

Deborah Toschi

Ribellione ed etica dello screenshot nella Surveillance Art. Cattura e riappropriazione dell'immagine di sé



Abstract

Il contributo interroga lo screenshot nel perimetro della Surveillance Art, sia come gesto che rivela le pratiche di controllo sempre più diffuse nella società contemporanea, sia come strumento di riappropriazione identitaria. Nello specifico contesto dell'arte della sorveglianza, esploreremo la cattura dell'immagine che interviene nel flusso di tecnologie della visione spesso automatizzate, dai satelliti alle videocamere di sorveglianza a circuito chiuso. In questi casi, lo screenshot si configura come una forzatura, anche in riferimento alla pratica dell'hackeraggio, e una forma di disobbedienza al tracciamento normalizzato e alla desoggettivazione. Infine, il contributo intende interrogarsi sulla rimediazione dello screenshot, sulle sue potenzialità di riappropriazione memoriale e autoconfigurazione identitaria. Particolare attenzione è dedicata al progetto *Self Portrait from Surveillance Camera* (2018-) di Irene Fenara, eletto a caso di studio privilegiato del percorso di ricerca

The essay examines the screenshot within the framework of Surveillance Art, considering it both as a gesture that exposes the increasingly pervasive practices of control in contemporary society and as a tool for the reappropriation of identity. Within the specific context of Surveillance Art, it explores the act of image capture as an intervention into the flow of often-automated vision technologies, ranging from satellites to closed-circuit surveillance cameras. In such cases, the screenshot emerges as a form of disruption—also in relation to the practice of hacking—and as an act of disobedience toward normalised tracking and processes of desubjectification. Finally, the essay reflects on the remediation of the screenshot, investigating its potential for mnemonic reappropriation and processes of identity self-configuration. Particular attention is devoted to *Self Portrait from Surveillance Camera* (2018-) by Irene Fenara, selected as a central case study within the research trajectory.



Windows + Maiusc + S, con questi tre semplici tasti si genera attualmente uno screenshot con il sistema operativo Windows 11, anche se le origini di questa funzione sono ben più lontane. Per screenshot si intende una pratica che cristallizza un'immagine contenuta nella cornice di uno schermo, la duplica, l'estrae da un flusso più ampio. Fin dal nome definisce un perimetro di azione, lo schermo, dentro il quale si materializza la nostra esperienza digitale, sia una chat che visualizziamo sullo

smartphone sia il flusso di immagini di un video. Dal punto di vista comunicativo, come suggerisce Paul Frosh: «[...] the screenshot is much more than this technical description suggests. It is a kind of digital document and a remediated photograph» (Frosh 2023, 175).

È utile rimarcare il valore documentale di tali oggetti (Allen 2016; Gaboury 2021) che trovano proprio nella cattura dello schermo il loro strumento di salvezza dall'oblio dell'effimero digitale e diventano una ricostruzione, ancorché frammentaria, della nostra vita mediale. Come una fotografia, la cattura dello schermo risponde all'esigenza di prolungare il momento della visione e crearne una memoria in qualche modo tangibile. E, come documento, sia nel senso di traccia visibile e archiviabile di informazioni private o pubbliche, sia nel senso di "visual evidence", prova, mezzo che attesta, è stato in parte già esplorato dalla letteratura scientifica (Krafft & Donovan 2020; Inwood & Zappavigna 2024). Non è casuale che contestualmente alla massiccia diffusione di questa pratica su desktop e smartphone, si siano sviluppati anche diversi correttivi informatici: le funzioni che bloccano lo screenshot di dati sensibili, ad esempio per le app bancarie, l'oscuramento dei contenuti catturati nelle piattaforme video come Netflix, o la disabilitazione riservata ai contenuti effimeri in alcuni social media come Instagram e WhatsApp. Tali interventi enfatizzano la capacità di questi oggetti digitali di far affiorare alcune tensioni rispetto alla privacy e alla sottile distinzione tra pubblico e privato nell'era digitale. In questa prospettiva, è interessante leggere lo screenshot in riferimento alle pratiche di tracciamento e di controllo che permeano le strutture sociali contemporanee così come le attività quotidiane dei soggetti (Lyon 2002; Monaham & Murakami Wood 2018).

Il presente contributo collocherà il gesto della cattura dell'immagine nella traiettoria del controllo e della riappropriazione identitaria eleggendo a perimetro di riferimento il contesto della Surveillance Art (McGrath & Sweeny 2002). Prenderemo in esame due movimenti sinergici per la comprensione dello screenshot: l'estrapolazione dell'immagine e la sua riconfigurazione. Il primo movimento intende evidenziare la peculiare valenza che lo screenshot può maturare nelle pratiche artistiche che si interrogano sulla società della sorveglianza. Nella Surveillance Art, la cattura di un'immagine si configura come gesto di disobbedienza alle pratiche del tracciamento normalizzato e della desoggettivazione. Il secondo passaggio intende interrogarsi sulla rimediazione dello screenshot, sulle sue potenzialità in termini di posizionamento attivo, riappropriazione memoriale e autoconfigurazione identitaria. L'analisi di *Self Portrait from Surveillance Camera* (2018-) di Irene Fenara, come caso di studio privilegiato, ci aiuterà a puntellare il percorso di ricerca. Non saranno trascurati altri esempi, non abbiamo tuttavia la pretesa di sviluppare in questa sede

una mappatura completa degli interventi che ricorrono alla pratica dello screenshot nel perimetro sfuggente dell'arte della sorveglianza.

