

Derrida, Fontcuberta e la “post-fotografia”

FRANCESCO DEOTTO

(Università di Siena)

Derrida, Fontcuberta, and “post-photography”

Abstract: The ongoing technological advances are deeply changing our experience of photography. Yet, these changes do not make Derrida’s writings on photography any less relevant, on the contrary. This article emphasizes the relevance of Derrida’s perspective by comparing it with the creative and theoretical work of Joan Fontcuberta, one of the most original contemporary photographers and theorists of “post-photography”. Both have also commented Roland Barthes’ position on photography, but from different perspectives. Finally, by comparing Derrida and Fontcuberta, this essay attempts to highlight the philosophical relevance of photography.

Keywords: Derrida, Fontcuberta, Barthes, photography, post-photography.

1. *La “post-fotografia”*

I continui progressi tecnologici degli ultimi quarant’anni – nei quali è divenuto sempre più facile modificare le fotografie e creare nuove immagini, prima grazie allo sviluppo della fotografia digitale e più di recente con l’A.I. – hanno

profondamente cambiato la nostra esperienza della fotografia, al punto da avere indotto diversi studiosi a descrivere le trasformazioni in corso come il passaggio dalla fotografia alla “post-fotografia”. Questi cambiamenti non rendono però gli scritti di Derrida (nei quali il termine “post-fotografia” non compare) meno attuali e meno rilevanti, anzi. In questo saggio cerchiamo di mostrarlo prendendo in considerazione alcuni dei principali testi che Derrida ha dedicato alla fotografia, ma prima di analizzarli conviene partire da alcuni dati introduttivi relativi al contesto generale in cui il concetto di “post-fotografia” è nato e si è progressivamente sempre più diffuso.

Malgrado una primissima occorrenza che risale già alla fine degli Ottanta¹, è principalmente a partire dall’inizio degli anni Novanta che questa espressione incomincia a diventare oggetto di discussione e dibattito. Ad esempio, risalgono al 1992 due opere significative: il saggio *On Post-photography* dello storico della fotografia Geoffrey Batchen, e il volume *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era*, dello storico dell’architettura e teorico dei media William J. Mitchell.

Nel saggio di Batchen, il termine “post-fotografia” viene utilizzato per evidenziare la tendenza sempre più diffusa che ha portato degli artisti a realizzare opere difficilmente collocabili all’interno dei confini che tradizionalmente separano la fotografia dalla scultura o dalla pittura. Batchen si rifà ad esempio ad un’artista come Jennifer Bolande, di cui viene commentata un’opera del 1987 intitolata *Milk Crown*: una scultura di porcellana che riproduce – come fotografandola – la forma a “corona” che si produce per un minimo intervallo di secondo quando una singola goccia di latte viene fatta cadere su una superficie dello stesso liquido. Batchen suggerisce che quest’opera non sia né una scultura né una fotografia, ma corrisponda piuttosto a un movimento tra le due arti e a una forma di punto indecidibile tra passato e futuro².

Mitchell si è invece interessato in modo più generale a come le nuove tecnologie digitali abbiano iniziato a cambiare il nostro rapporto con le immagini. In *The Reconfigured Eye* vengono approfondite ad esempio numerose tecniche di modifica delle immagini realizzabili in ambito digitale: dall’uso dei filtri alle nuove possibilità offerte in ambito di montaggio e di correzioni delle fotografie. In linea con questa prospettiva va d’altra parte anche ricordato che i primi anni Novanta sono stati importanti perché è in essi che viene commercializzato un programma che ha significativamente modificato le abitudini dei suoi utilizzatori e che è tutt’ora molto adoperato: Photoshop, la cui versione 1.0 fu rilasciata Adobe nel 1990.

¹ D. Tomas, *From the Photograph to Postphotographic Practice: Toward a Postoptical Ecology of the Eye*, «Substance», 55, 1988, pp. 59-68.

² G. Batchen, *On Post-photography*, «Afterimage», 20, 1992, p. 17.

Su questo aspetto ha molto insistito anche Joan Fontcuberta, un autore che nell'ultimo decennio ha assunto un ruolo sempre più centrale nel dibattito contemporaneo e alla cui opera dedichiamo una particolare attenzione sia per la sua originalità che per la sua diffusione tanto tra gli studiosi di fotografia che tra un pubblico più largo³. Al tempo stesso fotografo, artista visivo, teorico e critico della fotografia, Fontcuberta ha dedicato al tema della post-fotografia numerosi lavori, tra i quali ricordiamo in primo luogo *The Post-photographic Condition*, un volume collettivo che ha curato nel 2015, e il saggio del 2022 *Manifeste pour une post-photographie*, che riprende e amplia un suo testo anteriore di qualche anno, precedentemente incluso in *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía* (2016). In ognuna di queste opere, come in generale nell'insieme dei suoi lavori, viene difesa l'idea di un forte salto tra la fotografia e la post-fotografia: un salto che, come emerge nel seguente brano, non sarebbe riducibile a «un semplice avanzamento tecnologico», ma corrisponderebbe all'imporsi di una nuova «ontologia dell'immagine» e di una nuova «metafisica dell'esperienza visiva»:

La diffusione delle macchine fotografiche digitali e degli scanner alla portata di tutti, così come dei personal computer e programmi di elaborazione grafica e ritocco elettronico – dei quali Photoshop diventerà il riferimento –, ravvivò la certezza che la fotografia stesse inaugurando una nuova fase. In questo caso non si trattava più di un semplice avanzamento tecnologico, che dai tempi del dagherrotipo fino alle macchine elettroniche superautomatiche non aveva mai smesso di mettersi in mostra. Si trattava ora di qualcosa di più profondo e sostanziale che stravolgeva l'ontologia dell'immagine e la metafisica dell'esperienza visiva, come se, con il balzo dall'argento al silicio, si aprisse una crepa in tutte le equazioni alchemiche⁴.

In altri termini, come viene spiegato nel seguito del saggio, con la post-fotografia si sarebbero superati «i miti fondativi d'indicalità e trasparenza che avevano sostenuto la patente di credibilità per i prodotti della macchina fotografica»⁵. Nel sottolinearlo, Fontcuberta propone anche un parallelismo con la caduta del muro di Berlino e con l'idea di una fine della storia teorizzata da Fukuyama. Se la caduta del muro ha segnato il passaggio a un «nuovo ordine politico», per Fontcuberta l'apparizione di Photoshop ha instaurato un «nuovo

³ Per uno sguardo più generale sul dibattito attuale sulla post-fotografia, si veda *Il postfotografico. Dal selfie alla fotogrammetria digitale* (2024) a cura di B. Grespi e F. Villa.

