurales de la bibliofagia. Para empezar, es necesario decir que la idea de adquirir conocimiento y sensaciones por ingestión de un libro no es una novedad. Al rastrear el tema ya descubrimos que nuestros antepasados lejanos motearon la historia con casos coloreados. Dos ejemplos. En el antiguo Egipto circulaba la leyenda del mago Nofrekoptah, que robó a Thot, el escriba de los dioses, el libro del conocimiento y se lo tragó para digerirlo y aprehender todo aquel cúmulo de sabiduría por la vía rápida. Con semejante afán la Biblia incluye un pasaje en el que el profeta Ezequiel se traga el libro enrollado que la mano de Yahvé le extiende para comunicarle el mensaje que debe predicar a su pueblo (Ezequiel 2,9-

10). (La ciencia ficción actual resuelve la necesidad de inculcar instrucciones por medio de la telepatía o implantando un chip, pero se ve que los redactores de los textos sagrados tenían una fantasía más de kilómetro cero.) Resulta evidente en cualquier caso que el acto de ingerir proporciona un alimento no solo metabólico y energético, sino también simbólico y religioso. En cuanto a la semiología de la conducta humana, comerse un libro implica comer textos y comer imágenes. ¿Pero por qué exactamente comer imágenes?

Seguramente en sintonía con el aire iconofágico de nuestro tiempo, la escritora irlandesa Cecelia Ahern, hija del que fue primer ministro Bertie Ahern, publicó en el 2018 *Roar*, una recopilación de cuentos cada uno de los cuales tenía como protagonista a una mujer con características peculiares, a menudo a caballo entre el humor negro y el realismo mágico: una de ellas, la que nos interesa aquí, sufría el deseo compulsivo de comer fotografías. Las historias fueron llevadas a la pequeña pantalla en 2022 en una serie creada por Liz Flahive y Carly Mensch. En uno de los episodios, dirigido por Kim Gehring, Nicole Kidman, que también ejerce de productora de la serie, interpreta el papel de esta mujer que come fotos. Y no en sentido metafórico (¡el hambre de imágenes de nuestra época!) sino muy literal, ya que se traga las fotos de los álbumes familiares. Es la historia de Robin, que emprende un largo viaje por carretera para ir a buscar a su madre, Rose, que vive sola y sufre una progresiva demencia senil. Rose no quiere irse del lugar donde ha vivido siempre, pero se verá obligada a instalarse contra su voluntad en casa de la hija y el yerno, donde uno de los nietos tendrá que cederle la habitación. Todo ello hace que las relaciones entre los distintos miembros de la familia sean cada vez más tensas. De la desgarrada vivienda de la madre, Robin recoge efectos personales y cuatro trastos necesarios para el viaje, pero no se puede resistir a llevarse también el álbum de fotos. Al encontrarlo, Robin se siente invadida por la melancolía al mirar aquellas viejas fotos de su infancia. De repente tiene un arrebato y no puede reprimir el impulso de arrancar una de las fotos del álbum, metérsela en la boca como quien recibe la comunión y masticarla con fruición. Esta acción se repetirá en distintas ocasiones a lo largo del trayecto de regreso a casa y en cada vez se repite el efecto de aquellas personas hipnotizadas a las que un chasquido de dedos devuelve al estadio de conciencia, o como a los agentes durmientes de las películas de espías que activan una personalidad en letargo y pasan a ejecutar determinadas acciones al oír una palabra clave. En el preciso momento de tragarse la foto Robin experimenta un *flashback* que la transporta a la escena feliz detenida por la instantánea. Es, de hecho, lo que los psicólogos conocen como *hipermnesia*, fenómeno por el que un paciente reaviva de forma desgarradora rincones de remembranza autobiográfica y es capaz de desvelar visiones precisas de un pasado desvanecido.

Durante un rato corto pero intenso Robin se abstrae de las vicisitudes del presente y queda suspendida en un estado de tránsito beatífico. Sin drogas, sin hipnosis, sin trucos mnemotécnicos, la intensidad de la vivencia es tan catártica que se vuelve adicta. Un día su marido descubre que faltan muchas fotos del álbum y ella confiesa: «Me las he comido. No he podido evitarlo. Papá murió, mamá pronto se habrá olvidado de todo y sólo quedará yo. Sólo yo. Y necesito aferrarme a todos estos recuerdos. Ya he dejado de ser su hija. Los niños se hacen mayores. Miro el futuro y tengo mucho miedo.» Para Robin aquellos impulsos iconofágicos

irrefrenables traducen la voluntad de resistencia: de vencer el temor por la incertidumbre del futuro. El pasado supone un andamio que proporciona estabilidad y desprendernos de él da miedo. Cuando eres joven no te imaginas que llegarás a una edad en la que perderás la capacidad de recordar y la vida, reducida al velo delgadísimo del presente, resultará dramáticamente frágil. En definitiva, tragar las imágenes es un ritual para exorcizar el dolor con una alegoría de trasfondo centrada en la pérdida de la madre, figura de confort y de transmisión. Un caso inverso de esa relación materno-filial lo relata el fotoperiodista Joan Guerrero³. Un amigo íntimo falleció y Guerrero enviaba fotos que le había tomado a su familia. Un día le telefoneó la hermana del amigo pidiéndole que no enviara más fotos: desaparecían del cajón donde las guardaban. Descubrieron que la madre, a escondidas, las troceaba y engullía los pedazos: era una forma de tener a su hijo dentro, de no perder el vínculo con él.

