

JENNY & AMALIA FOTOGENIA E GENERE NELL'EPOCA DELL'AUTORIPRODUCIBILITÀ VIRTUALE

GIORGIA APROSIO
ACCADEMIA DI BRERA - MILANO

Abstract – Starting from the role of ‘photogenicity’ in the era of virtual self-reproduction, this paper investigates the over exposure of identity through two case studies: Jennifer Ringley, the first life caster of the network; and Amalia Ulman, a contemporary artist who questions the process of identity construction in social networks. Jenny and Amalia live in different times and spaces and they have different goals, but they both demonstrate that the exposure of the self can be conceived as systemic feedback and as a reactionary behavior. The voluntary exasperation of both production and exposure has been progressively normalized since the advent of the network. This means transgressing the rules of the patriarchal system, which sees women as objects of the gaze more than subjects who are fully aware of the political value of visibility.

Keywords: new media; gender studies; photography; social network; web

1. Fotogenia e auto-riproducibilità oggi

Andy Warhol affermava che nel futuro ciascuno di noi avrebbe avuto diritto ai suoi quindici minuti di popolarità. Dall'avvento del Web 2.0 a oggi questi sembrano essersi a poco a poco espansi, sino a raggiungere la potenziale eternità. La parabola storica della liberalizzazione della rete infatti, ha corso parallela alla diffusione degli strumenti che ne resero possibile l'accesso e alla loro graduale trasformazione in apparecchi capaci di ri-mediare le tecnologie più disparate e a loro pre-esistenti. Tra queste, la fotografia ha così, con il passare del tempo, reso la sua grammatica sempre più intuitiva e accessibile a un pubblico che da amatore diveniva utente. Tra i fenomeni emersi dalla convivenza di questa con gli strumenti che garantivano un accesso alla rete è nota la sempre più diffusa tendenza all'auto-riproducibilità. I *selfie*, autoscatti per lo più realizzati tramite fotocamere integrate ad apparecchi telefonici, ne sono forse l'esempio più lampante.

L'immagine figlia dell'atto di auto-riproducibilità contemporanea è il sintomo di bisogni avvertiti dal soggetto nel reale, che trovano soddisfazione nella traduzione del soggetto in un'immagine creata invece per abitare la dimensione di riflesso del mondo: il web. I luoghi della rete possono allora essere considerati come vetrine, la cui utilità risiede in una costruzione identitaria che necessita di un momento di esposizione per trovare effettivo compimento. L'autoriproduzione, una volta esposta, sarà allora considerabile come funzionale al soggetto per far fronte alla cornice sociale. È così che, dal momento dell'immissione nell'ambiente virtuale, questa assume il valore di significante politico, esattamente al pari di ciò che in passato poteva fare un manifesto appeso nello spazio pubblico.

D'altronde, se esercitare la presenza significa da sempre avere occasione di diritto di parola, nella rete il ruolo della visibilità è diventato fondamentale per esercitare i propri diritti. Ma il web, al pari delle piattaforme che lo abitano, pur promettendo occasioni di affissione gratuita, è lontano dall'essere considerabile un territorio neutrale. Mentre noi guardiamo nell'internet infatti, questo guarda a sua volta noi, manipolando la nostra concezione di privato al fine di creare dipendenza dai suoi spazi.

Se l'auto esposizione è considerabile come il prezzo da pagare per acquisire un diritto all'esistenza, allora la sovraesposizione mediale può essere interpretata come *feedback* sistemico, nel senso di un assoggettamento a regole di previa imposizione, ma anche come un

atteggiamento di tipo reazionario, teso a portare all'eccesso tutti quei comportamenti che siamo portati ad assumere.

Cosa accadrebbe se all'inconsapevolezza dell'utente venisse sostituita la scelta di un utilizzo critico di questi mezzi? È possibile abitare il web con la propria immagine e mantenere la distanza necessaria a questo? Quali sarebbero gli esiti se a farlo fossero due giovani donne e quali sarebbero le modalità del loro operato?