⁴ J. Fontcuberta, *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2016, tr. it. di S. Giusti, *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*, Torino, Einaudi, 2018, p. 25.

⁵ *Ibid.*

ordine visuale»⁶, che sarebbe caratterizzato da «tre fattori principali: la profusione e la disponibilità di immagini, la loro immaterialità e trasmissibilità, e il loro impatto sull'enciclopedizzazione della conoscenza e della comunicazione»⁷.

Derrida non ha mai apertamente discusso il concetto di post-fotografia, né commentato le opere degli storici e teorici della fotografia che abbiamo citato. Un confronto tra la sua opera e questa nozione può però essere rilevante all'interno di almeno due prospettive. La prima è più empirica e aneddotica, poiché corrisponde alla possibilità di osservare come i suoi scritti abbiano influenzato diversi protagonisti del dibattito sulla post-fotografia. Oltre a ciò, su un piano questa volta più radicale e sostanziale, è ugualmente possibile affermare che le opere di Derrida possono essere feconde anche per riflettere criticamente su questo tema, ovvero sia per approfondire la nozione di post-fotografia che per metterne in discussione alcuni aspetti, a partire dalla presunta rottura che la separerebbe dalla fotografia.

2. Derrida nelle opere di Fontcuberta

Partendo dalla prima di queste due prospettive, ovvero dall'influenza esercitata da Derrida, privilegiando il caso di Fontcuberta⁸ è possibile esemplificarla non solo considerando la sua produzione più strettamente saggistica, ma anche alcuni suoi libri fotografici come *Trepat, A Case Study in Avant-Garde Photography* (2014) o *Deconstructing Osama, the truth about the case of Manbaa Mokfhi* (2007), che già nel titolo sembrerebbe richiamare esplicitamente la decostruzione. Occorre tuttavia precisare che all'interno di quest'ultima opera non vi sono riferimenti diretti ai testi e al pensiero di Derrida, al punto che non si può escludere che sulla scelta del titolo ancor più che Derrida abbia giocato un ruolo Woody Allen, che nel 1997, aveva girato il film *Deconstructing Harry*⁹.

Tutta l'opera fotografica di Fontcuberta è d'altra parte caratterizzata da una marcata dimensione ludica e da un costante uso di forme di *détournement* e di ironia¹⁰. Quest'ultima non è però mai fine a sé stessa, ma si accompagna

⁶ J. Fontcuberta, *Manifeste pour une post-photographie*, tr. fr. di E. Fernandez, Paris, Actes Sud, 2022, p. 13 (trad. nostra).

⁷ Ivi, p. 24 (trad. nostra).

⁸ Diversi riferimenti alle opere di Derrida sono presenti anche nei testi di Batchen, in particolare *Burning with Desire: The Conception of Photography*, del 1997, e *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*, del 2001.

⁹ Come osservato da Maurizio Ferraris, molto attento alla risonanza della decostruzione nella cultura di massa (dal cinema ai fumetti), anche il film di Woody Allen comporta d'altra parte «un chiaro riferimento derridiano» (M. Ferraris, *Jacques Derrida illuminista del presente*, «il Manifesto», 7 giugno 2002).

¹⁰ L'ironia è anche una categoria che è stata utilizzata da Rorty per interpretare Derrida. Per una discussione critica di questa proposta rimandiamo al nostro saggio *Ironie e utopie della decostruzione. Su Rorty e il "modo di scrivere nuovo, splendidamente ironico" di Derrida*, in F. A. Clerici, S. Di

costantemente a importanti ambizioni teoriche e politiche, come è particolarmente evidente proprio in *Deconstructing Osama*, dove Fontcuberta cerca di far riflettere sul ruolo decisivo che le immagini possono avere nel discorso pubblico e politico, e su come occorra sempre grande prudenza nell'interpretarle, evitando di considerarle come documenti trasparenti e oggettivi. *Deconstructing Osama* si presenta in effetti come il risultato di un'inchiesta giornalistica che avrebbe scoperto che alcuni presunti terroristi islamici sarebbero in realtà degli attori ingaggiati dai servizi segreti occidentali per recitare questo ruolo: una scoperta sensazionale, se non fosse che guardando le fotografie del leader dei terroristi protagonisti del libro si può facilmente riconoscere proprio Fontcuberta travestito da figurante che i servizi segreti avrebbero fatto travestire da terrorista¹¹.

Diversamente da *Deconstructing Osama*, il nome di Derrida compare invece esplicitamente all'interno di *Trepat*, un'opera di qualche anno successiva realizzata in occasione del centenario di una storica fabbrica spagnola specializzata nella produzione di macchine agricole: la Fàbrica J. Trepat situata a Tàrrega, in Catalogna¹². Si tratta di un libro costituito principalmente da immagini d'archivio che hanno l'obiettivo di documentare tanto l'attività produttiva di questo stabilimento che le innovative forme di comunicazione commerciale che aveva sperimentato. Non mancano però anche due brevi testi: il primo introduttivo, firmato da Fontcuberta, il secondo posto in conclusione del volume e firmato da Slavoy Fried. È in quest'ultimo saggio, intitolato *Modern Photography: Contexts of (un)Defining Characters*, che compare il nome di Derrida, nel seguente paragrafo:

Considering that contribution, Geoffrey Batchen believes that the Philadelphia group known as Precisionism advanced idea subsequently taken up by Pop artists in the 1960s. There the subject was interpolated into a modernistic paradigm of discourse that included culture as a totality. Their use of transmedial graphic description challenges a print consciousness and can be seen as denoting not materialism but prematerialism. Derrida's critique of capitalism asserts that art is used to

Alessandro, R. Maletta (a cura di), *L'utopia alla prova dell'umorismo*, Milano-Udine, Mimesis, 2018, pp. 109-125.

¹¹ *Deconstructing Osama* si presenta come un libro costituito da due parti: la più voluminosa è quella che corrisponde al reportage su Manbaa Mokfhi e alle foto che lo accompagnano. Questa parte è scritta in arabo e andrebbe letta sfogliando le pagine in senso inverso a quello dei libri scritti in caratteri latini. Vi è poi una parte in caratteri latini che può essere letta partendo dall'altro estremo del libro: in essa vengono riprodotte in spagnolo, portoghese, inglese e francese, un testo introduttivo firmato da Fontcuberta e un dialogo tra i due giornalisti che sono presentati come gli autori del reportage: Mohammed Ben Kalish Ezab e Omar ben Salaad. Si noti che entrambi hanno lo stesso nome di due personaggi della serie a fumetti *Les Aventures de Tintin*.