Hacemos estelas funerarias, hacemos monumentos, hacemos imágenes. Lo hacemos para perdurar, para dejar un rastro de nuestro paso por la tierra que nos siga vinculando a los vivos, un rastro que alimenta la esperanza de no ser olvidados, o por lo menos de retrasar el olvido, de aplazar que se borre nuestra pervivencia del recuerdo de los otros. Porque la verdadera muerte es el olvido. En cosmogonías distantes, como la de los swahili en África central y oriental, el espíritu de los que fallecen permanece en el sasha, que es una forma de vida en la que el alma sobrevive cuando sigue alojada en memorias ajenas. Sólo cuando el sasha se desvanece todo acaba. El sasha habita el presente, pero derramándose hacia un pasado y un futuro cercanos. El sasha esfumado se convierte en zamani, que es el espíritu ya no reconocido por los vivos pero que se despliega en la duración eterna. Los álbumes familiares nos ofrecen un clarificante campo de pruebas para distinguir los sasha de los zamani: aquellos personajes ausentes que reconocemos en las fotos son los sashas, pero aquellos con los que hemos perdido el vínculo y ya no sabemos quiénes son, son los zamani. Como si la vida nos condenase a un Alzheimer enojoso: alguien que perteneció a nuestra esfera vivencial (y de ello da constancia su presencia en nuestra biografía gráfica) se vuelve un fantasma. Y es doloroso porque nos recuerda que pronto nosotros mismos seremos desconocidos para las generaciones que nos sucederán. Nuestro destino consiste en convertirnos en fantasmas.

No obstante, para el talante contemporáneo, en el que el saber empírico y la paranoia tecnologista relegan el mito, la iconofagia supone una excentricidad. Otra película, *La Science des rêves* (2006) de Michel Gondry, lo manifiesta justamente así. En ella el actor mexicano Gael García Bernal interpreta a Stéphan, un muchacho fantasioso que vive en las nubes. Para enfatizar su insensatez y desvarío, en una escena se le ve tomando el retrato de su aborrecible patrón, al que fríe en una sartén junto a una cebolla picada, parodiando el tono divulgativo de los programas televisivos dedicados a temas culinarios. La iconofagia, viene a decirnos ese pasaje, es una actividad relegada a personajes de la calaña de Stéphan. Sin embargo, a lo largo de la historia la iconofagia ha mantenido una presencia constante, normalizada y bastante común – mucho más desde luego que la de la bibliofagia. La absorción física de una imagen material implica una forma de interactuar atravesada por cuestiones muy diferentes según el tiempo y el lugar, pero que se pueden categorizar en dos motivaciones principales pero que siempre comparten

espíritu ceremonial. Primero, existen las imágenes que comemos para protegernos de enfermedades o para solicitar favores espirituales, lo que podría considerarse un uso terapéutico. La otra práctica cumple funciones sociales: establecer comunidad o compartir una concepción del mundo mediante el consumo colectivo de una imagen. Revisemos unos sucintos casos. Los primeros indicios de la iconofagia se remontan al Egipto de los faraones, donde, desde el Imperio medio (hacia 2000 a.C.), hay constancia de rituales consistentes en lamer la imagen pintada sobre la piel de un individuo – las fuentes no especifican si vivo o muerto – que representaba los ocho genios primordiales, cuyos beneficios se absorbían por esta acción. Para que la cosa funcionara, la operación debía realizarse a la salida del sol (evidentemente). En la antigua Grecia, el fenómeno está ligado a prácticas médicas. Las gemas se utilizaban para la preparación de remedios. En la hematite roja, llamada «piedra de sangre», grababan figuras sagradas que deberían curar afecciones como hemorragias, cálculos o hepatitis. El paciente debía diluir en agua la gema recubierta de ilustraciones y beberse tal y como hacemos con las píldoras actuales. Este tipo de proceso se intensifica en el mundo cristiano, donde la hostia, a menudo ilustrada, es el símbolo del cuerpo de Cristo transubstanciado que los fieles consumen. A partir del siglo VI, se hacían sellos de arcilla con la efigie de Simeón Estilita, para beberlos también diluidos en agua con la esperanza de sanar. En algunos tratados como el *Chirurgia Magna* (1363) de *Gui de Chauliac*, el padre de la cirugía médica aconseja superar el cólico renal tragando una imagen relacionada con el signo astrológico de Leo encofrado en barro.

El fenómeno se ve impulsado al final de la Edad Media con el nacimiento de la imprenta, que permite difundir las imágenes de figuras sagradas, algunas de las cuales acababan en ocasiones en el estómago de los devotos inflamados de fervor. A partir del siglo XVI, la afición por los Schluckbildchen (pequeñas imágenes para tragar) y los santini eduli (santitos comestibles) se extendió por las zonas católicas de Alemania y después a toda Europa. De apenas unos pocos centímetros, estos objetos devocionales y comestibles eran ofrecidos o vendidos por religiosos para curar las desgracias vinculadas a los santos protectores representados. Se llevaba la palma la Virgen de Santa María del Carmine Maggiore, en Nápoles, que por sí sola podía curar a sus fieles de la lepra y el «fuego sagrado» (intoxicación por cornezuelo de centeno), contener una hemorragia, restablecer la vista a los ciegos, preservar a los cristianos de morir ahogados y protegerlos de los animales salvajes: ¡un programa muy ambicioso por el que las farmacéuticas de hoy se pelearían, aun desconociendo los efectos secundarios! Al penetrar directamente en el cuerpo, aquellas imágenes piadosas proporcionaban al creyente la expectativa de una conexión directa con el santo o con la figura venerada, como si de repente fuera posible compartir su sufrimiento y recibir su gracia⁴. A pesar de la abundancia de casos, esta relación física con la imagen era generalmente despreciada por las autoridades religiosas, que la consideraban cercana a la idolatría, a la superstición, incluso a la brujería. Una cosa era que con la eucaristía se comiera una forma que representaba el cuerpo de Cristo, pero extrapolar el precepto a golosinas con la efigie de la Virgen o de los santos era pasarse de la raya⁵. Muy críticos eran, sobre todo, los reformistas protestantes, que veían en ello la prueba tangible de una pecaminosa desviación doctrinal.

