

Τμήμα Τεχνών Ήχου και Εικόνας
Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Ταυτότητα και σώμα στην τέχνη του διαδικτύου:
Γεφυρώνοντας το κείμενο /λόγο, με την εικόνα/σώμα.

Το σώμα ως τόπος, ως χώρος, ως νόημα
και ως φορέας προσδιορισμού ταυτότητας

Μαρία Αργυροκαστρίτη

Συμβουλευτική Επιτροπή:

Επιβλέπουσα:

Νταλίλα Ονοράτο, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, ΤΤΗΕ-ΙΠ

Μέλη:

Ανδρέας Γιαννακουλόπουλος, Καθηγητής, ΤΤΗΕ-ΙΠ

Ιωάννης Ζάννος, Καθηγητής, ΤΤΗΕ-ΙΠ

Κέρκυρα, Νοέμβριος, 2023

ΔΗΛΩΣΗ

Βεβαιώνω ότι είμαι συγγραφέας του κειμένου της διατριβής και ότι κάθε βοήθεια την οποία είχα για την προετοιμασία της, είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στην εργασία. Επίσης, βεβαιώνω ότι έχω αναφέρει τις όποιες πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών ή λέξεων, είτε αυτές αναφέρονται ακριβώς είτε παραφρασμένες. Τέλος, βεβαιώνω ότι το κείμενο της διατριβής προετοιμάστηκε από μένα προσωπικά και αποκλειστικά και ότι θα αναλάβω πλήρως τις συνέπειες εάν η εργασία αυτή αποδειχθεί ότι δεν μου ανήκει.

ABSTRACT

Ελληνικά

Το κύριο αντικείμενο της διατριβής, “Ταυτότητα και σώμα στην τέχνη του διαδικτύου: Γεφυρώνοντας το κείμενο /λόγο, με την εικόνα/σώμα. Το σώμα ως τόπος, ως χώρος, ως νόημα και ως φορέας προσδιορισμού ταυτότητας” εντάσσεται στο πλαίσιο της θεωρητικής έρευνας μέσω ανασκόπησης βιβλιογραφίας και εξέτασης παραδειγμάτων, με σκοπό μια συνολική ανάγνωσης του φαινομένου της εξέλιξης της ταυτότητας και πως αυτή σχετίζεται με το σώμα και τις εκφάνσεις του στη διαδικτυακή ζωή, μέσα από το έργο γυναικών καλλιτέχνιδων της διαδικτυακής τέχνης. Αποτελεί μια κριτική ανάλυση της επιρροής του διαδικτύου στη γυναικεία ταυτοτική εικόνα, πρόσληψη και επικοινωνία μέσω του σώματος, έτσι όπως αυτή σχολιάζεται μέσω των έργων γυναικών καλλιτέχνιδων που χρησιμοποιούν αυτό το εργαλείο. Στη διατριβή πραγματοποιείται διεξοδικά κριτική ανάλυση της χρήσης του όρου Net.art όσο και του προσδιορισμού διαδικτυακή τέχνη.

Ένα δεύτερο σημείο ερευνητικού ενδιαφέροντος είναι η αποκατάσταση της διαδικτυακής τέχνης ως μιας μορφής έκφρασης, απόλυτα ταιριαστής με την ψηφιακή ύπαρξη των τριών τελευταίων δεκαετιών, η οποία τείνει να γίνει κυρίαρχος μοχλός κοινωνικής συμπερίληψης και ορατότητας όχι μόνο των γυναικών αλλά και άλλων κοινωνικών ομάδων. Το πως επηρεάζεται η ταυτότητα στη διαδικτυακή σχεσιακότητα (είτε ως ενεργοί/ές είτε ως θεατές και υπό-κείμενα μιας πληροφορίας) έχει πολλαπλές επιστρωματώσεις οι οποίες είναι ασύνειδες και συνδέονται εν πολλοίς με το ίδιο το μέσο. Αυτή είναι η θεωρητική βάση επάνω στην οποία λαμβάνει χώρα η διερεύνηση για το “χτίσιμο” της ταυτότητας (σε διαδικτυακό επίπεδο και κατά προέκταση και σε πραγματικό) στην έρευνα μας.