Prima di procedere, è utile incorniciare il nostro territorio di analisi, la Surveillance Art, come «wide variety of ways in which artists and activists have tactically utilized technologies of surveillance to create new and different ways of interacting with and understanding contemporary surveillance technologies». (Morrison 2016, p. 5). Come chiariremo in seguito, la definizione avanzata da Elise Morrison con particolare riferimento ai performance studies risulta strategica per la linea di ricerca che intendiamo percorrere. Si tratta tuttavia di una definizione ombrello, a tratti evasiva, applicata agli interventi artistici che in qualche modo alludono o si occupano di argomenti, problematiche e processi che riguardano gli studi sulla sorveglianza (Brighenti 2010; Monaham 2018; Cesaro 2022; Ghassemi & Pérez Lagos 2024). David Lyon, una delle voci più autorevoli dei surveillance studies, conferma il criterio tematico nella definizione di un “genere” che si afferma dagli anni Novanta e nel quale convivono pratiche e linguaggi che spaziano dalle serie fotografiche alle installazioni, dal teatro di strada alle opere progettate e prodotte con tecnologie multimediali (Lyon 2007; eds. Ball, Haggerty & Lyon 2012; eds. Hier & Greenberg 2007; Petersen 2013).

Lo screenshot tra contro-monitoraggio, hackeraggio e dilemma morale

Nell'ambito della Surveillance Art diversi artisti, pur realizzando opere molto differenti tra loro, hanno messo in tensione la pratica dello screenshot e i regimi della visibilità contemporanea. Progetti come *Ocean* (2009-2010) di Andreas Gursky¹, che immobilizza l'oceano attraverso le immagini satellitari, o *Dutch Landscapes* (2011) di Mishka Henner² e *O Campo* (2012) di Joachim Schmid³, che scandagliano le visualizzazioni di Google Earth alla ricerca di zone di sicurezza militari e governative o di improvvisati campi da calcio nel terzo mondo, hanno insistito sullo svelamento di un apparato post-fotografico remoto. Selezionando uno specifico flusso di immagini e dati dedicato al tracciamento del reale e alle tecnologie del controllo, gli artisti hanno orientato il loro interesse verso satelliti, sistemi di monitoraggio o videocamere a circuito chiuso, occhi meccanici costantemente quanto silenziosamente al lavoro.

Altri interventi artistici come *Street Ghosts* (2008-) di Paolo Cirio⁴, *No Man's Land* (2011-2013) di Mishka Henner⁵, *A Series of Unfortunate Events* (2011) di Michael Wolf, *9 Eyes of Google Street View* (2008-) di Jon Rafman⁶, hanno messo a

¹ <https://www.andreasgursky.com/en/works/2010/ocean/ocean-1>

² <https://mishkahenner.com/Selected-Dutch-Landscapes>

³ <https://www.lumpen fotografie.de/2013/07/21/joachim-schmid-o-campo/>

⁴ <https://paolocirio.net/work/street-ghosts/>

⁵ <https://mishkahenner.com/No-Man-s-Land>

⁶ <https://anthology.rhizome.org/9-eyes>

tema lo sguardo invasivo dei nove occhi di Google Street View (eds. Rubinstein, Golding, & Fisher 2013; eds. Bell & Traub 2015). Per un verso, possiamo ricongiungere tale interesse alle pratiche dei new media artists dediti dalla metà degli anni Novanta ad esplorare la materialità e le caratteristiche dei nuovi media e di internet, forzandone le logiche, i linguaggi e l'accessibilità (Cook & Ghidini 2015). Per l'altro, registriamo una precisa messa in questione delle soglie di rilevanza del visibile. In questa prospettiva, non solo gli eventi sfortunati di Wolf e le prostitute di Henner, violate fino alla fine tanto da non meritare nemmeno l'oblio del volto sfocato, ma chiunque, come ci ricordano Cirio e Rafman, è esposto a una sorveglianza metodica (Staples 2000).