Los antropólogos explican que algunas tribus «primitivas» practican un canibalismo ritual: comerse algunos órganos del enemigo abatido en combate es una for-

ma de apropiarse de sus cualidades de guerrero (valor, fuerza, destreza, etc.). La iconofagia, pues, puede considerarse un canibalismo vicario: el cuerpo es comido por imagen interpuesta. Pero cuando la imagen canibalizada, como en el caso de Roar, es específicamente una fotografía (llamémosle fotofagia), nos decantamos claramente hacia la vertiente proustiana: no pretendemos tanto extraer el espíritu de la cosa como chupar el tiempo, no queremos adquirir las cualidades de la magdalena sino reavivar su pasado. Necesitas comer la foto porque si no, se va el recuerdo y lo pierdes, pero la contrapartida es que al poseerla también la sacrificas y haces desaparecer los restos del cuerpo (simbólico) que quedaban: ganar destellos de tiempo, reconstruir el recuerdo, sí, pero a cambio de liquidar el cuerpo.

Por su parte, los artistas han hecho de la iconofagia un gesto de transgresión. Futuristas y surrealistas soñaron por ejemplo en un arte caníbal. En el manifiesto *La Cucina Futurista* (1930)⁶, se proponía una hipérbole culinaria, en la que los alimentos eran tratados como material para las artes plásticas en un teatro de sabores y aromas, sensorialmente sobre-estimulado y con el objetivo de hacer de cada comida una performance espectacular. Para Filippo Tommaso Marinetti y sus compañeros la prioridad no era que los comensales compartieran un rato de convivencia, sino exponerlos a la creatividad y la sorpresa de platos donde los ingredientes se presentaban como si fueran esculturas o retratos: es el caso de la «comida de amigo», en la que los platos se componían como retratos de la persona invitada. De esta veta culinaria surgirán más tarde artistas como el catalán Antoni Miralda y la argentina Marta Minujín, autores de memorables esculturas e instalaciones comestibles, y también, por otra parte, toda la tendencia de la nouvelle cuisine, con chefs que privilegian la estética y la originalidad por encima de la cocina tradicional. En *La Cucina Futurista* Marinetti menciona un festín que imagina ofrecer a Giulio Onesti para consolarle de las penas de amor y de un suicidio anunciado, en el que obsequia a su amigo con una reproducción comestible de la mujer amada. Con Luigi Colombo y Enrico Prampolini, Marinetti concibe una cena de veintidós platos en la que la harina de castaña, de trigo, de almendra, de centeno y de maíz, cacao en polvo, pimentón, pimienta, azúcar, huevos, aceite, miel y leche forman tras la cocción un «aerocomplejo plástico» que Onesti y sus camaradas degustarán con júbilo. «Al alojar en el estómago el eterno femenino, siempre tan fugaz, Onesti encarcela a la mujer querida dentro de su cuerpo, como Artemisa las cenizas de su marido. Disfruta de este “arte comestible” y se sosiega, liberado, redimido, vacío y saciado... Se convierte en poseedor y poseído⁷». Su aflicción se serena a medida que la imagen se desvanece.

Saltando unas décadas, el cuerpo y los procesos vitales entran de pleno derecho en la acción artística⁸. Lo ilustra muy bien el trabajo del compositor y artista conceptual John Cage. A finales de su vida ejecutó una serie de doce dibujos abstractos comestibles (*Edible Drawings* y *Wild Edible Drawings*, 1989-1990), inspirados en su propio régimen macrobiótico. Aquellas composiciones abstractas eran el resultado de los granos, bayas y setas silvestres, base de su dieta, que, prensados, constituían las fibras de la hoja de papel. Operando una transición del campo artístico al campo culinario, Cage hacía del dibujo comestible una imagen-sustancia convertida en objeto, que el artista no destinaba solo a la mirada, sino que también brindaba a la degustación. El componente macrobiótico del dibujo hace del objeto un artefacto beneficioso para la salud, que revela en versión new-age la

función constituyente de la ingestión de la imagen. Cage reemplaza al arte por el sacrificio simbólico de la imagen. Porque ya no se trata de amoldarse a los cánones de la comunidad de creyentes (la escena artística, el «sector», el mercado, la academia, etc.), sino de vivir de arte, convertirlo en el propio sustrato de la vida.