Το ίδιο ενδιαφέρον παρουσιάζει και το πως μια άυλη δραστηριότητα όπως είναι η διαδικτυακή ζωή κι επικοινωνία ενεργεί επί του «υλικού» σώματος και πως αλλάζει την πρόσληψη του σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο. Ως μια στην πορεία της, καπιταλιστική πρακτική (άποψη που αναπτύσσεται στον κορμό του διδακτορικού κειμένου) η διαδικτυακή προβολή εργαλειοποιήθηκε και ως ερευνητικό ερώτημα συμπεριλαμβάνεται στην παρούσα διατριβή.

Στη βάση των παραπάνω επικεντρώνεται το ενδιαφέρον της παρούσας έρευνας τόσο στην σύνταξη ενός εγχειριδίου επάνω στην αντιμετώπιση των ζητημάτων της

ώσμων τεχνολογίας και υποκειμένου όσο και σε μια στοχαστική ενατένιση τους, τοποθετώντας το ερευνητικό ερώτημα εντός του πλαισίου μιας αναλυτικής ποιητικής ματιάς όσο και μιας πρότασης σχετικής με τη διάσωση του ανθρώπινου έναντι μιας προϊόντικού τύπου αντιμετώπισης, που θα προέλθει μέσα από τον φυσικό συγχρωτισμό και τις φυσικές εμπειρίες.

Μεθοδολογικά χρησιμοποιήθηκαν οι φιλοσοφικές θεωρήσεις των Φουκώ και των Ντελέζ/Γκατταρί και οι κοινωνικές θεωρήσεις του Φεμινισμού ενώ στο μέρος που αφορά την ταυτότητα δεν αγνοήθηκε η Λακανική οπτική. Πολλοί επίσης διανοητές του τεχνολογικού στοχασμού χρησιμοποιήθηκαν καθώς η παρούσα διατριβή είναι μια ανάλυση της ψηφιακής κουλτούρας και της τριβής της με το κοινωνικό πλαίσιο

Ο τρόπος με τον οποίο εξελίσσεται η καλλιτεχνική έρευνα στο χώρο των Νέων Μέσων απηχεί σε μεγάλο βαθμό και μια παραδοσιακή, στη δομή της, ακαδημαϊκή έρευνα πράγμα που σηματοδοτεί την έναρξη νέων καλλιτεχνικών ζητημάτων σε συνέργεια με την κλασική καλλιτεχνική πρακτική. Συνεπώς ο υπότιτλος της διατριβής αναλύεται μέσα από της περιπτωσιολογική εξέταση καλλιτεχνικών και κυρίως μέσα από τις συνεντεύξεις που παρατίθενται. Σε μια “κβαντική” παρατήρηση των φαινομένων (σύμφωνα με την οποία τα «παράγουμε» σχεδόν) οι ερμηνείες των έργων της διαδικτυακής τέχνης εμπεριέχουν τη δημιουργία νέων νοημάτων και ορατότητας εναλλακτικών δεδομένων μέσω της μελέτης τους, όπως για παράδειγμα η αναδυόμενη ανησυχία για τη χρήση της πληροφορίας, η κοινωνική προκατάληψη και η χρήση της Τεχνητής Νοημοσύνης, η κοινωνική ταξινόμηση και η ορατότητα όσο και η αυξανόμενη επιτήρηση έννοιες που αναπτύσσονται στο σώμα του διδακτορικού.

English

The main subject of the thesis, "Identity and the body in internet art: Bridging text/discourse, with image/body. The body as place, as space, as meaning and as a vector of identity determination" is placed within the framework of theoretical research through a review of literature and examination of examples, with the aim of a comprehensive reading of the phenomenon of the evolution of identity and how it relates to the body and its manifestations in online life, through the work of women artists in net art and internet art in general. It is a critical analysis of the influence of the internet on women's identity image, perception and communication through the body, as commented on through the works of women artists using this tool. The thesis provides a thorough critical analysis of the use of the term Net.art as well as the definition of Internet art.