In questi casi, la cattura dello schermo riflette una necessità specifica, poiché il desktop è l'unico punto di accesso a questo flusso di immagini, catturate in ogni parte del mondo o dell'orbita terrestre, e messe in circolo attraverso la rete. Al contempo, lo screenshot assume un valore peculiare per la provenienza del flusso di immagini selezionate. Lo still frame, una sola immagine che si riferisce a un video continuo, esprime l'eccesso di realtà ininterrottamente registrata e riprodotta dalle tecnologie della visione, insiste sulla vertigine del livello di sorveglianza al quale ci siamo assuefatti. Nello screenshot, la rimediazione del reale, così come la delimitazione della cornice e l'effetto di appiattimento, assumono un'inusitata concretezza. Il monitoraggio diventa palpabile e rivela la propria natura onnivora, aggressiva, estraiva. Ogni luogo è accessibile, ogni corpo sempre esposto allo sguardo. Inoltre, l'accesso pubblico a queste immagini garantito da Google, rafforza la natura policentrica e reticolare di uno sguardo che contemporaneamente è erogato dall'alto ma accessibile dal basso, in un'articolazione di sorveglianza diffusa o, per recuperare una definizione di Kevin Haggerty e Richard Ericson, in un «surveillant assemblage» (Haggerty & Ericson 2000).

Se spostiamo l'attenzione dall'immagine alla pratica messa in atto, lo screenshot in questi interventi non è mai un gesto casuale, un *memorandum* semplice. Lo scatto implica sia una presa di coscienza critica del tracciamento, sia un ampio regesto nel flusso dei dati che già si configura come una sorta di contro-monitoraggio, un dialogo muto con i sistemi quasi completamente automatizzati che esercitano uno sguardo sulla realtà. Inoltre, nonostante – o forse proprio a causa – dell'eccessiva rilevazione automatica, le immagini di questi circuiti sembrano completamente anonime, senza un soggetto che le crea e senza un vero e proprio destinatario; spesso nascono e muoiono senza essere davvero viste da qualcuno. Il gesto artistico, nonostante l'estetica sgraziata, è allora un gesto potente e una pratica salvifica, grazie al quale l'artista reclama un diritto di parola nei confronti del sistema di sorveglianza e permette all'immagine di essere finalmente vista.

Proseguendo la nostra esplorazione, ci muoviamo verso i progetti che attingono i propri materiali dalle videocamere a circuito chiuso. Spostare l'attenzione sulle CCTV è utile a definire con maggior precisione il perimetro in gioco, concentrandoci su tecnologie della visione ampiamente diffuse e operanti nella quotidianità. La prossimità di questi occhi meccanici esercita un impatto più pervasivo sul soggetto e si rivela pertinente alla nostra indagine sulle forme della configurazione identitaria. Infine, tale direttrice è indagata sia per lo sguardo epidermico rivolto allo spazio che quotidianamente abitiamo (Doyle, Lippert & Lyon 2012), sia per la specifica modalità "estrattiva" delle immagini. L'accesso e la registrazione del flusso video delle videocamere a circuito chiuso obbligano gli artisti a pratiche di hackeraggio e di cattura di screenshot.

Anche in questo caso, la riflessione artistica sulle videocamere di sorveglianza lega a doppio filo una serie di interventi artistici di varia natura - performativa, fotografica, digitale, installativa - che si snodano dagli anni Novanta ad oggi; dai Surveillance Camera Players che organizzano performance di protesta di fronte alle videocamere negli spazi pubblici, a Jakub Galtner che realizza installazioni-sculture aggregando apparati tecnologici impiegati per il controllo (Surveillance Camera Players 2006; Harding 2018). In questa direttrice di intervento, diversi artisti digitali che scelgono di misurarsi con le CCTV pubbliche hanno necessità di forzare l'accesso ad un circuito chiuso, nel quale il flusso di immagini è immagazzinato. L'atto della cattura visiva non si limita dunque a una mera registrazione tecnica, lo screenshot, ma implica procedure di hacking delle reti pubbliche o private. L'immagine così "hackerata" e esibita si configura al contempo come un gesto di disobbedienza nei confronti di un sistema di sorveglianza naturalizzato, e come un preciso posizionamento politico.

La logica dell'hackeraggio nasce in riferimento specifico al campo computazionale ed è stata interpretata sia in un'accezione positiva, sia in un'accezione negativa. Nel primo caso, per identificare una strategia di circonvenzione dei limiti, un'appropriazione creativa delle tecnologie e una forma di ridistribuzione di conoscenza nelle prime comunità di specialisti informatici, l'hacker ethic di Steven Levy (Levy 1984). Nel secondo caso, per descrivere azioni illecite di furto, spionaggio, danneggiamento perpetrate attraverso cyberattacchi (Lovink 2002; Jordan 2017; Laczkó 2021). Tradotta nel contesto artistico, la pratica dell'hackeraggio diviene un esercizio di appropriazione estetica non fine a sé stesso, ma da intendere come una forma concreta di attivismo volta a suscitare scalpore e dibattito. Nella New Media Art, la violazione informatica si lega al genere dei "tactical media", che operano sia a livello di contenuti e rappresentazioni, sia a livello di apparato. Come sostiene Rita Raley: «It is not simply about reappropriating the

instrument but also about reengineering semiotic systems and reflecting critically on the institutions of power and control» (Raley 2009, p. 16). L'hackeraggio si combina efficacemente con la pratica dello screenshot, anche grazie al duplice significato che emerge dall'etimologia della parola "hacking": da un lato, giocare o pasticciare con il computer, dall'altro, tagliare grossolanamente, sgarbatamente.