¹² Per approfondire la storia di questo stabilimento: J. Espinagosa i Marsà, *La fàbrica de maquinària agrícola J. Trepat (1914-2004): apunts d'un "viatge pel túnel del temps"*, «Urtx: revista cultural de l'Urgell», 17, pp. 325-381.

reinforce a humanistic status quo, but only if theory is equal to language. Therefore, if conceptualist socialism holds, the major obstacles are still the fatal flaw and the economy of cultural society. Although a number of narratives concerning presemanticist structural theory exist, the subject is contextualized into the set of power relations that includes consciousness as an ideological structure¹³.

Un lettore che conosca anche solo in modo limitato Derrida non può tuttavia non insospettirsi leggendo un simile brano, anche perché è accompagnato da una nota quantomeno imprecisa che rimanda a un libro di Derrida intitolato *The Other Heading, Reflections on Today's Capitalism*, pubblicato da Standford University Press nel 1993. Ebbene, se esiste effettivamente un suo libro intitolato *The Other Heading* (si tratta della traduzione de *L'autre cap*), il suo sottotitolo non è *Reflections on Today's Capitalism*, ma *Reflections on Today's Europe*, e non è stato pubblicato nel 1993 a Standford ma nel 1992 da Indiana University Press. In più, anche già solo un'espressione come "conceptualist socialism" è quantomeno distante dal vocabolario derridiano. Diventa così presto evidente come il testo che abbiamo citato, firmato da Slavoy Fried, non parli davvero delle posizioni di Derrida ma sia una costruzione dello stesso Fontcuberta, come lo sono lo stesso nome Slavoy Fried (verosimilmente creato incrociando i nomi di Slavoy Zizek e di Michael Fried) e diverse fotografie presenti nel libro, nel quale si alternano "reali" documenti d'archivio e materiali creati da Fontcuberta grazie a Photoshop o altri programmi analoghi¹⁴.

In *Trepat* non vengono fornite informazioni sulla reale natura del testo nel quale si parla di Derrida, lasciando che i lettori arrivino da soli a interrogarsi sul suo statuto, ma Fontcuberta ne ha parlato qualche anno dopo, in un'intervista pubblicata nel 2018 nella quale rivela di averlo realizzato con *The Postmodernism Generator*, un software creato nel 1996 da Andrew C. Bulhak con l'obiettivo di parodiare i testi del cosiddetto "postmodernismo". Nel rivelarlo, Fontcuberta spiega però anche come questa scelta vada considerata nel contesto di una critica dell'autorità del mondo accademico e del modo tradizionale di presentare il passato:

The text was generated by software called *The Postmodernism Generator*. It takes titles by Derrida, Foucault and Freud, mixes it all up and generates a text that seems very intellectual, very deep, but in the end is bullshit.

¹³ J. Fontcuberta, *Trepat. A Case Study in Avant-Garde Photography*, Paris, Bessard, 2014, pp.167-168.

¹⁴ Un altro elemento che conferma la dimensione anti-accademica di *Trepat* è il fatto che le ultime pagine (quelle che stando all'indice avrebbero dovuto includere la lista delle illustrazioni, una bibliografia e i ringraziamenti e crediti) risultano strappate e non leggibili: a prima vista ciò può sembrare il risultato di un incidente, ma il fatto che tutte le copie abbiano questa caratteristica testimonia che si tratta del risultato di una precisa scelta di Fontcuberta.

[Laughs]. Once again, this is a critique of the authority held by the academic world and history when presenting knowledge of the past¹⁵.

Sempre nella stessa intervista è inoltre presente anche un'altra affermazione non meno interessante. In risposta a una domanda che gli chiede se il suo lavoro possa essere visto come una critica dell'autorità dell'archivio, Fontcuberta non solo conferma tale dimensione, ma lo fa richiamandosi questa volta in modo pienamente "serio" a Derrida e alla sua riflessione sulla questione dell'archivio sviluppata in *Mal d'archive*:

Yes, a critique. All my work confronts authority. I spent 20 years of my life under Franco, under dictatorship. That probably generated a somewhat anarchist spirit, trying to defy all forms of authority. I always try to find the cracks in authority. Here, indeed, it's about the power of the archive. The archive doesn't just control how we interpret history, but also how we project the future. Derrida spoke about "archive fever". It's like an ache, and must lead us to a critical reassessment¹⁶.

Un ulteriore riferimento a Derrida compare infine in un volume ancora più recente del fotografo e teorico spagnolo: *Desbordar el espejo: La fotografía, de la alquimia al algoritmo* (2024), all'interno del quale una citazione di Derrida è posta in esergo a un capitolo intitolato *Sotto la maschera*, nel quale viene indagato come le nuove tecnologie stiano modificando anche il nostro rapporto con l'esperienza dell'intimità. Questo il testo citato da Fontcuberta:

Quando qualcuno mente a sé stesso è perché si prende per un altro. La menzogna detta a noi stessi è prima di tutto una custode del narcisismo, ci difendiamo dall'immagine sgradevole che possiamo aver dato di noi stessi. Ci mentiamo quando abbiamo voglia di proteggerci¹⁷.

Anche in questo caso va tuttavia precisato che non si tratta di una citazione del tutto ortodossa, poiché se questa volta viene citato un libro di Derrida realmente esistente (*Sur parole. Instantanés philosophiques*) Fontcuberta lo cita attribuendo a Derrida un passaggio tratto non da una risposta di quest'ultimo ma da una delle domande che gli era stata posta dal suo intervistatore, Antoine Spire¹⁸.

¹⁵ R. Coignet, *Conversation with Joan Fontcuberta*, «The Eyes», 6, 2016 <https://theeyes.eu/en/article/conversation-avec-joan-fontcuberta/>.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ J. Fontcuberta, *Desbordar el espejo: La fotografía, de la alquimia al algoritmo*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2024, tr. it. di S. Giusti, *Oltre lo specchio. La fotografia dall'alchimia all'algoritmo*, Torino, Einaudi, 2024, p. 169.

¹⁸ J. Derrida, *Sur parole. Instantanés philosophique*, Paris, éditions de l'aube, 2005, p. 98.