Explica Jérémie Koering que “si la ingestión ha podido constituir el arquetipo de un mal uso de las imágenes es porque esta práctica traslada la imagen a una experiencia táctil y gustativa, es decir, a una dimensión puramente sensual y material⁹”. Sin embargo, la heterodoxia puede resultar muy estimulante. A mí me ha servido justamente para explorar la desmaterialización de las imágenes en la era postfotográfica, poniendo el foco en lo que queda de la imagen como objeto. El proyecto *Gastropoda*, iniciado en el 2012, lo intenta ilustrar de forma elocuente. La clase *Gastropoda* designa en la terminología zoológica el grupo más numeroso y diversificado de los moluscos, como los caracoles y las babosas. El caracol está considerado un símbolo lunar rico en interpretaciones, que por lo general van asociadas a la idea de transformación continua y de regeneración¹⁰. En *Gastropoda* el caracol ilustra la constante evolución del ciclo vital de las imágenes: las imágenes no brotan por generación espontánea, nacen de imágenes y a su vez procrean imágenes, recorriendo su propio encadenamiento de estaciones: primavera (germinación), verano (juventud), otoño (madurez) e invierno (ocaso). El fragor de las imágenes es tan solo un breve transcurso entre los dos grandes silencios: antes del inicio y después del final. Una imagen es la matriz de todas las imágenes venideras. Sólo hace falta el tiempo pausado del caracol para averiguarlo.

Vayamos por partes. Una situación personal me sugirió el camino a seguir: vivo en una zona rural de un municipio del Vallés Oriental (Barcelona) y nuestra casa se encuentra en la umbría de la cordillera Litoral. Es una zona muy húmeda. El buzón que tenemos en la puerta recoge la correspondencia que deposita el cartero, pero, si nos despistamos o estamos de viaje, muy pronto se presentan caracoles hambrientos dispuestos a comerse el papel. Como básicamente recibo invitaciones de galerías y museos, que siempre reproducen obras de la exposición que inauguran, sin ser conscientes de ello los caracoles también practican la iconofagia. Al principio esto me resultaba enojoso, pero entendí que de hecho constituía un proceso creativo: creación y destrucción son inseparables y se implican recíprocamente. Entonces empecé a dejar que los caracoles se fueran comiendo tranquilamente las invitaciones. Se producía una erosión, un desgarrado de la imagen, hasta llegar a las entrañas del soporte de cartulina. En vez de retirar el material, empecé a dejar que los caracoles se exhibieran y de vez en cuando verificaba el grado del trabajo realizado. Ellos no lo sabían, pero se habían convertido en mis asistentes: estábamos produciendo una obra en colaboración. Cuando me parecía que la imagen había alcanzado ya un estado plástico plausible, retiraba la invitación, la reproducía, la ampliaba y la convertía en una «obra». Por los efectos de la voracidad de unos seres vivos, lo que eran desechos pasaban a adquirir un estatus más digno y se convertían en piezas valiosas colgadas en la sala de un centro de arte. Obras en definitiva que suscitaban una serie de cuestionamientos.

Una vez asimilado el dispositivo más allá del receptáculo del buzón doméstico, replanteé el proyecto como una instalación en museos, especialmente en ciudades como Lleida y Vitoria conocidas por su entusiasmo por los caracoles como

tradicón gastronómica popular. Entonces colocaba en medio de la sala un terrario con dos docenas de caracoles silvestres que en el transcurso de la exposici3n solo se alimentarían de fotos y reproducciones relacionadas con las respectivas colecciones de los museos que acogían la performance. De vez en cuando yo rescataba algunas de las imágenes medio atrapadas por los caracoles y las colgaba en la pared. Terminada la exposici3n, los especímenes supervivientes, con otros de refuerzo, servirían para preparar un succulento plato de caracoles a la parrilla a compartir entre el personal del museo y colegas artistas, en un ceremonial finisage que tenía como objetivo comerse los caracoles que habían estado comiendo arte. Así cerrábamos el bucle en el que, como Cage había prescrito, nos alimentábamos y vivíamos del arte.

La conversi3n de residuos y desechos en obras interpelaba varios significados. Aparte de un reciclaje melancólico del arte, *Gastropoda* actuaba en cuatro niveles especulativos. En primer lugar, la ingesta comporta simbólicamente una degradaci3n icónica y sitúa a la imagen en un proceso de descomposici3n y regresi3n, en el morir como requisito para el nacer, en el desaparecer para reaparecer, en una alternancia de muerte y resurrecci3n. Corresponde a la idea de “desnacer” tan grata al poeta Josep Palau i Fabre. Un segundo aspecto enfatiza los desplazamientos de la imagen: de pura representaci3n a objeto físico, de informaci3n visual sin cuerpo a materia corpórea. El tercer aspecto profundiza en esta transformaci3n cuestionando la restante materialidad de la imagen. La postfotografía nos ha familiarizado con imágenes sin carne ni sangre, imágenes compuestas de unos y ceros chispeantes que solo son soplos de informaci3n, pero que han perdido soporte tangible y ya no pesan. Entonces, ¿de qué están hechas hoy las imágenes? Bajo esta mirada, *Gastropoda* puede entenderse también como una indagaci3n de la sustancia de lo fotográfico, sobre qué y cómo la fotografía construye lo visible. Y el cuarto y último aspecto tiene que ver con una problematizaci3n de la noci3n de autoría. La creaci3n requiere aquí la complicidad de unos caracoles adeptos a la fotofagia para consumir una creaci3n. Hasta cierto punto los caracoles y yo deberíamos compartir el copyright del resultado, porque ambas partes actuamos como autores-colaboradores. O, si se prefiere, los caracoles son los autores por delegaci3n, ya que yo me limito a explotar su fuerza de trabajo: los caracoles efectúan la parte física de la acci3n y yo simplemente decido el momento de detenerla. Pertenecen, pues, a la casta de los esclavos estetas, indiferentes a que se proyecte discurso sobre su voracidad y se prescriba sentido sobre sus heces. Frente a la turbulencia de internet y al consumo acelerado de imágenes, los caracoles nos devuelven al slow food que requiere tanto el paladar fino como la buena digesti3n, mientras metabolizan el arte tanto como los artistas podemos metabolizar los caracoles.

