

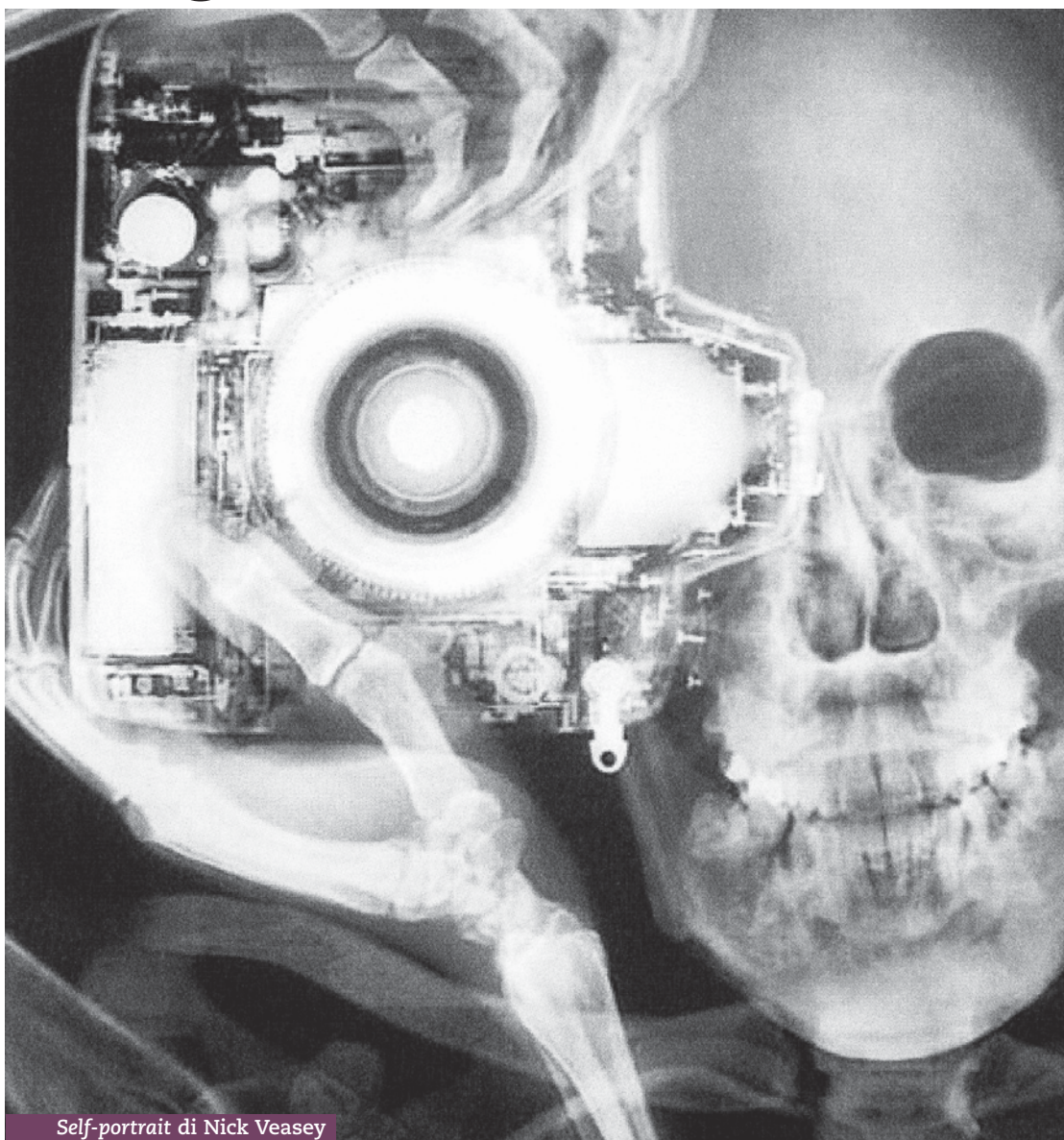
## SECONDA PARTE

---

### Forme dell'autobiografia tra arte e media

---

# L'io segreto. *Self-portraits* biologici tra identità e intimità



Self-portrait di Nick Veasey

Deborah Toschi

Dal XX secolo la pratica dell'autoritratto vive una straordinaria diffusione nell'ambito artistico e nel panorama mediale e, al contempo, muta pelle inseguendo suggestioni e direttrici nuove. La rappresentazione del sé scivola così dal volto al corpo, dall'unità al frammento, dall'abito al nudo, dal dipinto alla fotografia e alla scultura<sup>1</sup>. Dalla seconda metà del '900 sembra profilarsi un'ulteriore tendenza che riscopre la dimensione biologica del soggetto ritratto, pro-