A second point of research interest is the restoration of Net.art/internet art as a form of expression, perfectly suited to the digital existence of the last three decades, which tends to become a dominant lever of social inclusion and visibility not only for women but also for other social groups. How identity is affected in online relationality (either as actants or as viewers and subjects of an information) has multiple epistemologies that are unconscious and largely linked to the medium itself. This is the theoretical basis on which the exploration of the 'building' of identity (online and by extension, real) in our research takes place.

Of equal interest is how an immaterial activity such as online life and communication acts on the 'material' body and how it changes its perception, on an individual and collective level. As a practice that is capitalist in its course (a view developed in the body of the PhD text), online projection is instrumentalized and included as a research question in this thesis.

On the basis of the above, the interest of this research is focused both on the compilation of a textbook upon the issues of the osmosis of technology and subject and on a reflective contemplation of them, placing the research question within the framework of an analytical poetic gaze, as well as a proposal related to the rescue of the human versus a productist type of treatment, to be derived through physical synchronicity and natural experiences.

Methodologically, the philosophical considerations of Foucault and Deleuze/Guattari and the social considerations of feminism were used, while in the part concerning identity the Lacanian perspective was not ignored. Many Technology Theorists were also studied, as this thesis is an analysis of digital culture and its friction with the social context.

The way in which artistic research in the new media field is evolving, largely echoes a traditional, in its structure, academic research which marks the initiation of new artistic issues in synergy with classical artistic practice. Subsequently the subtitle of the thesis is analysed through the case study of artists and especially through the interviews listed. In a 'quantum' observation of phenomena (according to which we almost 'produce' them) the interpretations of online artworks involve the creation of new meanings and visibility of alternative data through their study, for example emerging concerns about information use, social bias and the use of AI, social classification and visibility as much as increasing surveillance concerns, developed in the body of the PhD.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	8
[Εικόνες 1-2].....	[17]
 ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι	
Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ ΣΤΟ ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ	
1.1. Εισαγωγή – Μεθοδολογία.....	19
1.2. Deleuze, μετακίνηση και αποταυτικοποίηση	22
1.3. Ο Foucault και το Σώμα: Τιμωρία, επιτήρηση, αποκλεισμός, απόκρυψη, πειθαρχία.....	27
1.4. Φύλο, μηχανή και μέσα.....	32
1.5. Βιολογικοί και τεχνολογικοί φεμινισμοί.....	38
1.6. Σώμα και κοινωνικά δίκτυα.....	50
1.7. Η φωτογράφιση μας στο διαδίκτυο.....	53
1.8. Το διαδικτυακό σώμα /νόημα.....	57
1.9. Κατοπτρική κοινωνία.....	62
1.10. Σύνοψη.....	64
[Εικόνες 3].....	[67]
 ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙ	
Η ΕΚΦΡΑΣΗ ΤΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ ΣΤΟ ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ	
2.1. Εισαγωγή – Μεθοδολογία.....	70
2.2. Θεωρίες Ταυτότητας στο χώρο του Κοινωνικού.....	72
2.3. Θεωρίες Ψυχανάλυσης και εγκατάσταση κοινωνικής και ατομικής Ταυτότητας...	75
2.4. Lacan.....	76
2.5. Ταυτοτικές διαδικασίες και Νέες Τεχνολογίες Επικοινωνίας.....	79
2.6. Κοινωνιολογικές Προσεγγίσεις του Εαυτού.....	87
2.7. Πολιτική Ταυτότητα και Ιδιωτικότητα	95
2.8. Νευρολογικές Προσεγγίσεις του Ζητήματος της Ταυτότητας και Δυαδικές Σχέσεις.....	101

2.9. Αφήγηση του εαυτού στο διαδίκτυο.....	105
[Εικόνες 4-7].....	[116]

ΚΕΦΑΛΑΙΟ III

ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΔΕΣ ΤΗΣ NET ART: ΜΙΑ ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΛΟΓΟΥ ΤΩΝ ΓΥΝΑΙΚΩΝ ΣΤΟ ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ

3.1. Εισαγωγή – Μεθοδολογία	120
3.2. Ιστορική αναδρομή	122
3.3. Βάσεις δεδομένων, αφηγηματική δομή και μνήμη	127
3.4. Μια Αισθητική της ψηφιακής τέχνης.....	138
3.5. Ο καπιταλισμός της επιτήρησης	158
[Εικόνες 8-57].....	[180]