2. Jenny

2.1. *Jennycam.org*

Jennifer Kaye Ringley è stata la prima *life-caster* della rete: dal 1996 al 2003 ha trasmesso in diretta la sua vita sulla piattaforma creata appositamente *jennycam.org*. Niente tagli alla pellicola, nessuna apparente scelta di regia né alcun fuori scena: ciò che veniva riversato online sotto forma di flusso continuo di immagini era l'intera vita della giovane, senza censure. Seduto inizialmente alla propria scrivania e poi - grazie agli sviluppi tecnologici - anche in vacanza, in metropolitana e persino alla toilette, al pubblico veniva offerta la possibilità di affacciarsi dal buco della serratura alla vita di Jenny che fu osservata dal pubblico dai 20 fino ai 27 anni. Nonostante i tempi dell'esperimento siano coincisi con quelli che videro l'esponentiale crescita e la successiva diffusione della rete, *jennycam.org* guadagnò da subito una certa audience: alcuni guardarono a Jenny con accezioni sessuali, altri con intenti sociologici, qualcuno si chiese se l'intera operazione fosse da considerare alla stregua di un'opera concettuale, oppure se semplicemente si trattasse dell'idea di una squilibrata. All'apice del successo, *Jennycam* raggiunse i 7 milioni di collegamenti, rendendo Jennifer Ringley una delle prime star del web ad attirare l'attenzione dell'ambiente televisivo, fino a essere intervistata al David Letterman Show¹.

2.1.1 *Analisi del prodotto visivo*

Le immagini trasmesse sul sito venivano realizzate da una webcam posizionata nella stanza di Jennifer all'interno del dormitorio del Dickinson College in Pennsylvania. Il *feed* delle webcams collegate online allora era ancora composto da fotogrammi che venivano scattati su richiesta o automaticamente dall'apparecchio. Inizialmente quindi si trattò di immagini aggiornate nell'arco di 15 minuti, sporche, povere, dalla grana evidente e in bianco e nero. Qualità dell'immagine e tempi di aggiornamento erano gli unici ostacoli alla fruizione oggettiva e in tempo reale di ciò che accadeva in quella camera. Con il passare del tempo, il successo del progetto e l'avanzamento tecnologico, la frequenza di pubblicazione delle foto passò a 3 minuti con un netto miglioramento anche dell'immagine. La regia rimaneva però assente: Jennifer passava buona parte del suo tempo al di fuori del dormitorio, lasciando sola la webcam, che così finiva per trasmettere per lunghi periodi l'immagine di una stanza vuota e buia che rendeva il prodotto visivo dell'esperimento molto simile a quello delle telecamere di sorveglianza posizionate in luoghi pubblici.

¹*Jennycam's Jenni on Letterman's Late Show*, <https://www.youtube.com/watch?v=0AmIntaD5VE>.

2.1.2 Analisi del contesto

Bisognerebbe tenere a mente che l'operazione di *life-casting* ebbe inizio in un'epoca che aveva da poco visto nascere il web. In quel tempo doveva essere difficile pensare a questa nascente creatura come qualcosa di promettente, che presto sarebbe stato in grado di diventare talmente ingombrante da permeare ogni aspetto della realtà. Ancora più difficile è, forse per questo motivo, oggi che conosciamo gli esiti della sua crescita, che un tempo questa abbia avuto il suo inizio. La data dell'avvento della rete si fa solitamente coincidere al momento in cui l'informatico Tim Berners-Lee pubblicò il primo sito e cioè solo nel 1991. A metà degli anni Novanta erano soprattutto aziende come Amazon ed Ebay e non ancora utenti privati, ad aver intuito il potenziale della presenza online. La tecnologia di produzione d'immagini via webcam poi, vantava sviluppi altrettanto recenti: nello stesso anno venne installata anche *Trojan Room Coffee Pot* al fine di controllare lo stato della macchinetta del caffè all'Università di Cambridge. Quando nel 1993 i *browser* acquisirono la capacità di presentare immagini, il suo *feed* cominciò a essere visitato da tutto il mondo. Sarà nel 1994 che nascerà *Fishcam*, la seconda webcam live sul web, puntata questa volta sull'interno di un acquario di Mountain View in California e ancora oggi attiva². La telecamera venne installata negli uffici di Netscape da Lou Montulli, allora programmatore del primo *browser* grafico alle prese con la progettazione di nuovi *server*. L'immagine si aggiornava di un fotogramma al minuto, facendo assistere gli utenti a ciò che avveniva nell'acquario proprio mentre a loro volta navigavano nelle acque del web.