seguendo idealmente il gesto di spoliatura del corpo, privato ora del proprio involucro protettivo, la pelle, ed esposto in modo inedito allo sguardo. L'opera d'arte accoglie e rielabora immagini diagnostiche: radiografie, endoscopie, ultrasuoni, risonanze magnetiche, mappature iridologiche, analisi genomiche, tomografie computerizzate e a emissione di positroni, solo per citarne alcune<sup>2</sup>. Le tecnologie di visione di ambito medico-scientifico proseguono idealmente la traiettoria che già Balzac attribuiva allo strumento fotografico: «Ogni corpo, in natura, è composto da una serie di spettri, di strati sovrapposti all'infinito, stratificati in membrane infinite-simali [...] ogni operazione daguerriana interveniva a rivelare, distaccava e tratteneva, annettendoselo, uno degli strati del corpo obiettato»<sup>3</sup>. Le opere maturano in una serie di percorsi squisitamente personali, e solo alcuni esponenti degli "Young British Artists", come Damien Hirst e Marc Quinn, sono riconducibili a un'unica corrente artistica che ha manifestato grande attenzione nei confronti del tema del corpo nel contesto medico. Non mi preme qui interrogarmi sul senso dell'autoritratto "biologico" nella carriera dei singoli artisti, ma accostare questo corpus eterogeneo di opere per individuare le tensioni che lo attraversano e le questioni che ci consegna.

Nel repertorio che andremo componendo<sup>4</sup> affiorano pallidamente alcune costanti: innanzitutto la spettacolarizzazione della materialità del soggetto, in secondo luogo la messa in tensione della superficie, costantemente attraversata o dispiegata come in *Flayed Figure, Male*, 3277 1/2

**Dal XX secolo la pratica dell'autoritratto vive una straordinaria diffusione nell'ambito artistico e nel panorama mediale e, al contempo, muta pelle inseguendo suggestioni e direttrici nuove. La rappresentazione del sé scivola così dal volto al corpo, dall'unità al frammento, dal dipinto alla fotografia e alla scultura.**

*Square Inches* (2012), di Jason Salavon, che digitalizza la sua intera superficie corporea per distenderla e riassemblarla con precisione chirurgica in base alle tonalità dell'incarnato. Da ultimo la resistenza, in una disfatta cartografia del corpo, di alcuni topoi depositari dell'identità: penso a questo proposito a *Hands* (1997) e *Retinas* (1998) di Gary Schneider, all'archivio dei battiti cardiaci *Les Archives du coeur* di Christian Boltanski (2008-), e ai numerosi ritratti neuronali del cervello.

Il rapporto tra arte e medicina, o meglio anatomia, è sicuramente di lunga data, ma nel contesto contemporaneo ci sono elementi di novità: sbucciare il corpo per mostrare la carne non implica più la morte del soggetto, il cui corpo trasparente è ora esposto grazie alle nuove tecnologie della visione<sup>5</sup>. La scelta di una specifica tecnologia diagnostica non è mai neutra, ma sposta il baricentro dell'immagine, illuminando alcuni percorsi di senso. Una prima polarità già insita nel genere del ritratto ma amplificata nell'autoritratto biologico è l'antitesi inanimato/vivente. Il polo dell'inanimato è enfatizzato nell'immaginario radiografico che, come già suggerisce Lisa Cartwright, evoca per la sua qualità fantasmatica e per la rivelazione dello scheletro, la fissità della morte<sup>6</sup>. Il ritratto si allontana allora dal realismo fisiognomico dell'icona per avvicinarsi alla maschera mortuaria, che reca in sé la traccia di un corpo che scompare. In questo senso, la messa in scena della morte è estetizzata in *X-Ray of Meret Oppenheim's Skull* (1964) di Méret Oppenheim; è pacificamente accolta in *Booster and 7 Studies* (1967) di Robert Rauschenberg; è accennata nelle radiografie sovraimpressioni alle immagini del volto in *Inside/Outside* di Dilek Ozturk (2014); è sfidata nelle danze macabre, vigorose, iperrealistiche, metalliche di Nick Veasey; è ammansita nella serie *Radio Portraits* di Xavier Lucchesi (2012), nella quale i rassicuranti toni caldi che rivestono lo scheletro in un'impalpabile sostanza corporea rendono come tangibile la rammemorazione empatica del corpo. Il soggetto ritratto, sottoposto all'esposizione