Más recientemente he ahondado en un proceso similar de acci3n icon3faga biológica, aplicado en este caso a los archivos. Como sabemos, todo se marchita, las flores y nosotros, pero como ardid para ganarle tiempo al tiempo recurrimos a las imágenes. Pretendemos que ellas nos trasciendan, aunque sea reduciéndonos a aquella condici3n de sashas o zamanis. Es por esta raz3n que atesoramos las imágenes en álbumes, repositorios y archivos, para mantener la esperanza de reconocernos en ellas y hacer que cuenten nuestra historia. Pero se trata de una ilusi3n vana, las pinturas envejecen y se borran, y las fotografías se desvanecen.

Todo soporte material resulta a la larga perecedero. El tiempo nos castiga a todos; también castiga a la fotografía. Mi proyecto *Trauma* consiste en recolectar precisamente imágenes en estado traumático, fotografías enfermas, agónicas, fotografías que sufren algún tipo de trastorno que perturba su función de documento y las inhabilita para seguir “habitando” el archivo. *Trauma* nos habla de una tremenda paradoja: si la cámara se comprometió a desempeñarse como dispositivo de memoria ¿qué pasa cuando la fotografía pierde la memoria? Es decir, cuando se vuelve amnésica. Por otra parte, en una etapa de transición a los soportes digitales, la fotografía se desmaterializa y a partir de ahora a su alma ya no la encapsula un cuerpo de película o papel, ya no es físicamente sólida y palpable. En esa pérdida, *Trauma* enarbola el gesto postfotográfico de rendir un homenaje a lo que queda de esa materialidad en trance de desaparecer, al tiempo que despide con nostalgia las ruinas de la fotografía químico-analógica. Muchas de esas ruinas recalán en un espacio de almacenaje recluso, que en algunos archivos se conoce familiarmente como “purgatorio”: es el destino de aquellos materiales infectados, separados de los materiales “sanos” para evitar su contagio. *Trauma* podría así también entenderse como una acción de purga.

Invitado en 2021 por el ICCD de Roma para trabajar en su fondo fotográfico, reparé en la colección de placas estereoscópicas realizadas muy a principios del siglo XX por el príncipe Francesco Chigi Albani della Rovere (1881-1953), aficionado al alpinismo y a la fotografía. Se trataba en su mayoría de paisajes y de otros lugares de montaña, que desgraciadamente se encontraban en un estado deplorable de conservación debido a la acción de la humedad y de diferentes tipos de microorganismos. La fotografía había nacido como una promesa de eternidad: nuestros cuerpos se descompondrían pero nuestra imagen fijada por las sales de plata debía hacernos inmortales. Pero esa promesa no fue cumplida y con el tiempo todas las fotografías terminan degradándose, todo termina regresando al polvo, aunque sea, como escribió Quevedo, al “polvo enamorado”¹¹. La humedad, los hongos y los mohos fagocitan los soportes de gelatina y devuelven aquellas imágenes fijadas por la luz al polvo que las originó. Este regreso al polvo nos remite a la icónica obra de Marcel Duchamp, *Le Grand Verre* (1915-1923), más conocida como *Élevage de poussière*, fotografiada por Man Ray en 1920, y que el crítico Jean Clair describió como “una placa fotográfica gigante”. Más modestamente, las placas de Chigi eran tan solo *des petits verres* pero que rivalizaban con la obra de Duchamp al contener sus propios jardines de polvo modelados por el tiempo y el azar. Detalles de estos cultivos fueron observados mediante un microscopio electrónico de scanning (SEM) para “retratar” los microorganismos que se desarrollan a costa de parasitar la imagen fotográfica, es decir, de comerla, de fagocitarla. En estos cultivos fúngicos se identifican hongos filamentosos evolucionados, como por ejemplo *Penicillium*, *Aspergillus*, *Paecilomyces* o *Fusarium*, así como otros filogenéticamente antiguos, del género *Mucor*, *Rhizopus* y *Absidia*. Tales microorganismos, como los caracoles en *Gastropoda*, actúan como agentes iconófagos pero que en este caso añaden a su currículum su condición de devoradores de memoria.

En resumen, desde una perspectiva teórica, para que una fotografía sea comestible, es necesario que tenga sustancia física, y ésta es una condición que tiende a menguar: las imágenes se masifican a medida que también se desmaterializan y