3. Derrida e Fontcuberta lettori di Barthes

Pur citando *Sur parole* in modo approssimativo, *Desbordar el espejo* conferma nondimeno la possibilità di riconoscere in Derrida un interlocutore di Fontcuberta, e più precisamente un interlocutore verso il quale il fotografo e teorico spagnolo non rivolge mai delle reali obiezioni, ma che sembra anzi considerare come un possibile alleato, diversamente da quanto fa con un altro autore francese che nei suoi libri viene citato ancora più spesso: Roland Barthes. È importante precisarlo per poter approfondire l'altra prospettiva che abbiamo anticipato in apertura, ovvero la possibilità che le opere di Derrida possano risultare utili anche per discutere criticamente il concetto e la questione della post-fotografia. Nelle opere teoriche di Fontcuberta il confronto con Barthes e una netta presa di distanza dalla sua concezione indicale della fotografia risultano in effetti essenziali per giustificare la novità della post-fotografia difesa da Fontcuberta.

Fontcuberta, più precisamente, ha pubblicato nel 2022 un libro intitolato *Ça-a-été? Contra Barthes* nel quale non manca di riconoscere la ricchezza e la complessità della riflessione di Barthes. In questo volume viene infatti anche ricordato un suo breve testo poco conosciuto del 1977, dedicato ai ritratti di Richard Avedon, che include un'affermazione distante dalle tesi che sono al centro de *La chambre claire*: «La Fotografia», dice Barthes, «è un Testo, vale a dire una mediazione complessa, estremamente complessa, sul senso»¹⁹. Fontcuberta può allora associare questa frase ai recenti software che come DALL-E permettono di creare delle immagini a partire da delle istruzioni testuali date al software, arrivando a vedere in questo fenomeno un'imprevista conferma dell'affermazione barthiana del 1977²⁰.

A dispetto di questo passaggio, *Ça-a-été? Contra Barthes* è però soprattutto un libro molto duro con l'autore de *La chambre claire*, con Fontcuberta che vede in quest'ultima opera l'espressione più fortunata e più influente della concezione documentaria della fotografia che l'avvento della post-fotografia avrebbe definitivamente superato. Nel parlare de *La chambre claire* Fontcuberta mette infatti soprattutto in rilievo due tesi legate alla dimensione referenziale della fotografia: l'idea che «la Referenza» sia «l'ordine fondatore della Fotografia»²¹ e l'affermazione secondo la quale «il dito» è «l'organo del

¹⁹ «Mais la Photographie n'est ni une peinture, ni... une photographie; elle est un texte, c'est-à-dire une médiation complexe, extrêmement complexe, sur le sens» (R. Barthes, *Tels*, in *Le texte et l'image*, a cura di J. Serri, Musées de la Ville de Paris, 1986, p. 84).

²⁰ «Mi chiedo: Barthes sarebbe compiaciuto dal verificare che la sua affermazione che la fotografia è testo ha finito col superare l'ambito del figurato e si attesta come piena evidenza?» (J. Fontcuberta, *Ça-a-été? Contra Barthes*, Barcelona, Joaquín Gallego, 2022, tr. it. di F. Di Renzo, *Contro Barthes. Saggio visivo sull'indice*, Milano-Udine, Mimesis, 2023, p. 123).

²¹ R. Barthes, *La chambre claire*, Paris, Seuil, tr. it. di R. Guidieri, *La camera chiara, Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2013, p. 120.

Fotografo»²²: tesi che sono a loro volta sintetizzate nella formula «ça-a-été» («questo è stato»):

“Ciò-che-è-stato” e “ciò-che-non-è-più” sintetizzano il valore di qualsiasi immagine fotografica facendo tragicamente appello a ciò che è transitorio e perituro. Questo il documentale della fotografia: senza la certezza che “quel-lo era lì”, ogni testimonianza visiva rimane delegittimata²³.

Ça-a-été? Contra Barthes può essere letto come una forma di decostruzione (in senso largo) della concezione che riduce la fotografia alla sua dimensione documentale e denotativa: una decostruzione che avviene commentando *La chambre claire* ma anche analizzando un insieme di fotografie provenienti dagli archivi di *Alerta*, una storica rivista messicana specializzata in cronaca nera. Se in ognuna di queste foto si vede qualcuno che punta il dito in una precisa direzione per attirare l’attenzione degli spettatori su un punto specifico della scena fotografata, Fontcuberta, piuttosto che interpretarle come un’emanazione della realtà o come una forma di riferimento, ne sottolinea l’artificialità, richiamando l’attenzione su elementi come la messa in scena necessaria per produrle, l’importanza dei testi scritti sul retro delle fotografie (che a volte sono essenziali per comprenderle) e il fatto che la loro interpretazione può cambiare enormemente se vengono viste isolatamente o all’interno di una serie.

Diversamente dagli altri suoi testi che abbiamo considerato, in *Ça-a-été? Contra Barthes* Fontcuberta non cita però mai Derrida, per quanto ciò avrebbe potuto essere più naturale che negli altri casi, visto che Derrida ha a sua volta diffusamente commentato *La chambre claire*: nel saggio del 1981 *Les morts de Roland Barthes*. Per un verso, l’assenza di riferimenti a questo testo può essere semplicemente la conseguenza del fatto che sul libro di Barthes esiste ormai una bibliografia vastissima di cui vengono ricordati solo alcuni riferimenti basilari²⁴. Almeno in teoria vi è però anche un’altra possibilità: che il saggio di Derrida non sia stato citato dal fotografo e teorico spagnolo perché offre una lettura di Barthes almeno in parte diversa dalla sua.

L’interpretazione proposta da Derrida si caratterizza infatti per il fatto di sottolineare come gli scritti di Barthes, al contrario di come Fontcuberta tende a fare in *Ça-a-été? Contra Barthes*, non vadano intesi in modo rigido. Per Derrida l’opera di Barthes si caratterizzerebbe per la flessibilità (*souplesse*), una categoria

²² Ivi, p. 32.

²³ J. Fontcuberta, *Contro Barthes*, cit., p. 93. Fontcuberta oppone Barthes alla post-fotografia anche in altri suoi testi, sempre considerando il *ça-a-été* come un mito da superare: «On pouvait dès lors dire adieu au *ça-a-été*, le noème proclamé par le grand gourou Roland Barthes; la photographie devenait autre chose» (J. Fontcuberta, *Manifeste pour une post-photographie*, cit., p. 13).