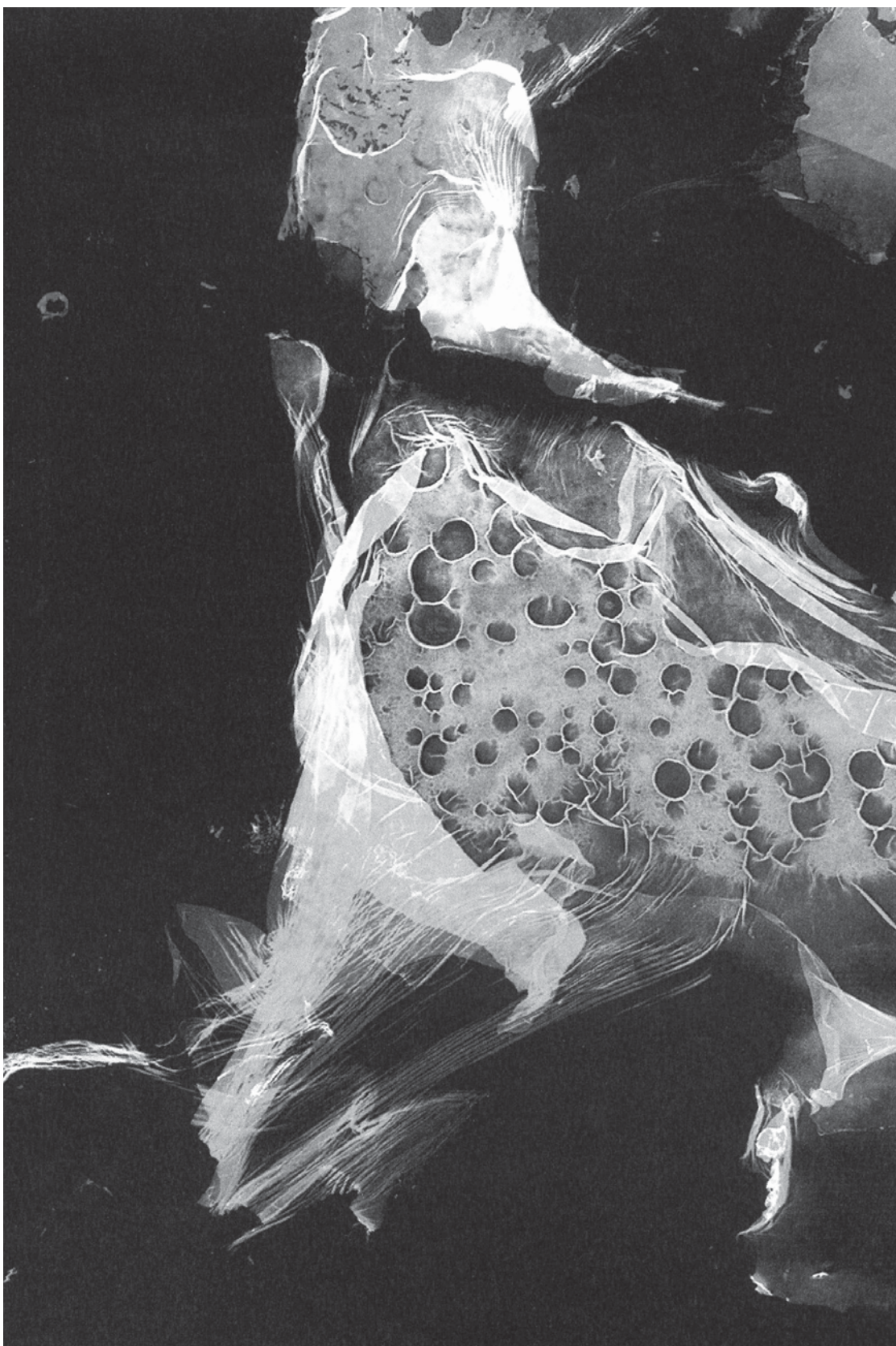
di una porzione anomala dello spettro elettromagnetico, si ritrae in un pallore diafano: «Si tratta del *divenire-grigio* di ogni cosa, quella *grisaille* che è diventata il tratto più evidente di ciò che è contemporaneo, oltre a essere la marca visibile del lavoro del tempo»<sup>7</sup>.