entran en la categoría de las *no-cosas*, según el término de Byung-Chul Han. El código sustituye a la materia (el cuerpo) como requisito para una existencia alojada en las pantallas. El filósofo brasileño Norval Baitello Junior ha investigado justamente la relación radical entre imagen y cuerpo, cuando la materialidad de uno se funde con la inmaterialidad de la otra. Para este autor el concepto de imagen no se limita a la visualidad, también reúne vectores simbólicos perceptibles por los sentidos y que, por tanto, pueden ser táctiles, olfativos, gustativos, sonoros y propioceptivos. En el ensayo *A era da iconofagia: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura* (2014), Baitello Junior se inspira en el concepto de antropofagia de Oswald de Andrade (“la vida es devoración pura”), pero sobrepasa su marco antropológico para abrir el acto de devorar a un sentido filosófico, político y mediático que nos ayude a la comprensión de las imágenes en la fase de su abrumadora inflación. La herramienta teórica para ello es la iconofagia. Devorar imágenes o ser devorados por ellas no son opciones alternativas sino simultáneas. Hay que entender, se nos dice, que el cuerpo es el sitio de las imágenes, su receptáculo, su medio primario y más vivo. El cuerpo proyecta imágenes al mundo para poblarlo y explicar su existencia. A partir de un pensamiento ecológico aplicado a la comunicación visual, la interpretación de Baitello Junior se basa en las cuatro posibles modalidades de devorarse entre cuerpos y las imágenes que los rodean. En la primera relación, los cuerpos devoran cuerpos, «antropofagia pura», es decir, se trata de la construcción de vínculos sociales y culturales que se producen en entornos de comunicación primaria, de cuerpos que se encuentran y se apropian mutuamente unos de los otros. En la segunda, la «antropofagia impura», el cuerpo se alimenta de imágenes, lo que revela que el otro ya no tiene materialidad y ha quedado reducido a una imagen. En la tercera se nos permite pensar en las imágenes como cuerpos devoradores, «iconofagia impura», cuando el cuerpo entra en la imagen y comienza a vivir como personaje. Por último, como extremo de esta relación, existe la «pura iconofagia», cuando las imágenes devoran otras imágenes, un hecho que se refiere a la forma en que las imágenes se superponen, física y simbólicamente, y provocan una aceleración creciente de su circulación.

¿Cómo llevar todo este elegante aparato intelectual al terreno de la práctica? Pienso en los actuales algoritmos generadores de imágenes. De hecho la Inteligencia Artificial funciona como un ogro obligado a engullir cantidades descomunales de imágenes para ofrecer resultados remarcables. Programas que hoy causan tanto revuelo porque amenazan la credibilidad de la información fotográfica como *Dalle*, *Midjourney* o *Stable Diffusion* no hacen sino perpetuar el patrón secuencial de la tría ingestión – digestión – defecación. ¿Debe entonces extrañarnos que padezcamos una diarrea de imágenes? Más allá de la Teoría de la Imagen, en el orden de lo especulativo la iconofagia pone el dedo en la llaga de un debate sobre lo que nos hace: si somos lo que comemos, cada vez somos más imagen. Pero permitámonos ser creativos y cínicos. Estamos a las puertas de un nuevo éxtasis culinario donde las fotos se convertirán en ingredientes imprescindibles. Ya no será necesario deconstruir los huevos fritos ni esferificar el humo de caviar como proponen los chefs más atrevidos. Los restaurantes de tres estrellas nos ofrecerán fotos con patatas, quizás con unas virtudes de trufa negra. A un nivel menos exquisito pero humanitariamente más trascendente, la iconofagia puede paliar el hambre en el mundo. En una sociedad postfotográfica que se caracteriza por los excedentes de imágenes, éstas pueden constituir un valioso recurso nutritivo que

ni la FAO ni las ONG que procuran alimentos a las comunidades desfavorecidas deberían menospreciar. Y si comer fotos reaviva la memoria sin contraindicaciones graves y este remedio es homologado por la OMS, quizás es que por fin hemos encontrado el medicamento que nos salve del Alzheimer. Y por este motivo muchos pensamos que Cecelia Ahern, la autora de *Roar*, y la madre del amigo fallecido de Joan Guerrero, por sus logros en la investigación neurológica son merecedoras cualificadas al Premio Nobel de Medicina.

Bibliografia

-
- Baitello, Junior
2014 *A era da iconofagia: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura*, Sao Paulo, Paulus.
- Chéroux, Clément,
2003 *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée, Yellow Now.
- Fontcuberta, Joan
2011 *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Grazioli, Elio
2004 *La polvere nell'arte: Da Leonardo a Bacon*, Milano, Bruno Mondadori.
- Koering, Jérémie
2021 *Les iconophages. Une historiador Une histoire de l'ingestion des images*, Arles, Actes Sud.
- Marinetti et Fillía,
1932 *Manifesto della Cucina Futurista*, Milano, Casa Editrice Sonzogno.
- Leplatre, Olivier
2018 *Un goût à la voir nonpareil: Manger les images, essais d'iconophagie*, Paris, Éditions Kimé.
- Proust, Marcel
[1914] *À la recherche du temps perdu*, Paris Grasset &Nrf. (trad. esp. 2016, *En busca del tiempo perdido*, Madrid, Editorial Alianza).
-

Note

¹ <https://www.instagram.com/p/Cncdatphq4I/>

² Proust, Marcel. (2011) *En Busca del Tiempo Perdido vol. I. Por el camino de Swann*, Madrid, Alianza Editorial.

³ Entrevista de Víctor M. Amela a Joan Guerrero, Periódico «La Vanguardia», Barcelona, 1 de Julio de 2023.

⁴ Estos y otros muchos ejemplos son desgranados en el exhaustivo estudio realizado por el historiador Jérémie Koering en *Les Iconophages. Une histoire de l'ingestion des images* (Arles, Actes Sud, 2021) y por Leplatre, Olivier en *Un goût à la voir non pareil: Manger les images, essais d'iconophagie* (Paris, Éditions Kimé, 2018).