²⁴ Fontcuberta cita e commenta principalmente degli studi di G. Batchen (*Photography Degree Zero: Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*), M. Fried (*Barthes's Punctum*) e E. Helmer (*Parler la photographie*).

che Derrida ritiene «indispensabile per descrivere in ogni modo tutti i modi di Barthes», affermando che Barthes «non se ne distacca mai, sia che si tratti di teorizzazione, di strategia di scrittura, di scambio sociale»²⁵.

In questo quadro generale vi sono poi in particolare due aspetti più specifici messi in evidenza in *Les morts de Roland Barthes* che possono essere utili per approfondire e per discutere le posizioni di Fontcuberta. Il primo è l'attenzione che Derrida accorda alla “spettralità” delle fotografie e al loro legame con la morte. Il secondo è il suo invito a «sospendere un concetto ingenuo di Referente»²⁶. Per un verso, ad attestazione della complessità del rapporto tra Derrida e Barthes, si tratta di due aspetti che rivelano una diversa vicinanza tra i due, poiché se la questione della morte e della spetttralità²⁷ è una caratteristica piuttosto evidente de *La chambre claire*, nell'invitare a «sospendere un concetto ingenuo di Referente» Derrida si allontana invece dalla prospettiva barthesiana. Questi due aspetti sono però strettamente legati, poiché l'invito derridiano a ripensare e a problematizzare il concetto di referente (e a distinguere tra referente e referenza²⁸) si basa proprio sul carattere spettrale della fotografia e sul suo essere associabile «a una specie di metonimia allucinante»:

Benché egli non sia più *qui* (presente, vivo, reale, ecc.), il suo *essere-stato-qui* attualmente fa parte della struttura referenziale o intenzionale del mio rapporto con la fotografia, il ritorno del referente ha proprio la forma dell'ossessione. È un “ritorno del morto”, il cui arrivo spettrale nello spazio stesso del fotogramma assomiglia molto a una emissione o a una emanazione. Già una specie di metonimia allucinante: è qualcosa, un pezzo venuto dall'altro (dal referente) che si trova in me, davanti a me, ma anche dentro di me come un pezzo di me (perché l'implicazione referenziale è anche intenzionale e noematica, non appartiene al corpo sensibile o al supporto del fotogramma). Inoltre l'“obiettivo”, il “referente”, l'“*eidolon* emesso dall'oggetto”, lo *Spectrum*, posso anche essere io, visto in una fotografia di me²⁹.

È approfondendo questa dimensione spettrale delle fotografie che Derrida, nel commentare Barthes, come è stato osservato da Sara Guindani,

²⁵ J. Derrida, *Les morts de Roland Barthes*, in *Psyché, Invention de l'autre*, tome 1, tr. it. di R. Balzarotti, *Le morti di Roland Barthes*, in *Psyché, Invenzioni dell'altro*, vol. 1, Milano, Jaca Book, 2008, p. 314.

²⁶ Ivi, p. 323.

²⁷ Il legame tra fotografia e spetttralità è d'altra parte un tema su cui esiste un'ampia letteratura. Si vedano, ad esempio, *Beyond the Spectrum: A Survey of Supernormal Photography* (1983) di C. Permutt, e *The Perfect Medium: Photography and the Occult* (2005), a cura di C. Chéroux.

²⁸ «Si tratta di riconoscere la possibilità di sospendere il Referente (non la referenza) ovunque si produce, ivi compresa la fotografia, e di sospendere un concetto ingenuo di Referente, quello di cui molto spesso ci si serve» (J. Derrida, *Les morts de Roland Barthes*, cit., pp. 322-323).

²⁹ Ivi, pp. 328-329.

mette in evidenza che «il referente, lungi dall'essere un oggetto immobile e colto in modo istantaneo, è al contrario turbato dal *punctum* che è "forza, *dynamis*, potenza, virtualità e latenza"», ovvero, «tutti termini in grado di far capire che ciò che conta nella fotografia è la sua capacità di lavorare nel tempo, di creare e produrre tempo»³⁰.

4. Derrida e la temporalità della fotografia

Con un'interpretazione che contemporaneamente parte da Barthes e supera Barthes, Derrida mette quindi in evidenza come già l'esperienza della fotografia analogica, anteriore alle innovazioni tecnologiche degli ultimi decenni, porti a riconoscere come i miti di una trasparenza pura e di un referente puro evocati da Fontcuberta in *La furia de las imágenes*, per quanto ancora diffusi e resistenti, non siano che delle illusioni. Ben prima di Photoshop e dell'ancora più recente avvento dell'A.I., per Derrida la fotografia in quanto tale è sempre stata caratterizzata da un lato fantasmatico che compromette la possibilità di considerarla in modo ingenuo come un "puro" documento oggettivo. Osservare ciò evidentemente non implica negare le novità dei cambiamenti e delle innovazioni realizzati negli ultimi anni. Proprio per capire questi cambiamenti occorre però evitare la tentazione in cui talvolta incorre Fontcuberta di opporre in modo troppo netto passato e presente, fotografia e post-fotografia, e diversi testi di Derrida possono essere utili per sfuggire a questa tentazione. Non solo *Les morts de Roland Barthes*, o *Mal d'archive*, citato dallo stesso Fontcuberta, ma anche diversi altri lavori, tra i quali ricordiamo in particolare *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography* (2010) e *Demeure, Athènes* (1996)³¹.

Copy, Archive, Signature è un volume che include la traduzione inglese di un'intervista, ancora inedita in francese, rilasciata da Derrida nel 1992 a Hubertus Von Amelunxen e Michael Wetzl. Si tratta di un testo che in larga

³⁰ S. Guindani, *Le Voir, Jacques Derrida. Photographie et temps des fantômes*, in S. Guindani e A. Nuselovici, a cura di, *Jacques Derrida, la dissémination à l'œuvre*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2021, pp. 43-44 (trad. nostra). Per una analisi approfondita *Les morts de Roland Barthes* che ne consideri più esplicitamente anche il legame con la tradizione fenomenologica, si veda il saggio di Francesco Vitale *La singolarità: "Tra le foto e le grafie..." Fotografia e scrittura tra Barthes e Derrida* (in *Spettrografie, Jacques Derrida tra singolarità e scrittura*, Genova, il Melangolo, 2008, pp. 107-130).