Sul versante opposto, il vivente, possiamo tendenzialmente collocare i ritratti delle colonie batteriche, una composizione unica, frutto di fattori ereditari e di peculiari processi di adattamento ambientale. Nelle coltivazioni di Erno-Eriik Raitanen, l'opera (*Bacteriograms*, 2008-2010) dai colori fluorescenti si genera attraverso il lavoro dei batteri dell'artista che mangiano la gelatina dei negativi. I medesimi processi ritornano nel video *Succession* (2008) di Terika Haapoja, che riflette sulla percezione multipla e il costante confronto/adattamento con la realtà circostante, in *Bacterial Self-portrait* (2014) di Olivia Vankuiken, che evoca l'immaginario del vetrino da laboratorio, e in *Our Self-portrait. The Human Microbiome* (2011) di Joana Ricou<sup>8</sup>, che non rinuncia invece completamente alla dimensione figurativa, e in particolare al volto. La vitalità e la brulicante imprevedibilità degli organismi batterici è esaltata dal colore e dall'ingrandimento, così anche nelle immagini metalliche o nei lampadari-scultura, rispettivamente *Blood Test Self-portrait* (2014) e *Blood Pool* (2014), di Kim Morgan, che presenta come scenografici paesaggi interiori le proprie tracce ematiche, rese visibili dal microscopio elettronico. Pur usando lo stesso elemento biologico, la logica del vivente viene meno nell'opera *Self-portrait as Crystals* (2010) di Nola Avienne, nella quale l'elemento vitale è immobilizzato, congelato, come fossilizzato (il cristallo), in una sorta di scatto fotografico e nella serie *Self* (1991-) di Marc Quinn, nella quale il sangue dell'artista è refrigerato nell'immobile calco della sua testa. Vibrante, animata e calda è invece la proposta di Mona Hatoum che in *Corps étranger* (1994) colloca lo spettatore in un cilindro sul quale sono proiettate le immagini endoscopiche delle sue interiora. L'artista di origini palestinesi restituisce l'evidenza del proprio palpito vitale, il dilatarsi e il restringersi dei tegumenti del proprio stomaco come poco prima aveva fatto, in una logica differente e con fredda performatività biomeccanica, *Sterlac in Stomach Sculpture* (1993). I batteri, i fluidi corporei, i tessuti molli, compresi in un processo di vivifica trasformazione, si contrappongono alla fissità delle ossa, che sopravvivono al soggetto facendosi carico di raccontarne una storia individuale e non solo.

La seconda polarità sulla quale vorrei soffermarmi è quella tra genealogia e istante che all'interno del percorso autoritrattistico riconnette il soggetto a una storia, a un nucleo familiare, a un tessuto culturale o, al contrario, ne esalta la presenza transitoria. Nel primo caso possiamo collocare una prospettiva che trasforma la complessità del corpo in un codice da decifrare, e di conseguenza adotta nei confronti della soggettività uno «sguardo molecolare»<sup>9</sup>. Dopo la sua scoperta nel 1953, sempre più artisti si sono lasciati affascinare dalla struttura a doppia elica del dna, da *Lamina* (2000) di Justine Cooper a *Cloned D.N.A. self-portrait* 26.09.01 (2001) di Marc Quinn, dal recente work in progress *Genomixer* (online dal 2000) del britannico Stanza, che propone ibridazioni multimediali a partire dal proprio codice genetico, a *Stranger Visions* (2013) di Heather Dewey-Hagborg, che ricrea maschere facciali dal proprio dna e da quello ricavato da oggetti abbandonati in luoghi pubblici. L'artista più rappresentativo è Gary Schneider con il progetto *Genetic Self-Portrait* (1997-1998) commissionatogli in risposta al Human Genome Project avviato nel 1990. Tra le immagini, delle mani (*Hands*, 1997) e della retina (*Retinas*, 1998), delle radiografie ortodontiche, sono di particolare interesse quelle che individuano e catturano il bagliore dei cromosomi marcatori<sup>10</sup>. Questi ingrandimenti cromosomici, come il convenzionale sequenziamento del dna, rimandano inevitabilmente all'ereditarietà, ricollocando idealmente l'autoritratto, depositario di una identità, in una genealogia di ampio respiro, che valica i confini del gruppo familiare per evocare un percorso evolutivo di migliaia di anni<sup>11</sup>. Mette in gioco la discendenza anche Iñigo Manglano-Ovalle che dopo il suo *Self-portrait* (1995), una rielaborazione cromatica della propria sequenza genetica, realizza un insolito album di famiglia in *Paternity Test (Self-portrait with Parents)* (1999), suggerendo una provocatoria eredità biologica con i ritratti, anch'essi genetici, dei trenta membri del consiglio del Museum of Contemporary Art di San Diego, che gli commissionano la mostra<sup>12</sup>.