⁵ Estas formas de hacer persisten en la actualidad desprovistas de carácter fetichista o piadoso y se adaptan a funcionalidades absolutamente laicas. La impresión con pigmentos comestibles permite a los pasteleros personalizar sus productos con imágenes concretas, ya sea la cima de la montaña santa de Montserrat o el retrato de Messi. De alguna forma entramos en la gracia. En 2019 participé en un curso en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y los estudiantes manipularon una tostadora de pan introduciendo una plantilla con mi cara. Cada vez que durante las pausas entre conferencias alguien quería tomar un café y mojar una rebanada con mantequilla y mermelada en él, debía hacerlo indefectiblemente mordisqueando mi efigie.

⁶ *Il Manifesto della Cucina Futurista* fue publicado en la *Gazzetta del Popolo* de Turín después de ser leído unas semanas antes en el transcurso de un banquete para intelectuales y artistas que tuvo lugar en el restaurante *Penna d'Oca* de Milán. Dos años más tarde Marinetti e Fillia (seudónimo del poeta y pintor Luigi Colombo) ampliarían el texto y publicarían un libro con el título acortado de *La Cucina Futurista* (Milán, Sonzogno, 1932).

⁷ La cita no proviene de la edición original, sino de una edición francesa: Marinetti y Fillia, *La cuisine futuriste*. Bruselas, Les Impressions Nouvelles, 2020.

⁸ Una exposición titulada *In aller Munde. Von Pieter Bruegel bis Cindy Sherman* («En boca de todos. De Pieter Bruegel a Cindy Sherman»), presentada en el Kunstmuseum de Wolfsburgo entre octubre de 2020 y junio de 2021 y comisariada por Uta Ruhkamp, defendía la tesis que masticar, tragar o devorar equivale a un acto excesivo, escandaloso o de agresión, que no ha dejado de incomodarnos. Una selección de doscientas cincuenta obras desplegaba todo un recorrido por la historia del arte poniendo de relieve el protagonismo de la cavidad bucal y sus acciones: comer, ingurgitar, tragar, escupir, vomitar.

⁹ *Op. cit.*

¹⁰ Lázaro Spallanzani (1729-1799) se ocupó con detenimiento de la regeneración de los caracoles. En biología se entiende por regeneración la capacidad de ciertos organismos de reproducir órganos mutilados. Junto a Abraham Trembley (1710-1784), que investigó las hidras, Spallanzani es el gran pionero en este campo. En 1768 publicó el *Pródromo*, una obra sobre reproducción animal, en el que se interesaba también por la regeneración, describiendo varios tipos: la de la cola de la rana y de las extremidades de la salamandra. Con anterioridad, en una carta dirigida en 1766 al biólogo suizo Charles Bonnet había descrito también la regeneración de la lombriz, de la babosa o del caracol.

¹¹ Francisco de Quevedo y Villegas, en el poema *Amor constante más allá de la muerte* (1648), la última estrofa reza así: Su cuerpo dejará, no su cuidado; Serán ceniza, más tendrá sentido; Polvo serán, mas polvo enamorado.

Biografie delle autrici e degli autori

Michele Amaglio

Fotografo e curatore. Laureato in Photography presso The University of Brighton (2015) e in Semiotica presso l'Università di Bologna, accompagna la sua pratica artistica alla pratica di curatore di progetti incentrati sulla fotografia e le arti visive. Nel 2016 fonda l'organizzazione Ardesia Projects dedita a progetti curatoriali sulla fotografia contemporanea in Italia all'estero.

Massimo Roberto Beato

Dottore di ricerca in Philosophy, Science, Cognition, and Semiotics presso l'Università di Bologna, sotto la supervisione di Maria Pia Pozzato e Claudio Paolucci, si occupa di sociosemiotica del teatro, gestualità e corporeità, semiotica e teoria dell'immagine, semiotica dello spazio, semiotica dell'esperienza, narrazioni sincretiche, narrazioni seriali, metodologia semiotica di analisi testuale, teorie dell'enunciazione e della soggettività, media immersivi e tecnologie enattive, forme e modelli di scrittura. Ha pubblicato articoli sulle riviste scientifiche «ElC», «Carte Semiotiche», «Mimesis Journal», «Topoi» e «Annali di studi religiosi». Attualmente, è docente a contratto di Storia del teatro e dello spettacolo (L-ART/05) presso l'Università degli Studi della Tuscia, dove tiene anche un laboratorio di Scrittura creativa.

Emanuele Crescimanno

Professore di Estetica presso l'Università degli Studi di Palermo; svolge la propria attività didattica nei corsi di studio in Scienze della comunicazione; compone il Collegio dei docenti del Dottorato di ricerca in Cultura visuale. Si occupa delle intersezioni tra estetica e cultura visuale, con particolare attenzione alla fotografia, ai media digitali e alle nuove forme di esperienza estetica.

Maria Del Pilar Martínez

has been a teacher educator for more than forty years in Argentina. She holds a postgraduate

degree in EFL, a postgraduate degree in technology and a M.A. degree in Anglo American literature (UNRC). She was head of department and vice principal of the English Teacher Trainer College in Pergamino. She co-coordinated the CPD EFL program of the Ministry of Education in the Buenos Aires province. She has written courses, delivered presentations and published on EFL and Literary criticism. At present she lectures on Literature and Cultural Studies at UTN San Nicolás, B.A, facilitates workshops for advanced students of the Teacher training college and coordinates literary workshops. Her main research interests are CPD and multimodal literature.