Ricorrendo a pratiche di violazione informatica, i media artists hanno problematizzato l'apparato della videosorveglianza in performance come *Life: a User's Manual* (2003-2005) di Michelle Teran⁷ o *CCTV – A Trail of Images* (2008-2014) dei !Mediengruppe Bitnik⁸, nelle quali assemblano dei ricevitori di frequenze per intercettare il segnale delle videocamere di sorveglianza a circuito chiuso e reindirizzarlo verso altri monitor. La pratica dello screenshot si integra all'hackeraggio delle CCTV in progetti come in *The Stars of CCTV* (2008) di Stanza⁹, che realizza il ritratto dell'Inghilterra dal 1993, anno in cui è iniziata la diffusione delle videocamere a circuito chiuso, o come *No Man's Land* (2018) di Marcus DeSieno, dedicato ai paesaggi vuoti per riflettere sugli effetti della sorveglianza (Tsatsas 2018).¹⁰ Pensiamo ancora a numerose installazioni dell'artista belga Dries Depoorter, come *Jaywalking*, (2015-2026)¹¹, *The Lookout* (2021-2026)¹², *Border Birds* (2022-2025)¹³ realizzato con la sorella Bieke, per citarne alcune. *Jaywalking* è un caso di grande interesse perché sposta l'attenzione dall'immagine alla pratica della cattura dello schermo. L'autore del progetto, utilizzando le videocamere degli incroci stradali e rielaborandone il flusso video attraverso un algoritmo appositamente progettato, è in grado di rilevare quando un pedone attraversa la strada con il semaforo rosso e di scattare automaticamente un'immagine. Nell'esposizione, gli scatti sono affissi in un'enorme composizione a griglia sulla parete (*Jaywalking Frames*, 2018-2026), e vi è una postazione dalla quale i visitatori, posti davanti ad uno schermo di grandi dimensioni, accedono alle immagini delle videocamere e possono scegliere se segnalare il trasgressore. Premendo un grande pulsante nella galleria, si realizza uno screenshot che viene inviato, tramite un'apposita mail, alla stazione di polizia più vicina. Con questa postazione, non a caso limitata a uno schermo e a un pulsante, l'artista rende visibile il processo di appropriazione dell'immagine e ne svela le implicazioni morali sottese. La semplicità dello screenshot – una pratica comune,

⁷ <https://archive.transmediale.de/content/life-a-users-manual>

⁸ <https://www.bitnik.org/c>

⁹ https://stanza.co.uk/stars_of_cctv/index_2.html

¹⁰ L'autore dichiara in una intervista online: «The uncertainty of how this surveillance technology has altered our society and understanding of landscape, the uncertainty of how we relate to and consume nature in the digital age. We are currently, as a civilisation, already standing in the middle of this No Man's Land» (Tsatsas 2018).

¹¹ <https://driesdepoorter.be/jaywalking/>

¹² <https://driesdepoorter.be/thelookout/>

¹³ <https://driesdepoorter.be/borderbirds/>

scontata, raramente problematizzata – sottende, a sua volta, una dinamica di controllo e di estrazione. L'installazione ragiona sulla partecipazione diffusa alle dinamiche del controllo (Li 2023), un elemento della società contemporanea ben colto da David Lyon: «l'esperienza che viviamo nel ventunesimo secolo è profondamente legata alla partecipazione di chi è sorvegliato. [...] non soltanto essere osservati ma anche osservare è diventato uno stile di vita» (Lyon 2020, p. 20). Lo screenshot è però caricato di senso: l'immagine diviene prova indiziaria di un'infrazione stradale e il gesto di premere il pulsante, nonostante l'anonimato, comporta una ricaduta reale nella vita dei soggetti osservati. Emerge così con forza il potenziale aggressivo dello sguardo delle CCTV, così come dello screenshot scattato e condiviso.

Come ultimo tassello di questo percorso, in un ideale zoom che si avvicina sempre di più al soggetto, prendiamo in considerazione un progetto che ha usato lo screenshot delle videocamere a circuito chiuso per riflettere sulle ricadute più personali del monitoraggio diffuso: *Self portrait from surveillance camera* (2018-) di Irene Fenara¹⁴.

La cattura e riconquista di Sé: *Self Portrait from Surveillance Camera*

Da diversi anni l'artista Irene Fenara si dedica al progetto *Self Portrait from Surveillance Camera*, nel quale si spoglia del suo strumento principe, la macchina fotografica, a favore di un dispositivo peculiare come le CCTV. Si tratta di una serie di autoritratti che immortalano l'artista in spazi pubblici – un parcheggio, una spiaggia, un parco giochi – e così via. In tutti gli scatti Fenara è ritratta a figura intera, in posizione frontale con sguardo in macchina; porta i capelli lunghi e indossa abiti scuri, come a segnare un elemento immutabile che contrasta con il passare degli anni del progetto, peraltro ancora in corso.