ΚΕΦΑΛΑΙΟ IV

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΔΩΝ

4.1. Μεθοδολογία συνεντεύξεων.....	223
4.2. Indira Allegra.....	224
4.3. Lauren Mc Carthy.....	237
4.4. Annie Abrahams.....	241
4.5. Ann Hirsch	245
[Εικόνες 58-65].....	[249]

ΕΠΙΛΟΓΟΣ – ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	255
-------------------------------	-----

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	265
-------------------	-----

Ιστότοποι (ανά είδος και τίτλο).....	285
--------------------------------------	-----

Εικόνες (ανά κεφάλαιο με αναφορά προέλευσης).....	295
---	-----

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η θεωρητική ανάλυση ταυτότητας και σώματος σε μια ειδική κατηγορία καλλιτεχνικής έκφρασης όπως είναι η διαδικτυακή τέχνη εμπλέκει σημαντικές παραμέτρους που θα πρέπει να εξεταστούν. Οι θεματικές του σώματος και της ταυτότητας αποτελούν πιάνιου μεγέθους υλικό ως θεωρητικές ενότητες στη γενικότητα τους, αλλά ο περιορισμός των ζητημάτων αυτών ως πρόσληψη τους εντός του διαδικτύου προσφέρει ένα γόνιμο έδαφος για την εξερεύνηση και την καταγραφή τους με στοιχεία πρωτοτυπίας τα οποία επιβεβαιώνονται από την έρευνα. Επιπρόσθετα η παρούσα διατριβή φιλοδοξούμε να αποτελέσει εγχειρίδιο έρευνας σχετικό με την επιρροή της τεχνολογίας στην κοινωνική ζωή, υπό το πρίσμα του έργου γυναικών καλλιτέχνιδων οι οποίες εμπλέκονται με την τεχνολογία.

Εντός της διατριβής συναντούμε τόσο την χρήση του όρου Net.art όσο και του προσδιορισμού διαδικτυακή τέχνη. Πρόκειται για ένα διαχωρισμό ο οποίος διαφοροποιεί την ιστορική έννοια της Net.art ως κίνησης με πεπερασμένα περιθώρια συγκεκριμένου χρονικού ορίζοντα και σημασιοδότησης, από αυτήν της διαδικτυακής τέχνης η οποία περιγράφει την χρήση του εργαλείου και ενοποιεί νοηματικά της χρήστριες του, στην προκειμένη περίπτωση ως άρθρωση μιας υποκειμενικής/προσωπικής πραγματικότητας. Σε γενικές γραμμές η Net art εκτείνεται από τα τέλη της δεκαετίας του 1980 μέχρι το 2010 περίπου¹ (με την net.art να ορίζεται στο χρονικό πλαίσιο 1994 - 1999) με κύριο θέμα τη σημασία του διαδικτύου ως κριτικού πειραματισμού, ενώ ως βασισμένη στο διαδίκτυο τέχνη (διαδικτυακή τέχνη) περιγράφουμε εδώ τα έργα που εργαλειοποιούν το διαδίκτυο ως ενέργεια και κατάσταση νοηματοδότησης², μέχρι τις ημέρες μας .

¹ <https://anthology.rhizome.org/>.

² Ατύπως ορίζεται το 2010 ως εποχή μετάβασης στην διαδικτυακή τέχνη όπως την ονομάζουμε στην διατριβή μας καθώς τότε η Marisa Olson εισήγαγε τον όρο post internet art διαχωρίζοντας έτσι την κλασική Net.art των χρόνων 1994 με 1999 με την Net art της επόμενης δεκαετίας, Για να μην χρησιμοποιήσουμε τον όρο internet art χρησιμοποιούμε τον όρο διαδικτυακή τέχνη. "...the term represents an integral part of the lively and ever-evolving debate on this issue. Marisa Olson revised her original proposition with respect to the next 5 years evolution to state that all contemporary works are already Post-Internet, era. Similarly according to Louis Doulas the founder of the project Pool, , which between 2011 and 2012 explored the relationship between contemporary art and the Internet, "Post[-]Internet is not a category but a condition: a contemporary art" (Doulas). Rather than only referring to art, this term can denote the whole era. Questions relating to Post-Internet artworks, their production, presentation, monetisation and theoretical conception are the focus of the fourth thematic chapter of this anthology. (Meixnerova, 2019, σ.108).