Al contrario, la polarità dell'istante è indagata negli autoritratti che attraverso la risonanza magnetica (MRI, fMRI, NMR) o la tomografia assiale (CT, PET) elaborano e costruiscono un'im-





Self-portrait No. 3 di Erno-Eriik Raitanen





**Carne vale** di Marilène Oliver

magine del cervello<sup>13</sup>. Tra le numerose opere ricordiamo almeno *Between a Thing and a Thought* (2002) in cui Susan Aldworth rielabora la propria angiografia cerebrale; *My Soul* (2005) di Katherine Dowson, che ricorre alla stampante reticolare per simulare la profondità dell'immagine cerebrale; gli ineffabili *Self-portrait of MRI* (2008) di Chantal Gervais; *Scan (Performance)* (2013) di Nina Sellars, che permette agli spettatori tramite un codice QR impresso sulla sua fronte di accedere alla risonanza del suo cervello liberato dal tumore; *MRI Illuminated from Within/A Self-portrait* di Vladimir Jankiejevic (2014), che inserisce un metaforico elemento luminoso nella dia-

fana scultura derivata dalla risonanza magnetica, la provocatoria installazione *Inside My Head: a Contemporary Self-portrait* (2014) di Paula Crown<sup>14</sup>. Stupisce l'omogeneità rappresentativa che valorizza la levità dei materiali, la trasparenza del vetro, l'evocatività misteriosa del bianco e nero in cui le immagini sembrano fluttuare. Angela Palmer nella serie *Self-portrait* (2012) combina le scansioni CT e MRI e, alludendo alla dimensione procedurale di queste tecnologie della visione, stratifica su singoli fogli di vetro l'immagine di una scultura impalpabile che si ricompone in unità solo nell'istante in cui lo sguardo frontale dello spettatore allinea le lastre. Una tecnica, già sperimentata da Justine Cooper nel suo *Trap - Self-portrait* (1998), e nell'installazione *Rapt II* (1998) sulla quale torneremo a riflettere. Particolarmente interessante è poi la possibilità di alcune tecnologie di visione di restituire un'immagine non solo della struttura del cervello ma anche delle sue funzionalità in atto per cui, come ha esemplarmente dimostrato Annie Cattrell nella mostra di carattere non autoritrattistico *Senses* (2001-2003), è possibile isolare, e riprodurre come macchie sospese in cubi di resina, i centri nervosi stimolati dai cinque sensi in uno specifico soggetto. L'attività cerebrale dell'artista nell'atto dell'autoconfigurazione diviene visibile in *Functional Self-portrait* (2002) di Marta de Menezes, che lavora sulla composizione seriale non rinunciando a inserire in apertura e in chiusura l'ancoraggio figurativo del ritratto fotografico. È interessante notare che nelle scansioni funzionali, come nel caso di de Menezes, il cervello, che rimane un *topos* depositario dell'individualità e della memoria, sia trasformato in una tavolozza di percezioni soggettive momentanee.