Al di là dell'apparente semplicità, gli screenshot che compongono questa serie hanno una genesi complessa e prevedono una forzatura dei dispositivi di controllo. Tuttavia, l'impiego delle videocamere di sorveglianza non è legato in questo caso a un vero e proprio hackeraggio, ma piuttosto ad un "glitch in the system", una falla nel sistema. Numerose videocamere di sorveglianza – in particolare per i sistemi a basso costo – sono programmate con una password generica anziché con una credenziale univoca, lasciando al proprietario la possibilità, e insieme la responsabilità, di impostare il codice di accesso. Quando l'acquirente non interviene, come per molti altri dispositivi, rimane attivo il codice di sicurezza predefinito del produttore (ad esempio 1234, 0000), rendendo vulnerabile l'accesso da remoto. Questa falla nel sistema permette di accedere al flusso di dati delle videocamere

¹⁴ <https://www.irenefenara.com/self-portrait-from-surveillance-camera>

impresso nella rete. Una volta individuata sulla rete una CCTV facilmente accessibile, l'artista la localizza nello spazio reale con una buona approssimazione e, analizzando il punto di vista dell'immagine, valuta se lo sguardo della CCTV sporge verso spazi pubblici o semi-pubblici, come le strade e i marciapiedi. Ricordiamo che alle videocamere a circuito chiuso private non sarebbe consentito intercettare e registrare il flusso del reale oltre gli stretti confini della proprietà privata dell'acquirente; tale azione si configura come un illecito che lede la privacy di eventuali soggetti coinvolti.

Per "scattare" il proprio autoritratto, l'artista deve fisicamente raggiungere la videocamera intercettata in rete, entrare nel suo campo visivo e prendere posizione nello spazio che essa inquadra. A partire da questo momento, dispone di 24 ore per reintrodursi nel flusso delle immagini registrate dalla videocamera privata, screenshottare le immagini che la ritraggono e, successivamente, materializzarle con la stampa.

L'articolata progettazione dello scatto è nettamente in controtendenza rispetto alla più diffusa pratica contemporanea di autoconfigurazione, il selfie, per molti aspetti: per la gestualità dello scatto, il device, il tipo di inquadratura tendenzialmente a campo medio, per l'idea amatoriale e immediata sovente associata a questo genere fotografico e, soprattutto, per l'impossibilità di vedersi e posizionarsi durante lo scatto. Negli screenshot di Fenara prende forma una pratica autoritrattistica automatizzata (Villa 2024) che sembra per certi aspetti limitare o negare l'autorialità del selfie, problematizzando al contempo la violenza delle pratiche di controllo. In questa prospettiva, *Self Portrait from Surveillance Camera* rivela elementi in comune con il progetto di Jill Magid, *Evidence Locker* (2004), un'inedita performance che intreccia la riflessione sulla sorveglianza con le forme dell'autoconfigurazione digitale, basandosi, anche in questo caso, su materiali video provenienti dalle CCTV (Toschi 2025). Nell'intervento, Magid concepisce la città di Liverpool come un enorme palcoscenico in cui ambientare il racconto di sé, esponendosi allo sguardo delle duecentoquarantadue videocamere sparse negli spazi comuni. (Finn 2012; Krause 2018; Falkenhainer 2019)

Lo scatto proveniente dalla CCTV ha la freddezza e la distanza dello sguardo meccanico che non si mobilita in relazione al soggetto da inquadrare, è completamente indifferente all'umano e probabilmente produce un'immagine che non sarà vista da nessuno. L'automazione libera il soggetto dallo sguardo altrui e perfino dal proprio¹⁵. Lo screenshot inserito in questo processo artistico, per un verso replica

¹⁵ L'idea di liberazione dallo sguardo altrui proprio e delle CCTV la mutuo da Tatu Gustafsson, che realizza un progetto simile a quello di Irene Fenara. Nel suo *Weather Camera Self-Portraits*, (2012-) ha realizzato circa 200 autoritratti utilizzando le videocamere di sorveglianza sparse sul territorio

l'onnipresente mediazione della realtà promossa dai sistemi di sorveglianza, per un altro ne libera le potenzialità. Notiamo che l'operazione tecnica della cattura dello schermo è anch'essa ampiamente automatizzata e le scelte del soggetto si limitano alla selezione del momento e al gesto dello scatto. In altri termini, lo screenshot, con la sua leggerezza e automazione, maschera il potenziale predatorio insito nella pratica di acquisizione.