Joan Fontcuberta

È artista, insegnante, critico, storico della fotografia e curatore di mostre. Ha scritto una dozzina di libri, tra cui *El Beso de Judas. Fotografía y verdad* (1997), *Ciencia y fricción* (1998), *La (foto)cámara de Pandora, o La Furia de las imágenes (notas sobre la Postfotografía)* (2016). Le sue opere sono state collezionate ed esposte in musei d'arte e di scienza di tutto il mondo, dal MoMA di New York al Science Museum di Londra. Nel 2013 ha ricevuto il premio internazionale Hasselblad.

Valentina Manchia

Insegna presso la Scuola del Design del Politecnico di Milano, nel corso di laurea magistrale in Design della Comunicazione, e presso l'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, oltre che a ISIA Urbino, ISIA Faenza e IAAD Torino. Dottore di ricerca in Semiotica e Comunicazione simbolica presso l'Università di Siena, collabora con il Centro Interateneo di Ricerca CROSS (Centro di Ricerca Omar Calabrese di Semiotica e Scienze dell'immagine) ed è redattrice delle riviste «Carte Semiotiche» e «Ocula».

Tra i suoi interessi di ricerca le intersezioni tra verbale e visivo e tra rappresentazione e visualizzazione, con particolare attenzione per

la comunicazione visiva, la *data visualization* e il panorama visuale contemporaneo.

Dario Mangano

È professore ordinario di Semiotica all'Università di Palermo dove insegna Semiotica del brand e tiene un Laboratorio di teoria e tecniche del linguaggio audiovisivo nei corsi di Laurea in Scienze della Comunicazione. Nella stessa università dirige inoltre il Laboratorio di Comunicazione del Dipartimento Culture e Società. È presidente dell'Associazione Italiana Studi Semiotici (AISS). I suoi interessi di ricerca sono rivolti al design, alla pubblicità, alla fotografia e alla gastronomia. Ha pubblicato diversi libri e articoli fra cui *Ikea e altre semiosfere* (Mimesis, 2019), *Che cos'è la semiotica della fotografia* (Carocci, 2018) *Che cos'è il food design* (Carocci, 2014), *Semiotica e design* (Carocci, 2008).

Valentina Mignano

Dottore di ricerca in Studi culturali, rappresentazioni e performance, è ricercatrice (tip. A) presso il dipartimento Culture e Società dell'Università di Palermo, dove insegna Storia della fotografia, Storia del cinema, Studi Culturali e Visual Design. I suoi principali ambiti di ricerca sono: cultura visuale, mediologia, studi sulla fotografia digitale e sulla proliferazione dell'immagine. Tra le sue pubblicazioni: *Schermi. Immagini, corpi, condivisioni* (Palermo University Press 2019); *Biopolitik am Bildschirm*, in V. Borsò e M. Cometa (a cura di) *Die Kunst, das Leben zu Bewirtschaften* (Bielefeld, Transcript Verlag, 2013, pp. 251- 269). È membro della redazione del sito www.studiculturali.it: il portale italiano degli studi culturali, e della rivista *Visual Culture Studies* (VCS).

Doriane Molay

Graduated from the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, Doriane Molay is currently completing a thesis at the EHESS, where she is a member of the CESPPRA. Her research, which focuses on the practice of the photographic album from a social aesthetics perspective, examines the narration of the self and its impact on the constitution of the subject: what can produce in real life the production of aesthetic forms, and what does everyday life provoke in the production of such aesthetic systems? In these perspectives, she has worked for a few months at the Warburg Institute and the Houghton Library (Harvard University). At the

same time, Doriane Molay is co-director of the project *Fiction and the Ethical Turn* supported by the Fondation Maison des Sciences de l'Homme, in which she is mainly interested in the works of the Bloomsbury Group, and is presently a laureate of the research programme of the Institut pour la Photographie des Hauts-de-France, through which she is beginning an essay on the Stephen sisters, Virginia Woolf and Vanessa Bell. She has presented her studies at various international conferences in France, The United Kingdom and Germany, as well as in Italy and Portugal, and she has published in journals and collective books on sociology, image theory and literature. Also, she frequently translates scientific articles from Italian and English into French.

Miriam Rejas Del Pino

È dottoranda in Storia dell'Arte presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, e nel 2023 realizza un soggiorno di visiting all'EHESS di Parigi. Rejas ha lavorato come curatrice e archivista dell'Archivio di Laura de Santillana dal 2021 al 2022, e forma parte del team curatoriale della mostra "Laura de Santillana: Oltre la Materia" alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (2023). Nel 2019 Rejas si è laureata in Arti Visive allo IUAV, e ottiene il riconoscimento di "Best Visual Arts Dissertation Award". Al termine del Master frequenta CAMPO presso la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo e nel 2020 co-fonda TBD Ultramagazine, un progetto editoriale che ha già pubblicato cinque volumi. Rejas ha scritto saggi in cataloghi e riviste scientifiche ed è membro del CROSS Centro di Ricerca e del LABIM.

Elisa Sanzeri

Laureata Magistrale in Semiotica (Università di Bologna), svolge attualmente il Dottorato di Ricerca in Semiotica all'Università degli Studi di Palermo con un progetto incentrato sullo spazio domestico. I suoi interessi di ricerca ruotano intorno alla problematica delle soglie e alla definizione delle relazioni tra casa e città.