Non mi sembra un caso che l'immagine diagnostica sia spesso rielaborata artisticamente attraverso sovraimpressioni, sovrapposizioni o strati trasparenti di vetro, di organza, di pellicola, che si ricompongono in sculture umbratili. Oltre ai casi di Cooper e Palmer, penso alle opere autoritrattistiche (*Family Portrait. Dad Mum Sophie and Self-portrait*, 2002) e non (come la serie *Came Vale*, 2008-2011) di Marilène Oliver e alle sculture in ferro di Marc Didou. In questa idea di "strato corporeo" è evidente la fascinazione di un nuovo approccio al corpo innestato dall'imponente cartografia dell'umano promossa dal Visible Human Project. L'obiettivo del progetto internazionale, attivato nel 1986, è la realizzazione di uno straordinario atlante digitalizzato e accessibile di oltre ventimila immagini provenienti dalle scansioni di due corpi modello, uno maschile e uno femminile<sup>15</sup>. In questa ossessione stratigrafica che dovrebbe rivelarci i segreti del vivente, qualcosa manca. Come ci ricorda il titolo di un'altra opera della Aldworth, *You Can Look INTO My Brain But You Will Never Find Me* (2006), così nella maggior parte dei casi gli autoritratti "biologici" (nell'adesione ai parametri della visione medico scientifica e al paradigma dell'informazione, e nel rifiuto della tradizione ritrattistica basata sulla mimesi, sulla riconoscibilità, sulla conformità rappresentativa) finiscono per mettere in scena l'opacità, la frammentarietà, l'inafferrabilità del soggetto. Affiora l'ultima dicotomia, impersonale/singolare, da ricollocare in quel percorso di progressiva messa in crisi del concetto forte di soggetto avviato in ambito filosofico nel XIX secolo e recentemente problematizzato<sup>16</sup>. Questa tendenza è visibile anche nell'ambito dell'autoconfigurazione mediale<sup>17</sup> così come nel genere dell'auto-ritrattistica, come ben dimostra la mostra *Self* (Galleria Ordovas, Londra 2014) che, ragionando sulla logica autopresentazione/autoconservazione, seleziona quattro autoritratti considerati tra i più rappresentativi del XX secolo: Pablo Picasso, Francis Bacon, Jeff Koons e Damien Hirst, il quale ricorre alla lastra radiografica.

Nel processo creativo delle opere del nostro repertorio, i soggetti si espongono non allo sguardo, e dunque al riconoscimento, dell'altro né alla superficie riflettente dello specchio ma all'epifania di uno sguardo macchinico, computazionale, asettico. Le tecnologie diagnostiche restituiscono un'immagine spettacolare del corpo attraverso un occhio penetrante e capace di cogliere la carne viva nelle sue funzioni, nelle percezioni momentanee. Il soggetto ritratto, al contempo universale e singolare, è proiettato in una temporalità che affonda le radici del passato nella stratificazione del codice genetico e si proietta nel futuro visualizzando le spoglie che rimarranno. Questo sguardo inedito cambia la percezione del corpo, divenuto poroso, attraversabile, esposto. L'immagine di uno spazio né dentro né fuori, nata da uno sguardo cieco che può decodificare il soggetto senza mai riconoscerlo, porta alla superficie una intimi-



tà straniera. «L'intima estraneità che sta dentro di noi – vista da quella enigmatica terza persona che guardando noi stessi, vede l'impersonale – sottolinea la desoggettivizzazione e la deidentificazione, dunque l'affiorare della radicale immanenza dell'impersonale»<sup>18</sup>. E in questa logica forse non è un caso che l'artista riplasmi l'autoritratto ricorrendo alla stratificazione dell'immagine corporea che al contempo è proiezione e nascondimento. Recuperando la nozione di Jean Clay di soggettile, il supporto dell'opera che supera la nozione di superficie per raggiungere «la categoria della sfoglia, dello strato, dello spessore», Didi-Huberman ragiona sull'ambiguità di questo palpito di spazio che è un *getto*, una presentazione, un rendersi visibile e un *gettare sotto*, un dissimulare, un ritrarsi, nel nostro caso, del soggetto stesso<sup>19</sup>. Gli autoritratti che incorporano l'immagine diagnostica, nel desiderio di una più profonda rappresentazione di sé si smarriscono nella proiezione di un impersonale biologico, che cela la specificità di un soggetto in un'informazione biologica stratificata nel tempo. In queste opere rimane tuttavia, a differenza di altri percorsi di autoconfigurazione della contemporaneità, un residuo irriducibile che rimanda a una singola individualità, una traccia biologica che con rigore forense ci riconsegna un solo possibile soggetto. Questo elemento di autenticità, pur camuffato, se non scivola nella reliquia autoreferenziale, ha la straordinaria capacità di riscattare la possibilità di una relazione. Come suggerisce Nancy «la persona "in se stessa" è "nel" quadro. Il quadro senza interno è l'interiorità o l'intimità della persona, è insomma il soggetto del suo soggetto: il suo supporto e la sua sostanza, la sua soggettività e il suo essere-supporto [*subjectilité*], la sua profondità e la sua superficie, la sua stessità e la sua alterità in una sola "identità" il cui nome è *ritratto*»<sup>20</sup>.