Curiosa è l'affinità di *Fishcam* con l'esperimento *Biosphere2* che, sempre nel 1991, si chiedeva se gli esseri umani avrebbero potuto resistere in una vera e propria bolla. Mossi da preoccupazioni relative al rapido cambiamento climatico e dalla volontà di testare la sostenibilità umana, otto scienziati vennero chiusi all'interno di un habitat artificiale, un sistema chiuso senza alcun rifornimento né in entrata né in uscita. L'esperimento fu fallimentare, ma *Biosphere* è ancora oggi ricordato per i suoi esiti imprevisti. La vicenda diventò successivamente nota per dissidi giudiziari attirando l'attenzione del produttore John de Mol che, rifacendosi alle trasmissioni broadcast organizzate proprio in occasione dell'esperimento, avrebbe negli anni a venire dato vita al format televisivo *Grande Fratello*. Potremmo quindi definire i reality show come "esperimenti sociali" trasmessi in mondo visione che espongono una dinamica naturale in un ambiente costruito, in un modo non poi così diverso da quanto aveva iniziato a fare Jenny nella sua camera solo qualche anno prima. Ad accomunare *jennycam.org* ai prodotti televisivi in fondo è proprio il concetto di broadcasting, le cui possibilità di estensione nell'epoca 2.0 sembravano assurgere alla promessa di una nuova e totale trasparenza nei confronti del pubblico.

2.1.3 Riflessioni sull'operazione

Jennycam.com sollevava poi anche una serie di tensioni culturali circa l'*agency* della visibilità nella questione di genere. Sebbene le immagini dal contenuto sessualmente esplicito o allusivo costituirono una percentuale minima, l'operazione fu da subito letta dalla critica come un fenomeno affine alla pornografia. In effetti, se qualcosa di simile al *life-casting* già esisteva erano le immagini pubblicate online da *strippers* a scopo di profitto. Tuttavia, gli intenti di Jenny non prevedevano fini remunerativi, l'esibizione di sé era nel suo caso nata come gratuita e spontanea anche se la possibilità di abbonamenti "premium" per usufruire di contenuti speciali acquistabili tramite PayPal, mise in crisi le premesse dell'operazione.

Abitando lo spazio nascente della rete poi, la sua figura interrogava il web circa il ruolo che

² <https://www.fishcam.com/> .

avrebbe potuto ricoprire nel futuro della costruzione dei soggetti di genere. Secondo Krissi M. Jimrouglou, Jenny è un individuo ibrido, non del tutto umano e nemmeno del tutto macchina. Soggetto e corpo di *Jennycam* infatti, sono tali solo quando vengono posti in relazione alla tecnologia ed esposti all'occhio del pubblico. Anche per questo la sua identità è stata accostata al concetto di *cyborg* coniato da Donna Haraway: commistione tra organismo e macchina, l'identità costruita da Ringley offrirebbe un modo di intendere il soggetto oltre alle definizioni binarie. La componente più significativa del paragone con il soggetto *cyborg* rimane però l'erosione del limite tra la sfera del privato e del pubblico in ambito identitario. È forse questo che viene avvertito come l'aspetto più perverso di questo *self-made reality* online.