Al tempo stesso, la cattura dello schermo dai video delle videocamere di sorveglianza è un atto che reclama una precisa riappropriazione dell'immagine di sé, e consente all'artista sia di esercitare un potere decisionale rispetto alle rappresentazioni da trattenere o scartare, sia di riconquistare alla visibilità pubblica immagini dedicate a pochi. Come in altri interventi artistici sulle CCTV, lo screenshot si configura come una liberazione da un sistema appositamente creato per assegnare a pochi un potenziale visivo. Non a caso, come ci ricorda la dicitura *close-circuit television*, il segnale e la trasmissione di dati dovrebbero rimanere strettamente privati e interni a un circuito, ovvero destinati a uno specifico pubblico osservante. Lo screenshot di *Self Portrait from Surveillance Camera* recupera un'immagine personale e la rimette in circolo, sollecitando una risposta nel pubblico, secondo la logica che ci segnalano Susan Flynn e Antonia Mackay: «Artists, both of sousveillance and surveillance, attempt to problematise surveillance and show how to regain control of our own personal epistemologies» (Flinn & Mackay 2017, p. 259).

Giocando su questa messa in scacco di pubblico e privato, il progetto di Fenara mette in discussione anche l'interpretazione consueta dello screenshot. Tenzialmente, si associa la cattura dello schermo all'idea di un frammento di immagine o di comunicazione appartenente alla sfera privata che viene reso pubblico e visibile a molti, implicando spesso una transizione percepita come negativa o, quanto meno, inappropriata (Corry 2021; Zurovac 2023). Ben diverso è invece il caso in oggetto, il gesto compiuto dall'artista, pur mantenendo la medesima traiettoria privato-pubblico, rimarca un utilizzo inappropriato delle CCTV, spesso private ma direzionate verso spazi pubblici. La registrazione, ancorché privata, emerge in tutto il suo potenziale predatorio, suscitando una serie di riflessioni sulla diffusione di tali tecnologie – sempre poco problematizzate – e sulla postura che, come (s)oggetti di questo sguardo macchinico, dovremmo reclamare. Non a caso, la stessa Fenara dichiara: «Per la necessità di esperire fisicamente questi luoghi vissuti da me fino ad ora solo virtualmente, ho spostato il mio corpo dal mio studio al luogo ripreso, mettendo in movimento un processo di appropriazione dell'immagine, mia di diritto, poiché identificabile la mia figura» (Zanchi 2019 online).

finlandese per esplorare una forma di autoconfigurazione liberata dal controllo artistico. (Gustafsson 2024)

Ritornano alla mente le parole di Nicolas Bourriaud sul ruolo dell'arte e degli artisti nella cultura della postproduzione: «A legal battle is underway that places artists at the forefront: no sign must remain inert, no image must remain untouchable. Art represents a counterpower. Not that the task of artists consists in denouncing, mobilizing, or protesting: all art is engaged, whatever its nature and its goals» (Bourriaud 2002, p. 93).

L'estrazione dal flusso di registrazione delle CCTV evoca anche il tentativo di strappare qualcosa che invece è collocato in un flusso in costante movimento, qualcosa che sfugge al nostro controllo, alla nostra capacità di presa del reale. In questa chiave, lo screenshot, un fermoimmagine statico rispetto al flusso incessante e al potenziale onnivoro che le videocamere di sorveglianza espletano con i loro occhi spalancati 24/7, è di per sé una controproposta vigorosa che catalizza l'attenzione ed esercita una forma di resilienza. Possiamo addirittura parlare di una vera e propria forza, in quanto lo screenshot fissa in modo indelebile un attimo all'interno di un flusso infinito e, al contempo, drasticamente effimero. Le registrazioni delle CCTV, inghiottendo se stesse, svaniscono ogni 24 ore. Si tratta dunque di una resistenza al flusso della registrazione, alla transitorietà dell'immagine dematerializzata e, più in generale, alle pratiche di sorveglianza. La medesima artista dichiara: «Mi piace questa idea di salvare l'immagine da una sparizione quasi certa. In questo si avvicina molto, forse, anche al fare fotografia tradizionale. Non vado a scegliere esattamente una porzione di spazio, ma vado a scegliere una porzione di tempo» (Medde 2022-2023, online). Gli screenshot si trasformano in tasselli di memoria della performance identitaria dell'artista.

Se Irene Fenara scardina il tempo dei dispositivi di controllo, la scelta della replica sempre uguale di sé negli autoritratti, così come nella serialità del progetto, sembra aprire uno spazio di riflessione sulla compulsione alla comunicazione di sé e sulla nostra identità digitale, che vive dell'accumulo di dati, delle immagini, delle informazioni personali. Nella prospettiva dell'autoconfigurazione, gli screenshot ricollocati nella serie fotografica sembrano avanzare una critica ai processi di esternalizzazione culturale dell'identità innescati dai media e dalle dinamiche della dataveillance. È messa in questione la pressante spinta, in termini di coerenza, intelligibilità e riconoscibilità del soggetto (Cover 2015), promossa dalla performance digitale del sé e, ancor più, dalla profilazione volta a incasellare il soggetto in specifici target e categorie. Ancora una volta, l'artista fa affiorare una tensione e, al contempo, ne disinnesci gli effetti. Nell'esposizione fotografica, gli screenshot della serie *Self Portrait from Surveillance Camera* sono disposti a parete, stampati in formati diversi. In tutti gli scatti, la figura intera dell'artista ha la medesima altezza; in altre parole, il

corpo diventa la misura di riferimento per la stampa delle immagini¹⁶. Attraverso un ulteriore sforzo di controllo sulla forma dello screenshot, la configurazione di sé oppone una resistenza tangibile e materiale al suo doppio digitale.