Gli autoritratti biologici, situandoci al contempo fuori dall'opera ma dentro il corpo del soggetto ritratto, incanalano il nostro sguardo in un'impossibile visione diagnostica, che se restituisce l'Altro come enigma pur attiva una tirannia della prossimità, un'intimità che sussiste proprio grazie alla condivisione di un dato autentico, quell'elemento corporeo che ci permette di entrare in relazione con l'Altro e con il mondo delle cose<sup>21</sup>. La mostrazione impersonale di una singola identità corporea chiama in causa lo spettatore attivando un riconoscimento basato sul *bios*, sul vivente, «come le parti del mio corpo formano insieme un sistema, il corpo altrui e il mio sono un tutto unico, il dritto e il rovescio di un solo fenomeno e l'esistenza anonima di cui il mio corpo è in ogni momento la traccia, abita ormai questi due corpi»<sup>22</sup>. E su questo riconoscimento si fonda un'intimità, un legame, un'intersoggettività, che permette di costruire l'esperienza dell'Altro<sup>23</sup>.

1. James Hall, *L'autoritratto: una storia culturale*, Einaudi, Torino 2014, in particolare il capitolo *Oltre il volto: autoritratti moderni e contemporanei*, pp. 231-276.

2. Bettyann Holtzmann Kevles, *Naked to the Bone. Medical Imaging in the Twentieth Century*, Rutgers University Press, New Brunswick 1997, in particolare il cap. 11; Jens Hauser (a cura di), *Art Biotech*, Clueb, Bologna 2007; Silvia Di Marco, *Inside the Body: Medical Imaging and Visual Arts*, «PsicoArt», 2, 2011-2012.

3. Félix Nadar, *Quando ero fotografo*, Abscondita, Milano 2010, pp. 13-14.

4. Il corpus, se si escludono alcune opere anticipatrici, si compone dagli anni '90 a oggi e riguarda l'arte contemporanea occidentale. La ricerca ha attinto al territorio di confine tra arte, sapere scientifico e nuove tecnologie dove si intersecano differenti percorsi artistici sollecitati dall'interesse per il corpo rilanciato dalla Body Art negli anni '60, come quello della BioArte, che attinge alla biologia per produrre opere vive o composte da elementi viventi. Per facilitare la visione delle opere, nella nota di chiusura del saggio segnaleremo la sitografia ufficiale degli artisti citati.

5. Sulla trasparenza, per esigenza di sintesi, rimando solo al recente Jose Van Dijck, *The Transparent Body. A Cultural Analysis of Medical Imaging*, University of Washington Press, Seattle 2005.

6. Lisa Cartwright, *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1995.

7. Raoul Kirchmayr, *Abitare il visibile*, «Aut Aut», 348, ottobre-dicembre 2010 (corsivo nel testo).

8. Joana Ricou, *Other selves: an artistic study of the human microbiome*, «BioCoder», Winter 2015, pp. 29-34.

9. In ambito artistico rimando a Suzanne Anker, Dorothy Nelkin, *The Molecular Gaze. Art in the Genetic Age*, Cold Spring Harbor Laboratory Press, Cold Spring Harbor 2004; per una riflessione sulle ricadute culturali