La rete ha a lungo costituito l'orizzonte dove vennero proiettate le speranze residue che il mezzo televisivo aveva disilluso. A dimostrazione di questo, la fama di Jennifer Ringley iniziò a scemare non solo per motivi extradiegetici (come la comparsa di altre *cam girl*), ma anche per motivi diegetici alla sua narrazione (come la relazione intrapresa con il fidanzato di un'amica), subendo a tutti gli effetti i criteri di valutazione tipici della soap-opera.

3. Amalia

3.1. *Excellences and Perfections*

Amalia Ulman è invece più esplicitamente un'artista contemporanea eppure, pochi anni fa, è riuscita a far dubitare l'intero *World Wide Web* della sua identità. Come ha spiegato in occasione della serie di conferenze *Do You Follow? Art in Circulation*, l'artista iniziò a riflettere su questi argomenti nel 2013, al ricevere di un invito a una conferenza di *self-branding*. Ciò che allora apparve evidente a Ulman era come lei per prima stesse proponendo sui social network una versione stereotipata di sé. Se ciò che abitava il suo profilo era una versione simulacrale della sua identità, allora tanto valeva crearne una ad hoc. Da qui la decisione di manipolare la sua rappresentazione online in modo che potesse definitivamente smettere di rappresentarla e trasformarsi in altro da sé.

Excellences & Perfections ebbe luogo sul profilo Instagram dell'artista l'anno seguente, confondendone i seguaci³. L'immagine con il testo "PART I", postata nell'aprile 2014, è stata accompagnata dalla *caption* che si rivelò il nome di un'opera performativa a cui il pubblico aveva appena iniziato ad assistere inconsapevolmente. Nei mesi in cui il progetto ebbe luogo, l'artista restituì in rete un'immagine il più stereotipata possibile di sé: seguendo la dieta *Zao Dha*, prendendo lezioni di *pole dance*, dilettandosi nel *twerking*, partecipando a diversi *brunch* sino a inscenare addirittura una plastica al seno. Come previsto, il numero di interazioni e i seguaci del suo profilo aumentarono. La reiterazione temporale dell'operazione fece pian piano svanire anche nei più lungimiranti spettatori il dubbio che si trattasse di una finzione finalizzata al compimento di un'opera d'arte. Che si trattasse di un'opera performativa infatti, fu chiaro solo il 14 settembre dello stesso anno grazie alla foto di fiori accompagnata dalla scritta "THE END", postata sul profilo per annunciare la fine del progetto.

³ L'opera è attualmente parte di *First Look*, la serie di progetti online co-curati da New Museum e Rhizome. Parte della performance realizzata da Ulman su Instagram è resa disponibile grazie all'impiego dello strumento di archiviazione messo a punto dall'associazione statunitense, *Amalia Ulman: Excellences and Perfections*, <https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/>

3.1.1. Analisi del prodotto visivo

Le immagini che compongono l'operazione di Ulman fanno il verso alle forme di fotografia vernacolare più diffuse nel contemporaneo: le immagini che abitano i social network. Si tratta di scatti dalla natura peculiare, eseguiti non tanto per dar luce all'immagine, ma piuttosto pensati già dal momento della creazione per essere guardati e apprezzati da uno specifico pubblico. A determinarne la forma è in questo senso lo stesso sistema di *likes* che norma il *marketing* in queste piattaforme. Le immagini postate sembrano delineare un gusto apparentemente diffuso e condiviso dagli utenti, ma che potremmo considerare come un attributo dello specifico social network. In particolare, nel caso di Instagram, la messa a disposizione dell'utente di filtri applicabili all'immagine sin dal momento dell'inquadratura e non solo in fase di postproduzione, comporta una valutazione immediata e una tendenza all'estetizzazione. Applicato ai casi di auto-riproducibilità questo corrisponde alla messa in pratica di una sorta di regia del sé.