Το πως επηρεάζεται η ταυτότητα μας στη διαδικτυακή σχεσιακότητα (είτε ως ενεργοί/ές είτε ως θεατές και υπό-κείμενα μιας πληροφορίας) έχει πολλαπλές επιστρωματώσεις οι οποίες είναι ασύνειδες και συνδέονται εν πολλοίς με το ίδιο το μέσο. Αυτή είναι η θεωρητική βάση επάνω στην οποία λαμβάνει χώρα η διερεύνηση και στη συνέχεια το “χτίσιμο” της ταυτότητας (σε διαδικτυακό επίπεδο) η οποία υπήρξε ανέκαθεν θέμα κοινωνικών δικτύων και σχέσεων.

Το ίδιο ενδιαφέρον παρουσιάζει και το πως μια άυλη δραστηριότητα όπως είναι η διαδικτυακή ζωή κι επικοινωνία ενεργεί επί του «υλικού» σώματος³ και πως αλλάζει την πρόσληψη του σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο. Ως μια στη πορεία της, καπιταλιστική πρακτική (άποψη που αναπτύσσεται στον κορμό του διδακτορικού) η διαδικτυακή προβολή εργαλειοποιήθηκε και ως ερευνητικό ζητούμενο συμπεριλαμβάνουμε στην παρούσα διατριβή την οποιαδήποτε απάντηση θα μπορούσε να δοθεί σε αυτή την τακτική. Καταλήγουμε ότι αυτή είναι η ίδια η αντίσταση του φυσικού σώματος η οποία αναδύεται ως αίτημα μέσα από την υπερχρήση της εικόνας του και τον κορεσμό της πληροφορίας έναντι της ενσώματης κατάστασής.

Μια «εγωλογία»⁴ αναδύθηκε με την έλευση του web 2 και την ανάπτυξη των πλατφορμών κοινωνικής δικτύωσης η οποία ήρθε να αντικαταστήσει την όποια ταυτοτική έκφραση προερχόταν από κοινωνικές συσπειρώσεις και συναναστροφές στο πραγματικό περιβάλλον και την προσομοίωση μέσω άβαταρς κτλ. στο ψηφιακό.

Ένα άλλο σημείο ερευνητικού ενδιαφέροντος είναι η αποκατάσταση της διαδικτυακής τέχνης ως μιας μορφής έκφρασης, απόλυτα ταιριαστής με την ψηφιακή μας ύπαρξη των τριών τελευταίων δεκαετιών και όχι ένας πρωτόλειος πειραματισμός και ειδικά οι γυναίκες καλλιτέχνιδες που αποτελούν και τον πυρήνα της έρευνας μας επέδειξαν σημαντικό έργο προς την κατεύθυνση αυτή. Αντιμετώπισαν με επιστημολογική επάρκεια και καλλιτεχνική τόλμη θέματα φύλου και κοινωνικής συμπερίληψης στη βάση χρήσης του εργαλείου του διαδικτύου από την στιγμή που το διαδίκτυο είναι ένα πεδίο όπου προβληματισμοί εξουσιών και χρήσης τους καθώς και ο έλεγχος εν γένει με τη Φουκωική οπτική, μοιάζουν να είναι πολύ πιο χειροπιαστοί με την έλευση του web2 από τις αρχές του 2000 και την έναρξη των πλατφορμών κυρίως κοινωνικής δικτύωσης, όταν η επιτήρηση αποτέλεσε κύρια ανησυχία και προβληματισμό.

³ «Η φαινομενολογία ασχολείται με την υλικότητα του σώματος, με το σώμα ως ένα στοιχείο της κοινωνικής δράσης, ως η ζωντανή εμπειρία της σωματοποίησης » (Αλεξιάς, 2003, σ. 111) Με παρόμοιο τρόπο χρησιμοποιεί και η Butler τον όρο υλικότητα του σώματος και με την ίδια λογική χρησιμοποιούμε τον όρο «υλικό σώμα» στη διατριβή μας.