³¹ Segnaliamo gli altri principali testi nei quali Derrida parla di fotografia: *Lecture de "Droit de regards" de Marie-Françoise Plissart* (in M.-F. Plissart, *Droit de regards*, Paris, Minuit, 1985); alcuni testi senza titolo presenti in *Diasporas: Homelands in Exile* (a cura di F. Brenner, New York, Harper Collins, 2003), poi ripresi in *Penser à ne pas voir: écrits sur les arts du visible, 1979-2004* (a cura di J. Bassas, J. Masò, G. Michaud, Paris, La Différence, 2013); *Alétheia*, in *Nous avons voué notre vie à des signes* (Bordeaux, W. Blake and Co., 1993). Si veda anche *Échographies de la télévision* (Paris, Galilée-INA, 1996) dove Derrida riflette insieme a Bernard Stiegler più in generale sul carattere artefattuale e fantasmatico delle teletecnologie.

parte riprende posizioni già espresse da Derrida in precedenti testi (ad esempio a proposito della questione dell'archivio, di Barthes e della fotografia, di Baudelaire, ecc.), ma che presenta anche dei passaggi particolarmente significativi in rapporto alla questione della post-fotografia. Derrida in effetti in questo contesto non manca di interrogarsi sui cambiamenti apportati dal digitale e, seppur nello spazio di poche battute, delinea una prospettiva piuttosto chiara: da un lato si conferma attento all'emergere di nuove tecnologie, in linea con una sua generale curiosità e apertura nei loro confronti, esemplificabile anche dal fatto che già verso il 1986-87 iniziò a utilizzare il computer per scrivere i propri testi³². Al tempo stesso, Derrida tende però soprattutto a mettere in evidenza i punti in comune tra passato e presente, come emerge in un brano nel quale osserva che già la fotografia analogica si caratterizza per delle modalità di intervento sulle immagini analoghe a quelle che caratterizzano il trattamento digitale delle immagini:

Is it necessary to recall that in photography there are all sorts of initiatives: not only framing but point of view, calculation of light, adjustment of the exposure, overexposure, underexposure, etc.? These interventions are perhaps of the same type as those in a digital treatment. In any case, to the extent that they produce the image and constituted something of an image [*de l'image*], they modify reference itself, introducing multiplicity, divisibility, substitutivity, replaceability³³.

Diversamente da Fontcuberta, Derrida non associa quindi l'avvento del digitale a una rottura radicale col passato, ed è molto lontano dal parlare di una nuova «ontologia dell'immagine» o di una nuova «metafisica dell'esperienza visiva»³⁴. Ciò non significa però che egli sottovaluti le innovazioni in corso. Anzi, è a partire da esse che propone (senza tuttavia svilupparlo in dei testi specifici) un metodo innovativo per riflettere sulla fotografia, suggerendo di riconsiderare «retrospettivamente», alla luce del «trattamento digitale delle immagini», la «supposta referenzialità o passività»³⁵ della fotografia:

Retrospectively, the digital treatment of the image obliges us more than ever (for we did not need the digital in order to do this) to reconsider the supposed referentiality or passivity in relation to the referent from the very beginning, the very first epoch, so to speak, of photography – assuming

³² Cfr. J. Derrida, *Papier machine: le ruban de machine à écrire et autres réponses*, Paris, Galilée, 2001, p. 153.

³³ J. Derrida, *Copy, Archive, Signature: A conversation on Photography*, a cura di G. Richter, Stanford, Stanford University Press, 2010, p. 7.

³⁴ J. Fontcuberta, *La furia delle immagini*, cit., p. 25.

³⁵ J. Derrida, *Copy, Archive, Signature*, cit., p. 7 (trad. nostra).

that there was only one, for beginning with this "first epoch," there were already technical and therefore structural differences³⁶.

Sempre da *Copy, Archive, Signature* segnaliamo anche un brano in cui pur confermando l'interpretazione di Barthes sviluppata in *Les morts de Roland Barthes*, Derrida precisa meglio ciò che lo distingue da quest'ultimo. A separarli sarebbe soprattutto una diversa concezione del tempo. Per Derrida la prospettiva di Barthes è in fondo governata da una logica che privilegia l'istante, che verrebbe pensato come un punto apparentemente semplice e puro. Derrida ha invece sempre contestato una simile concezione e anche in questo contesto sostiene che ogni istante apparentemente indivisibile presuppone in realtà sempre un movimento di differenziazione, movimento che obbliga a pensare la referenza come un fenomeno complesso:

A chrono-logic of the instant, the logic of the punctual *stigmê*, governs Barthes' interpretation, which is in fact the common interpretation of the ineffaceable referent, of what has taken place only once. This *Einmaligkeit* – this "oneness" – supposes the undecomposable simplicity, beyond all analysis, of a time of the instant: the moment as the *Augenblick*, the eyeblink of a prise de vue, of a shot or of taking (in) a view. But if the "one single time," if the single, first and last time of the shot already occupies a heterogeneous time, this supposes a differing/deferring and differentiated duration: in a split second the light can change, and we're dealing with a divisibility of the first time. Reference is complex; it is no longer simple, and in that time subevents can occur, differentiations, micrological modifications giving rise to possible compositions, dissociations, and recompositions, to "effects," if you like, to artifices that definitively break with the presumed phenomenological naturalism that would see in photographic technology the miracle of a technology that effaces itself in order to give us a natural purity, time itself, the unalterable and un-iterable experience of a pretechnical perception (as if there were any such thing)³⁷.

5. Una certa passione per il ritardo

Il rapporto tra fotografia e temporalità è anche al centro dell'ultimo libro di Derrida che vorremo evocare: *Demeure, Athènes*³⁸. Derrida lo ha scritto durante un viaggio in Grecia nel corso del quale aveva portato con sé, per commentarle, delle fotografie precedentemente realizzate ad Atene da Jean-François

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ivi*, p. 8-9.

³⁸ Pubblicato per la prima volta in edizione bilingue greco-francese nel 1996 presso la casa editrice greca Oikos, *Demeure, Athènes* è stato poi ripubblicato nel 2009 da Galilée, edizione a cui facciamo riferimento.

Bonhomme, a partire dalle quali si sofferma su questioni molto diverse, talvolta commentando un dettaglio di una singola fotografia, talvolta sviluppando riflessioni più generali. In relazione al suo rapporto con la fotografia (e di conseguenza alla post-fotografia), è particolarmente rilevante il fatto che la pratica del fotografare venga associata al fenomeno del *retardement*, fenomeno che Derrida afferma di avere sempre trovato più interessante sia dell'istante presente, che dell'avvenire o dell'eternità³⁹.