Ulman ricalca questo processo quando costruisce con estrema cura *Excellences & Perfections*, dai set alle foto ritoccate, dai luoghi agli sfondi, sino ai soggetti delle fotografie scelti accuratamente al fine di realizzare quella che potremmo definire una sceneggiatura per social network. L'immagine che queste fotografie mostrano infatti non è quasi mai neutra: oltre ai filtri, non è un caso che Amalia Ulman ponga spesso tra noi e la realtà dello scatto l'attributo dello specchio, apparentemente raffigurato come spontaneo *objet-trouvé* nelle *location* in cui finge di trascorrere autentici momenti di vita. L'assetto delle immagini postate dall'artista così ci mette alla prova, testando fino a dove può spingersi la nostra volontà di credere all'immagine fotografica, anche nell'epoca in cui siamo più che mai consapevoli della sua manipolabilità.

3.1.2. Analisi del contesto

Lungi dall'essere mere piattaforme, è evidente come i social network siano oggi considerabili mondi paralleli e allo stesso tempo coincidenti al nostro. Ciò che talvolta sfugge all'attenzione critica rivolta a questi media è come in realtà non si tratti di ambienti neutri, ma piuttosto degli ennesimi strumenti di produzione di un sistema ben più articolato. Questo aspetto è reso evidente dagli *hashtag*, che dimostrano come nella loro logica siano proprio i processi di standardizzazione a creare risultati e promettere successo.

L'opera in questione coinvolge l'artista in prima persona nell'aderire quanto più possibile alla richiesta identitaria dettata da questa forma di vorace consumismo. Nel corso dei post, Ulman attraversa gli stereotipi femminili tipici dell'ambiente social con grande nonchalance: passando da innocente ragazza *Kawaii*, la sua identità si tramuta in quella di una *It Girl* e finisce per sessualizzare il proprio corpo contraddicendo l'innocenza fanciullesca con cui si era inizialmente proposta al pubblico. Questo percorso, figlio di una progettazione che ne ha fissato specifici stadi evolutivi, spinge l'opera a mettere in discussione i precetti di coerenza identitaria che spesso è intesa su queste piattaforme come sinonimo di autenticità. Il soggetto creato da Ulman è quindi totalmente asservito all'economia dell'attenzione e così al contenitore in cui vive. Come sostiene Shoshana Zuboff, i social network hanno a che fare con un nuovo assetto sociale, politico ed economico dove alla promessa di partecipazione non corrisponde più alcuna occasione di emancipazione per il soggetto. Il capitalismo della sorveglianza è infatti figlio non solo dell'auto-sovrapposizione dell'individuo, ma piuttosto del voyeurismo reciproco che regola la società contemporanea, che trasforma il nostro comportamento e agisce sulle nostre abitudini.

3.1.3. Riflessioni sull'operazione

Sebbene l'opera possa rievocare le diverse sperimentazioni artistiche realizzate nel tentativo di dar vita all'opera d'arte totale, il *gesamtkunstwerk* non costituisce un rifugio in cui trovare plausibile lettura del lavoro di Ulman. Dell'ingenuità *naïf* del fare della vita un'opera d'arte qui è rimasto ben poco: ciò che l'artista mette in pratica è un lavoro di costante costruzione di un'opera che è *in fieri*. In questo senso allora la performance ha più a che fare con quel senso di dovere costante che ci rende votati alla produzione (anche quando crediamo di intraprendere un processo identitario) e alla parallela necessità di celarne la fatica.

L'utilizzo che scegliamo di fare ogni giorno di questi mezzi svela nuovamente la nostra dipendenza da un certo tipo di società dello spettacolo. Ulman, cercando a tutti i costi di aderire al canone dell'*influencer*, segue i rituali di un rassicurante copione universalmente riconosciuto. Questa operazione smentisce così l'autenticità di ogni nostro comportamento fattosi automatico *feedback* sistemico.