- Nikolas Rose, *La politica della vita. Biomedicina, potere e soggettività nel XXI secolo*, Einaudi, Torino 2008.
10. Hélène Samson, *Resemblance and Identification. The Paradox of Gary Schneider's Self-portrait*, in Olivier Asselin, Johanne Lamoureux, Christine Ross (eds.), *Precarious Visualities. New Perspectives on Identification in Contemporary Art and Visual Culture*, McGill-Queens University Press, Montréal 2008, pp. 380-390.
11. Non a caso Quinn aggiunge provocatoriamente la data al proprio autoritratto genomico, creando un cortocircuito tra opera e titolo.
12. Anne Collins Goodyear, *Digitalization, Genetics, and the Defacement of Portraiture*, «American Art», XXIII, 2, Summer 2009, pp. 28-31.
13. Joseph Dumit, *Picturing Personhood. Brain Scans and Medical Identity*, Princeton University Press, Princeton 2004.
14. Sulla definizione autoritratistica di queste opere rimando a Silvia Casini, *Magnetic Resonance Imaging (MRI) as Mirror and Portrait: MRI Configurations between Science and the Arts*, «Configurations. A Journal of Literature, Science and Technology», XIX, 1, 2011, pp. 73-99; Jan De Vos, *The Iconographic Brain. A Critical Philosophical Inquiry into (the Resistance of) the Image*, «Frontiers in Human Neuroscience», 8, 2014.
15. Catherine Walby, *The Visible Human Project. Informatic Bodies and Posthuman Medicine*, Routledge University Press, New York 2000. Tra le altre mappature ricordiamo il Genome Human Project, avviato nel 1990 e il recente (2013), Human Brain Project, sulla simulazione del funzionamento del cervello.
16. In ambito filosofico Roberto Esposito si rifà in particolare a Benveniste, Weil, Blanchot, Lévinas, Foucault, Nancy e Deleuze, in *Bios. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino 2004, per approdare a un concetto di impersonale aperto a un orizzonte anche biologico e corporeo in *Terza persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*, Einaudi, Torino 2007.
17. Federica Villa (a cura di), *Vite impersonali. Autoritratistica e medialità*, Pellegrini, Cosenza 2012; Lucilla Albano, Arianna Salantino (a cura di), *Autorialità, autobiografia, autoritratto*, «Imago», 4, 2011; *Autoritratto, «Fata Morgana»*, 15, settembre-dicembre 2011.
18. Laura Bazzicalupo (a cura di), *Impersonale: in dialogo con Roberto Esposito*, Mimesis, Milano-Udine 2008.
19. Jean Clay, *Bonjour Monsieur Manet*, Centre Pompidou, Paris 1983, p. 10; Georges Didi-Huberman, *La pittura incarnata. Saggio sull'immagine vivente*, Il Saggiatore, Milano 2008, pp. 34-36.
20. Jean-Luc Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*, Raffaello Cortina, Milano 2002, p. 22.
21. «Lungi dal rivaleggiare con lo spessore del mondo, quello del corpo è viceversa l'unico mezzo che io ho di andare al cuore delle cose, facendomi mondo e facendomi carne», Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003.
22. Ivi, p. 459. Sul concetto di intersoggettività si veda Nicola Comerci, *La deiscenza dell'altro. Intersoggettività e comunità in Merleau-Ponty*, Mimesis, Milano 2009.
23. Susan Aldworth [susanaldworth.com](http://susanaldworth.com); Nola Avienne [nolaavienne.com](http://nolaavienne.com); Justine Cooper [justinecooper.com](http://justinecooper.com); Paula Crown [www.paulacrown.com](http://www.paulacrown.com); Marta de Menezes [martademenezes.com](http://martademenezes.com); Heather Dewey-Hagborg [deweyhagborg.com](http://deweyhagborg.com); Marc Didou [www.marcdidou.com](http://www.marcdidou.com); Katharine Dowson [www.katharinedowson.com](http://www.katharinedowson.com); Terike Haapoja [www.terikehaapoja.net](http://www.terikehaapoja.net); Damien Hirst [www.damienhirst.com](http://www.damienhirst.com); Xavier Lucchesi [www.x-lucchesi.com](http://www.x-lucchesi.com); Inigo Mangano Ovalle [inigomangano-ovalle.com](http://inigomangano-ovalle.com); Kim Morgan [kimmorgan.ca/blood-work](http://kimmorgan.ca/blood-work); Marilène Oliver [www.marileneoliver.com](http://www.marileneoliver.com); Dilek Ozturk [www.dilekozturk.com](http://www.dilekozturk.com); Marc Quinn [www.marcquinn.com](http://www.marcquinn.com); Angela Palmer [www.angelaspalmer.com](http://www.angelaspalmer.com); Gary Schneider [www.garyschneider.ne](http://www.garyschneider.ne); Nina Sellars [www.ninasellars.com](http://www.ninasellars.com); Olivia Vankuiken [cargocollective.com/oliviavk](http://cargocollective.com/oliviavk); Nick Veasey [www.nickveasey.com](http://www.nickveasey.com).

**Deborah Toschi** è assegnista di ricerca presso l'Università degli studi di Pavia, nella quale ha già ricoperto il ruolo di ricercatore a tempo determinato dal 2009 al 2012. Dottorata nel 2007 presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano in Discipline Filosofiche, delle Arti e dello Spettacolo, si occupa di cinema italiano, immaginario medico scientifico, studi di genere.