⁴ “Generally speaking, in the early works of blog-art there appeared to be a fascination with reclaiming the self within the media landscape, hence the turn towards what we might call a certain ‘egology’. At the start of the century, as opposed to the old cyberpunk dystopias that were based on simulation, avatars and post-human bodies, the development of Web 2.0-style participatory platforms instead imposed a radical return to reality to specific people and lives to the individuality of a person with a first name and a last name with a life story the story of someone who shares, who openly talks about their life” (Prada, 2021).

Η δικτυωμένη τέχνη ανέκαθεν, είναι μια μορφή τέχνης με έντονα τα στοιχεία της περφόρμανς και της επιτελεστικότητας (εννοώντας εδώ τόσο μια σεναριακού τύπου δράση σχετική με τη νοηματοδότηση της πράξης όσο και με μια εστίαση στη ζωντανή ύπαρξη εντός του ψηφιακού δρώμενου) και σε μια πρώτη ανάγνωση, θέματα σώματος και ταυτότητας εμπεριέχουν μιαν αυτόματη φυσικότητα στην ανάλυση τους ενώ σε σχέση με την διαδικτυακή τέχνη και ειδικά όταν πρόκειται για γυναίκες δημιουργούς παρατηρούμε το έντονο ενδιαφέρον για το σώμα και τις εκφάνσεις του, θεωρητικές και εμπειρικές.

Στη βάση των παραπάνω επικεντρώσαμε το ενδιαφέρον της παρούσας έρευνας τόσο στην σύνταξη ενός «εγχειριδίου» επάνω στην αντιμετώπιση των ζητημάτων της ώσμωσης τεχνολογίας και υποκειμένου όσο και σε μια στοχαστική ενατένιση τους, τοποθετώντας το ερευνητικό μας ερώτημα εντός του πλαισίου μιας αναλυτικής ποιητικής ματιάς όσο και μιας πρότασης σχετικής με τη διάσωση του *ανθρώπινου* έναντι μιας προϊόντικού τύπου αντιμετώπισης του υποκειμένου, διάσωση η οποία θα προέλθει μέσα από τον φυσικό συγχρωτισμό και τις φυσικές εμπειρίες.

Η σύνταξη ενός τύποις εγχειριδίου όπως αναφέραμε, αποτέλεσε σημαντικό μέλημα της σύνταξης της παρούσας διατριβής καθώς η εργασιακή μου δραστηριότητα εντάσσεται στη διδασκαλία της τέχνης ως πρακτικής και ως θεωρίας. Για αυτό τον λόγο και η δομή των ιδεών που παρατίθενται λειτουργούν σαν χάρτης πλοήγησης στις πολλαπλές νοηματοδοτήσεις της ταυτότητας και του σώματος οι οποίες αντιμετωπίζονται διεπιστημονικά και συχνά ελλειπτικά προς αποφυγή ενός χαώδους κειμενικού τόπου. Η βιβλιογραφία σχετικά με όλα τα ζητήματα των οποίων την διασταύρωση ερευνούμε, είναι μεγάλη σε έκταση και η πυκνότητα της ανάπτυξης των κεφαλαίων έχει ως σκοπό την όσο δυνατόν μεγαλύτερη εστίαση στα βασικά μας ερωτήματα και αποφυγή «φλύαρης» επέκτασης σε ιστορικά και θεωρητικά στοιχεία που έχουν αναλυθεί πλειστάκις.

Ο σκοπός της έρευνας διατηρείται σε όλο το μήκος της διατριβής με την έννοια της σύνθεσης ενός ζητήματος με κριτικές προεκτάσεις και γόνιμη αμφισβήτηση μέσω της οποίας επιχειρούμε να προτείνουμε μιαν εναλλακτική της «σάρωσης» μας από το διαδίκτυο: την πάση θυσία διατήρηση της φυσικής εμπειρίας τους σώματος μας ως επικοινωνιακού μέσου και φορέα νοήματος και γνώσης.