4. Similitudini e differenze

4.1. Dentro lo schermo

Ringley prima e Ulman dopo, optando per una sovra-esposizione volontaria dell'immagine del sé, che per giunta è auto-riprodotta, trasgrediscono alle norme di controllo di un sistema patriarcale che da sempre attribuisce al soggetto femminile il ruolo di passivo oggetto di sguardi. Scegliendo di dare spettacolo di sé, le due giovani si macchiano di un peccato simile a quello che vide nella storia dell'arte la mistificazione della parabola biblica di Susanna e i Vecchioni traslata sul piano iconografico: dalla narrazione sacra di un chiaro atto di sopruso, il soggetto della giovane – facendosi immagine – divenne malizioso e compiacente istigatore, legittimando la ripicca dei curiosi anziani. Avendo il coraggio di guardare negli occhi i propri osservatori e fronteggiando i desideri che questi proiettano su di loro, Jenny e Amalia sembrano riscattare la posizione femminile mostrando consapevolezza nei confronti del valore della propria immagine.

Negli ultimi anni si è assistito al successo di piattaforme online che vertono sempre di più su contenuti visivi, riducendo al minimo gli apporti testuali. Distinguere nel marasma di queste immagini quelli che sono contenuti pregnanti, dall'apporto critico e consapevole, oggi risulta sicuramente più difficile che al tempo delle due operazioni. In più, se d'altronde il soggetto femminile è da sempre stato significato dallo sguardo altrui, allora come può continuare a essere, esercitando la propria presenza online e non subire una significazione sessualizzante? Per quanto Jenny trasmetta anche momenti relativi alla sua sessualità e Amalia alluda a questi, in realtà la pornografia andrebbe piuttosto cercata nell'occhio di chi guarda.

4.2. Fuori dallo schermo

Se il pubblico di Jenny assisteva allo spettacolo del banale, allora quello di Amalia ha assistito alla banalità dello spettacolo contemporaneo. Per Jenny il pubblico potrebbe inizialmente anche non esistere: la sua vita è trasmessa sul sito, ma condotta sul piano del reale anche quando il gradimento dell'*audience* finisce per influenzarne le scelte. Per Amalia invece il pubblico è fondamentale, la sua opera si affaccia su un palcoscenico che le garantisce una platea gremita. Sebbene l'estensione dell'esposizione crei nel pubblico una fidelizzazione alla "*Truman Show*", alla lunga inibisce gli impulsi di scopofilia. Qualcosa di simile viene affermato da Jean

Baudrillard, che ha definito la pornografia come l'assenza di seduzione. Tutto nella pornografia è "troppo vero, troppo vicino per essere vero" (Baudrillard 1995, p. 37). In questo senso entrambe le operazioni si basano su precetti di trasparenza pornografica, reale o costruita che sia. Nel loro pubblico infatti la vertigine è data del vedere e non partecipare consapevolmente, così come nel porno il piacere dello spettatore risiede nel punto di vista palesemente falsato e surreale che suggerisce come egli non stia ricoprendo la prospettiva reale del sesso, ma quella di una persona esterna ai fatti. Genericamente potremmo dire quindi che gran parte dell'attributo pornografico si basa più che altro sul piacere dettato dal voyeurismo. Vedere tutto senza essere visti: in fondo è la mancanza di reciprocità che sembra caratterizzare anche il flusso di immagini riversate in rete da Jenny e Amalia. Ma ciò che le due operazioni dimostrano è soprattutto come in tutta risposta anche le immagini ci guardino. Infatti, in entrambi i casi risiediamo in uno specifico punto della costruzione scenica. Le possibilità di accesso al tutto della vita delle due ragazze è solo illusoria, il nostro punto di osservazione è stabilito innanzitutto dal contenitore e poi dalle modalità di riproduzione scelte dalle giovani. In entrambi i casi ciò che è lasciato alla nostra percezione è quindi già previsto, come fu evidente ai seguaci di Amalia scoprendo lo statuto di opera d'arte dei suoi post.