Self Portrait from Surveillance Camera facendo convergere la resistenza attiva al monitoraggio e la rivendicazione della propria immagine, piega l'occhio meccanico delle CCTV al proprio servizio e, beffandosi delle falle del sistema di controllo, ridefinisce la pratica dello screenshot nell'ambito della Surveillance Art. Ogni cattura dello schermo diviene una liberazione, una riconquista del tempo, un frammento di memoria a misura d'uomo/di donna, che sfida i dispositivi di sorveglianza.

[Il contributo è parte del PRIN 2022 - progetto 2022LFR494_001, The Technological Mediation of the Human. Faces and Gestures in the Forms of Digital Self-Representation]

L'autrice

Deborah Toschi è professoressa associata di Cinema, Fotografia, Televisione e Media Digitali presso l'Università degli Studi dell'Insubria (Como) e componente del centro di ricerca *Self Media Lab*.

Scritture, Performance, Tecnologie del Sé (Università degli Studi di Pavia) dedicato allo studio delle forme autoritrattistiche contemporanee. Ha condotto ricerche sul cinema italiano, la rappresentazione femminile e l'immaginario medico-scientifico nella cultura visuale contemporanea (*Il corpo nello spettro. Visualizzazioni somatiche e medical imaging* (2024 con Lorenzo Donghi) e le sue attuali ricerche sono dedicate al postfotografico, al tracciamento e alla Surveillance Art.

deborah.toschi@uninsubria.it
<https://orcid.org/0000-0001-6362-496X>

Riferimenti bibliografici

Allen, M 2016, 'Representing computer-aided design: Screenshots and the interactive computer circa 1960', *Perspectives on Science*, vol. 24, no. 6, pp. 637-668.

Ball, K, Haggerty, K & Lyon, D (eds.) 2012, *Routledge Handbook of Surveillance Studies*, Routledge, London and New York.

Bell, A & Traub, CH (eds.) 2015, *Vision Anew. The Lens and Screen Arts*, University of California Press, Oakland.

¹⁶ Come dichiarato in occasione dell'Artist Talk nella Conference *Surveillance and Control in Italian Audiovisual Culture* (IULM University, Milano, 30-31 ottobre 2025)

Bourriaud, N 2002, *Postproduction Culture as Screenplay: How Arts Reprograms the World*, Lukas & Sternberg, New York.

Brighenti, AM 2010, 'Artveillance. At the crossroads of art and surveillance', *Surveillance & Society*, vol. 7, no. 2, pp. 175-186. Available from: Surveillance & Society.[30 November 2025]

Cesaro, L 2022, *Geografie del controllo nella scena audiovisiva contemporanea*, Bulzoni, Roma.

Cook, S & Ghidini, M 2015, 'Internet art [net art]', *Grove Art Online*.
Available from: <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T2287852> [30 November 2025]

Corry, F 2021, 'Screenshot, save, share, shame: Making sense of new media through screenshots and public shame', *First Monday*, vol. 26, no. 4. Available from: firstmonday.org [30 November 2025]

Cover, R 2015, *Digital Identities. Creating and Communicating the Online Self*, The University of Western Australia, Crawley.

Frosh, P 2023, 'Screenshots and the Memory of Photography' in *Screen Images. In-Game Photography, Screenshot, Screencast*, eds W. Gerling, S. Möring & M. de Mutiis, Kulturverlag Kadmos, Berlin, pp. 173-190.

Falkenhainer, N 2019, *Media, Surveillance, and Affect. Narrating Feeling-States*, Routledge, Oxon-New York.

Finn, J 2012, 'Surveillance Studies and Visual Art. An Examination of Jill Magid's Evidence Locker', *Surveillance & Society*, vol. 10, no. 2, pp. 134-149. Available from: Surveillance & Society.[30 November 2025]

Flynn, S, & Mackay, A (eds.), 2017, *Spaces of Surveillance. States and Selves*, Palgrave MacMillan, Basingstock.

Gaboury, J 2021, *Image Objects: An Archaeology of Computer Graphic*, MIT Press, Cambridge.

Ghassemy, M & Pérez Lagos, C 2024, 'Le regard panoptique et l'artsurveillance: esthétique et politique du contournement', *Tic & Société*, vol. 18, no. 1, pp. 26-56.

Gustafsson, T 2024, *I on the Road. Weather Camera Self-Portraits (2012-2021)*, FW: Books, Amsterdam.

Haggerty, KD & Ericson, RV 2000, 'The Surveillant Assemblage', *The British Journal of Sociology*, vol. 51, no. 4, pp. 605-622.