Al ritardamento [*retardement*] ho sempre associato l'esperienza *del* fotografo. Non la fotografia, ma l'esperienza fotografica di un "cacciatore d'immagine". *Prima* dell'istantanea che, per una quasi-eternità, dall'obiettivo, ferma ciò che ingenuamente chiamiamo una immagine, ci sarebbe questo *ritardamento*. E la meditazione pensierosa di questo ritardamento, si intreccia e vela sempre in me secondo la catena di due fili ateniesi: la *fotografia* (la scrittura della luce, c'è una parola più greca?) e il pensiero enigmatico dell'αἰών (l'intervallo pieno di una durata, uno spazio incessante di tempo, talvolta si dice anche l'eternità). La possibilità *intrigante* di un ritardamento si intreccia in anticipo lungo questi fili. Incessantemente⁴⁰.

Essendo *Demeure, Athènes* costruito in dialogo con delle fotografie, come quelle di Bonhomme, tutte realizzate con delle macchine analogiche, Derrida in questo libro fa soprattutto riferimento alla fotografia analogica. È importante però precisare che anche in questo contesto non manca di pensare alle innovazioni in corso, e che nel farlo anche in questo caso sottolinea soprattutto la continuità tra presente e passato. Possiamo osservarlo in un paragrafo che quasi immediatamente segue quello appena citato. Parlando della sua «passione del ritardo» e «per il ritardo nel ritardo»⁴¹, Derrida infatti non nasconde la propria ammirazione per le nuove tecnologie, a proposito delle quali parla di «macchinari più sofisticati di qualsiasi sofisma immaginabile»⁴², ma al tempo stesso sottolinea come ciò che è alla base della sua passione per la fotografia e per il ritardo dipenda da una caratteristica che è presente fin nelle forme più semplici di dispositivo fotografico:

³⁹ «Mais un retard, désormais, toujours je l'aime comme ce qui me donne le plus à penser, plus que l'instant présent, plus que l'avenir ou que l'éternité, un retard *avant* le temps même. Penser l'*à-présent* du maintenant (présent, passé ou à venir), repenser l'instant» (J. Derrida, *Demeure, Athènes*, Paris, Galilée, 2009, p. 24).

⁴⁰ Ivi, p. 25 (trad. nostra). In francese il termine *retardement* è principalmente utilizzato nell'espressione *à retardement*, che definisce uno scoppio ritardato: di una bomba, ma anche di una fotografia realizzata con l'autoscatto.

⁴¹ *Ibid* (trad. nostra).

⁴² *Ibid* (trad. nostra).

Da dove la mia passione del ritardo, e per il ritardo nel ritardo (perifrasi per l'anticipo, occorre tempo per fare questo giro), da dove l'amore folle che ho per tutte le figure di questa moratoria *en abyme* che organizza nell'invenzione fotografica, al solo fine quasi di illustrare o portarla alla luce, la nota tecnica che viene chiamata dispositivo-ritardo o a scoppio ritardato, il ritardo automatico. Al tempo stesso banale nella sua possibilità, singolare e inaudita nella sua disposizione operativa, essa dà origine oggi a macchinari più sofisticati di qualsiasi sofisma immaginabile. Tutto si mette in funzione all'istante, incessantemente, al presente o ora, in modo che più tardi, in qualche altro istante, a volte molto, molto tempo dopo, un altro presente a venire sia sorpreso dal clic e fissato per sempre, riproducibile, archiviabile, salvato o perso per quest'epoca. Non si sa ancora che cosa l'immagine produrrà, ma l'intervallo deve essere oggettivamente *calcolabile*, occorre una tecnica, e questa è forse l'origine o l'essenza della tecnica⁴³.

In relazione con queste parole, concludiamo richiamando un saggio di Michael Naas che nel commentare *Demeure, Athènes* si è particolarmente interessato al tema del ritardo, sottolineandone in modo molto efficace la continuità con alcune tra le prime e più note opere di Derrida, come *De la grammatologie*, *La voix et le phénomène* e *Freud et la scène de l'écriture*:

This thinking of time in terms of a photographic delay is at once something rather new and striking in this text of 1996 and already an echo, even a repetition, of the deconstruction of time as presence that Derrida had undertaken in some of his earliest works. In *Voice and Phenomenon*, *Of Grammatology*, and his early works on Freud, Derrida writes already of a form of delay – *retardement* – that would be more “originary” than a linear notion of time, more original than a model of successivity, where one now would simply follow on another. As he argued, for example, some three decades earlier in *Of Grammatology*, in a passage that, in the light of *Athens, Still Remains*, can be read very differently today – as if the time lag between this thought and itself were enough for it to appear differently to us today, that is, for it to appear as the delay that it claims time to be⁴⁴.

Lo stretto legame osservato da Naas tra *Demeure, Athènes* e le altre opere di Derrida ha in particolare due conseguenze che vorremmo sottolineare. Innanzitutto, conferma come la questione della fotografia sia tutt'altro che secondaria. Naas, d'altra parte, non si limita a osservare delle analogie tra le

⁴³ *Ibid* (trad. nostra).

⁴⁴ M. Naas, “Now smile”: *Recent Developments in Jacques Derrida's Work on Photography*, «South Atlantic Quarterly», 110, 2011, p. 219 (trad. nostra). La questione del ritardo è d'altra parte strettamente connessa anche col tema della *différance*, e col movimento di temporeggiamento e spaziamento che la caratterizza (cfr. J. Derrida, *La différence*, in *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, pp. 1-29).

prime opere di Derrida e *Demeure, Athènes*, ma suggerisce anche la possibilità che a partire da quest'ultimo testo sia possibile rileggere in modo nuovo gli altri testi di Derrida e cogliere «qualcosa di essenziale sulla temporalità stessa della decostruzione»⁴⁵. Inoltre, e di conseguenza, se una forma di ritardo è costitutiva della decostruzione, a maggior ragione ci si può attendere che gli scritti di Derrida siano ben lungi dall'aver cessato di produrre effetti. Come davanti a un dispositivo fotografico (non importa quanto nuovo o sofisticato), occorre aspettare (talvolta pochissimo, talvolta molto a lungo), per capire a cosa esattamente corrisponderanno questi effetti.