5. Conclusioni

Il pericolo di internet è stato a lungo identificato nella presunta capacità di garantire forme di anonimato, ora invece appare chiaro come non solo questo sia diventato il luogo di significazione identitaria per eccellenza, ma anche come in esso si siano sviluppati sistemi che fanno presa sulle nostre tendenze naturali alla definizione e aggregazione. Abbiamo visto come l'autonoma esposizione dell'immagine femminile, una volta immessa in questi contesti, evidenzia criticità e ambiguità di un universo che siamo soliti abitare acriticamente.

Jenny prima e dopo Amalia hanno dimostrato come virtuale e reale siano due aspetti del sensibile che si influenzano reciprocamente e in continuazione. Il gioco di sguardi che norma le posizioni di osservatore e osservato è un paradigma implicito nelle tecnologie, per questo possiamo considerare l'immagine scaturita dai loro sistemi come la manifestazione più significativa di questi. Oggi più che mai conviene allora fermarsi a guardarla, magari paragonandola alle precedenti, per avvertirne gli sviluppi attuali. Si dice che il web non dimentichi nulla, eppure qui tutto acquisisce anche una velocità impressionante. I fatti ottengono grande scalpore, il mezzo funge spesso da cassa di risonanza per la loro diffusione, ma tutto viene anche dimenticato troppo in fretta senza che ci sia dato il tempo di digerirlo. Se ai nostri occhi *Pacman* è già vetusto, un po' come Jenny, non significa che sia considerabile come ormai scervo di qualsiasi potenziale iconico. Attraverso l'analisi dei due casi si è visto come i mezzi che professano trasparenza si rivelino in realtà sempre opachi: ora è bene chiedersi di cosa sia fatto il vetro della nostra bolla o per meglio dire del nostro schermo, dal momento che è attraverso questo che gli altri guardano noi e noi abbiamo possibilità di guardare in tutta risposta gli altri.

Bionota: Giorgia Aprosio is a contemporary art critic and curator based in Milan. In 2018, she graduated in Communication and Art Education and in 2021 she completed a second degree in Visual Cultures and Curatorial Practices at the Brera Academy of Fine Arts. Her thesis focused on the role of images in contemporary surveillance systems. In 2021, she completed the Curating Contemporary Arts: Theory and Practice course at the Royal College of Art, in London. She has published extensively in several scientific journals and she received a research grant from Fondazione Pini, Milan. She works as tutor for the 1st-level Master course *Conoscere per valorizzare il mestiere delle arti - innovazione e bellezza nella contemporaneità* (Società Umanitaria, Milan). Her research interests are centered around the relationship between society and images, with a particular focus on the role played by new technologies.

Recapito dell'autrice: aprosio.giorgia@gmail.com

Riferimenti bibliografici

- Baudrillard J. 1995, *Della seduzione*, ES, Milano.
Baudrillard J. 2011, *Telemorphosis*, Univocal, Minneapolis.
Benjamin W. 2011, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino.
Garrard M. D., *Artemisia and Susanna*, in Broude N., Garrard M. D. (eds.) 2018, *Feminism and Art History. Questioning the Litany*, Routledge, New York, pp. 147-171.
Haraway D. 1995, *Manifesto cyborg. Donne tecnologie e politiche del corpo*, Feltrinelli, Milano.
Jimroglou K. M., *A CAMERA WITH A VIEW: JenniCAM, visual representation, and cyborg subjectivity*, in Green E. (ed.) 2001, *Virtual Gender*, Routledge, London, pp. 226-237.
Zuboff S. 2019, *Il capitalismo della sorveglianza*, LUISS Press, Roma.

Sitografia

- Amalia Ulman: Excellences and Perfections*, <https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/>.
Do You Follow? Art in Circulation 3 (transcript) 2014, Rhizome,
<https://rhizome.org/editorial/2014/oct/28/transcript-do-you-follow-panel-three/>.
Fishcam, <https://www.fishcam.com/>.
Jennycam, jennycam.org.
Jennicam's Jenni on Letterman's Late Show, <https://www.youtube.com/watch?v=0AmIntaD5VE>.