Harding, JM 2018, *Performance, Transparency, and the Culture of Surveillance*, University of Michigan Press, Ann Arbor.

Hier, SP & Greenberg, J (eds.) 2007, *The Surveillance Studies Reader*, Open University Press-McGraw Hill, New York.

Krause, M 2018, 'Artistic Explorations of Securitised Architecture and Urban Space' in *Architecture and Control*, eds. A. Ring, H. Steiner & K. Veel, Brill Academic Pub, Leiden, pp. 128-156.

Inwood, O & Zappavigna, M 2024, 'The legitimization of screenshots as visual evidence in social media: YouTube videos spreading misinformation and disinformation', *Visual Communication*, no. 0, pp. 1-27. Available from: Sage Journals [30 November 2025]

Jordan, T 2017, 'A genealogy of hacking', *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, vol. 23, no. 5, pp. 528-544.
Available from: <https://doi.org/10.1177/1354856516640710> [30 November 2025]

- Krafft, P & Donovan, J 2020, 'Disinformation by design: The use of evidence collages and platform filtering in a media manipulation campaign', *Political Communication*, vol. 37, no. 2, pp. 194–214.
- Laczko, J 2021, *The Art of Hacking. Intersection between Hacker Culture and Visual Arts*, The Hungarian University of Fine Arts and Balatonfüred Városért Közalapítvány, Budapest.
- Levy, S 1984, *Hackers: Heroes of the Computer Revolution*, Anchor Press/Doubleday, New York.
- Li, Y 2023, 'Digital Age: Surveillance Culture under Artistic Intervention', *Advances in Journalism and Communication*, vol. 11, pp. 432-442. Available from: <https://www.scirp.org/journal/paperinformation?paperid=130016> [30 November 2025]
- Lovink, G 2002, *Dark Fiber. Tracking Critical Internet Culture*, The MIT Press, Cambridge.
- Lyon, D 2002, *La società sorvegliata. Tecnologie di controllo della vita quotidiana*, Feltrinelli, Milano.
- Lyon, D 2002, *Surveillance Studies. An Overview*, Polity Press, Cambridge.
- Lyon, D 2020, *La cultura della sorveglianza. Come la società del controllo ci ha reso tutti controllori*, Luiss University Press, Roma.
- McGrath, J & Sweeny, RJ 2010, 'Editorial: Surveillance, Performance and New Media', *Surveillance & Society*, vol. 7, no. 2, pp 90–93. Available from: *Surveillance & Society*. [30 November 2025]
- Medde, E 2022-2023, 'Io, noi, voi. Pratiche autobiografiche di rappresentazione nel lavoro di Irene Fenara, Karim El Maktafi, Silvia Rossi', *Prospettive*, no. 359. Available from: <https://flash---art.it/article/irene-fenara-karim-el-maktafi-silvia-rosi/> [30 November 2025]
- Monaham, T 2018, 'Ways of being seen: surveillance art and the interpellation of viewing subjects', *Cultural Studies*, vol. 32, no. 4, pp. 560-581.
- Monaham, T & Murakami Wood D (eds.) 2018, *Surveillance Studies. A Reader*, Oxford University Press, Oxford.
- Morrison, E 2016, *Discipline and Desire. Surveillance Technologies in Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Petersen, JK 2013, *Introduction to Surveillance Studies*, CRC Press, New York.
- Raley, R 2009 *Tactical Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Rubinstein, D, Golding, J & Fisher, A (eds.) 2013, *On the Verge of Photography. Imaging beyond Representation*, ARTicle Press, Birmingham.
- Staples, WG 2000, *Everyday Surveillance. Vigilance and Visibility in Postmodern Life*, Rowman & Littlefield Publisher, Lanham.
- Surveillance Camera Players 2006, *We Know You Are Watching: Surveillance Camera Players 1996-2006*, Factory School, San Diego.
- Toschi, D 2025, 'Attraversamenti, spazio pubblico e CCTV. Surveillance Art e resilienza femminile', in *Viandanze. Donne in viaggio e in movimento nel cinema e negli audiovisivi*, a cura di G. Lavarone, F. Polato, ETS, Pisa, pp. 275-286.
- Tsatsas, L 2018, 'Our civilisation is standing in the middle of this No Man's Land', *Fisheye Magazine*. Available from: <https://fisheyemagazine.fr/en/article/our-civilisation-is-standing-in-the-middle-of-this-no-mans-land/> [30 November 2025]
- Villa, F 2024, 'Desiderio e abnegazione da automatismo. Dispositivi, immagini, soggetti', *Visual Culture Studies*, no. 6-7, pp. 19-35.

Zanchi, M 2019, 'Immagini della sorveglianza', *Doppiozero*. Available from: www.doppiozero.com [30 November 2025]

Zurovac, E 2023, *Screenshot Society. Come le fotografie dello schermo raccontano il nostro stare online*, Franco Angeli, Milano.