fdeotto@gmail.com

Bibliografia

- Barthes, Roland, *Tels* (1977), in Id., *Le texte et l'image*, a cura di J. Serri, Paris, Musées de la Ville de Paris, 1986.
- Barthes, Roland, *La chambre claire*, Paris, Seuil, 1980.
- Batchen, Geoffrey, *On Post-photography*, «Afterimage», 20, 1992.
- Batchen, Geoffrey, *Burning with Desire: The Conception of Photography*, Cambridge, MIT Press, 1997.
- Batchen, Geoffrey, *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*, Cambridge, MIT Press, 2001.
- Batchen, Geoffrey (a cura di), *Photography Degree Zero: Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*, Cambridge, MIT Press, 2009.
- Chéroux, Clément (a cura di), *The Perfect Medium: Photography and the Occult*, New Haven, Yale University Press, 2005.
- Coignet, Rémi, *Conversation with Joan Fontcuberta*, «The Eyes», 6, 2016 <https://theeyes.eu/en/article/conversation-avec-joan-fontcuberta/>.
- Deotto, Francesco, *Ironie e utopia della decostruzione. Su Rorty e il "modo di scrivere nuovo, splendidamente ironico" di Derrida*, in F. A. Clerici, S. Di Alessandro,

⁴⁵ «Derrida's seemingly occasional meditations on photography thus seem to offer something essential about the very temporality of deconstruction. It is, notice, in the wake of and thanks to this technological invention called photography and, within it, various forms of the delay mechanism that a new thinking of time *as delay* has developed» (*ibid*).

- R. Maletta (a cura di), *L'utopia alla prova dell'umorismo*, Milano-Udine, Mimesis, 2018, pp. 109-125.
- Derrida, Jacques, *Freud et la scène de l'écriture* (1966), in Id., *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.
- Derrida, Jacques, *La voix et le phénomène*, Paris, PUF, 1967.
- Derrida, Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972.
- Derrida, Jacques, *Les morts de Roland Barthes* (1981), in Id., *Psyché, Invention de l'autre*, 1, tr. it. di R. Balzarotti, *Le morti di Roland Barthes*, in *Psyché, Invenzioni dell'altro*, vol. 1, Milano, Jaca Book, 2008.
- Derrida, Jacques, *Mal d'archive: Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995.
- Derrida, Jacques, *Échographies de la télévision, entretiens filmés*, con B. Stiegler, Paris, Galilée-INA, 1996.
- Derrida, Jacques, *Demeure, Athènes* (1996), Paris, Galilée, 2009².
- Derrida, Jacques, *Papier machine: le ruban de machine à écrire et autres réponses*, Paris, Galilée, 2001.
- Derrida, Jacques, *Sur parole. Instantanés philosophique*, Paris, éditions de l'aube 2005.
- Derrida, Jacques, *Copy, archive, signature, A conversation on Photography*, a cura di G. Richter, Stanford, Stanford University Press, 2010.
- Derrida, Jacques, *Penser à ne pas voir: écrits sur les arts du visible, 1979-2004*, a cura di J. Bassas, J. Masò, G. Michaud, Paris, La Différence, 2013.
- Espinagosa i Marsà, Jaume, *La fàbrica de maquinària agrícola J. Trepàt (1914-2004): apunts d'un "viatge pel túnel del temps"*, «Urtx: revista cultural de l'Urgell», 17, pp. 325-381.
- Ferraris, Maurizio, *Jacques Derrida illuminista del presente*, «il Manifesto», 7 giugno 2002.
- Fontcuberta, Joan, *Deconstructing Osama: the truth about the case of Manbaa Mokfhi*, Barcelona, Actar, 2007.
- Fontcuberta, Joan, *Trepàt. A Case Study in Avant-Garde Photography*, Paris, Bessard, 2014.
- Fontcuberta, Joan (a cura di), *The Post-photographic Condition, Le Mois de la Photo à Montréal*, Kerber Verlag, 2015.
- Fontcuberta, Joan, *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2016; tr. it. di S. Giusti, *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*, Torino, Einaudi, 2018.

- Fontcuberta, Joan, *Manifeste pour une post-photographie*, tr. fr. di E. Fernandez, Paris, Actes Sud, 2022.
- Fontcuberta, Joan, *Ça-a-été? Contra Barthes*, Barcelona, Joaquín Gallego, 2022; tr. it. di F. Di Renzo, *Contro Barthes. Saggio visivo sull'indice*, Milano-Udine, Mimesis, 2023.
- Fontcuberta, Joan, *Desbordar el espejo: La fotografía, de la alquimia al algoritmo*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2024; tr. it. di S. Giusti, *Oltre lo specchio, La fotografia dall'alchimia all'algoritmo*, Torino, Einaudi, 2024.
- Fried, Michael, *Barthes's Punctum*, «Critical Inquiry», 31,3, 2005, pp. 539-574.
- Grespi, Barbara e Federica Villa (a cura di), *Il postfotografico. Dal selfie alla fotogrammetria digitale*, Torino, Einaudi, 2024.
- Guindani, Sara, *Le Voir, Jacques Derrida. Photographie et temps des fantômes*, in S. Guindani e A. Nuselovici (a cura di), *Jacques Derrida, la dissémination à l'œuvre*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2021, pp. 37-46.
- Helmer, Etienne, *Parler la photographie*, Paris, Mix, 2017.
- Mitchell, William J., *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era*, Cambridge, MIT Press, 1992.
- Naas, Michael, "Now smile": *Recent Developments in Jacques Derrida's Work on Photography*, «South Atlantic Quarterly», 110, 2011, pp. 205-222.
- Permutt, Cyril, *Beyond the Spectrum: A Survey of Supernormal Photography*, Stephens, Cambridge, 1983.
- Plissart, Marie-Françoise, *Droit de regards, suivi de Une lecture par Jacques Derrida*, Paris, Minuit, 1985.
- Tomas, David, *From the Photograph to Postphotographic Practice: Toward a Postoptical Ecology of the Eye*, «Substance», 55, 1988, pp. 59-68.
- Vitale, Francesco, *Spettrografie. Jacques Derrida tra singolarità e scrittura*, Genova, il Melangolo, 2008.

Biografia

Francesco Deotto, dopo degli studi filosofici a Venezia e a Parigi, ha conseguito nel 2022 un *doctorat ès lettres* all'Università de Genève, con una tesi intitolata "Dans la clarté de l'utopie". Abensour, Lévinas, Celan, Derrida, entre utopie, poésie et déconstruction de la souveraineté. A Ginevra è stato docente a contratto di letterature comparate. I saggi che

ha pubblicato interrogano principalmente il rapporto tra letteratura e filosofia, la questione dell'utopia, e il rapporto tra scrittura e fotografia. Per *La Revue de Belles-Lettres* ha coordinato nel 2024 un dossier speciale sulla poesia italiana contemporanea. È uno dei curatori del numero de *L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scrittura* dedicato al tema *Poesia, fotografia e post-fotografia* (2025).