Η πληροφορία, η μαρτυρία και ο τρόπος χρήσης τους είναι σημαντικά εργαλεία για την εξέταση των θεμάτων μας και η ιστορική συγκυρία της άμεσης πρόσβασης με σχετική ευκολία λόγω του διαδικτύου, δημιουργεί μεγαλύτερες ανάγκες ποιοτικής ανάλυσης και εξαγωγής συμπερασμάτων καθώς ο όγκος της παρεχόμενης πληροφορίας είναι ευρύς. Η θεωρία (φιλοσοφία, κοινωνιολογία, ψυχανάλυση, κριτική ανάλυση) αποτελεί απαραίτητο εργαλείο και η εναργής επισκόπηση της αποτέλεσε τον κύριο όγκο

της παρούσας εργασίας.

Αναφερόμαστε σε έργα γυναικών καλλιτέχνιδων όπου κυριαρχεί σε μεγάλο βαθμό το συναίσθημα, είτε αυτό αναφέρεται σε αυτοπροσδιορισμό είτε σε αίσθημα αποκλεισμού. Το συναίσθημα είναι μια αρκετά επίφοβη μέτρηση, αλλά ως μοχλός δημιουργίας είναι ικανός δείκτης συλλογικότερων καταστάσεων εκτός του στενά προσωπικού αλλά και αδιαμφισβήτητη πρόσβαση σε πραγματικότητες στις οποίες αλλιώς δεν θα είχαμε πρόσβαση. Αναφερόμαστε στο συναίσθημα καθώς η τέχνη που χρησιμοποιεί ως εργαλείο το διαδίκτυο είναι μια αρκετά προσωπική αντιμετώπιση τόσο ατομικών θεμάτων όσο και ευρύτερα κοινωνικών. Η μαζικότητα με την οποία χρησιμοποιείται το εργαλείο από το κοινό φαίνεται να προσδίδει μεγαλύτερη ένταση στο συναίσθημα από τη στιγμή που εξαιρούμε σε πολλές περιπτώσεις την τεχνική ως πρωτεύον ζητούμενο. Με αυτό υπονοούμε τη χρήση μιας πλατφόρμας για σκοπούς πέρα των προβλεπόμενων, ως δίαυλο ενός καλλιτεχνικού σχεδιασμού.

Η Ahmed αναφέρει ότι το συναίσθημα είναι πολιτισμικό εργαλείο. Οι λέξεις “πάθος” και “παθητικότητα” έχουν ίδια ρίζα που υποδηλώνει την αδυναμία και για αυτό το λόγο και οι γυναίκες ταυτίζονταν με το συναίσθημα ως πιο αδύναμες και πιο κοντά στη φύση, με τον πρωτογονισμό που ο Δαρβίνος αναγνωρίζει στο συναίσθημα ως πρώιμη ανθρώπινη λειτουργία⁵.

Στη θεωρία το συναίσθημα είναι ζήτημα γνωσιολογικού χαρακτήρα όσο και επικεντρωμένο στη σωματική αίσθηση και η συζήτηση είναι εάν η σωματική αίσθηση προϋπάρχει της γνωσιακής κατάστασης⁶. Η τέχνη γεφυρώνει τις δύο αυτές καταστάσεις εντάσσοντας μας ως υποκείμενα και αντικείμενα συγχρόνως, ειδικά η net art/διαδικτυακή τέχνη με τη δικτυωμένη της φύση και τις παρατηρήσεις που θέτει προς συζήτηση.

Η Ahmed συνεχίζει ότι το συναίσθημα συνδέεται με το σώμα και τα όρια του και καθώς αναφέρει την “ουλή”, προσθέτει και τον παράγοντα του χρόνου μέσω της επούλωσης. Ο χρόνος είναι εξαιρετικά σημαντικός στα έργα της net art είτε ως αναφορά μνήμης, είτε ως διάδραση, είτε ως καταγραφή όπως αυτή έρχεται σε διάλογο τόσο με τον προσωπικό χρόνο όσο και τον συλλογικό. Πιο ειδικά, αναφερόμαστε στη χρονική διατήρηση μιας πληροφορίας, στη συλλογή δεδομένων, στο χρόνο διάδρασης θεατών και καλλιτέχνιδας. Η πληροφορία έχει μια διάσταση πληροφοριακού “χώρου” και χρόνου όπως ακριβώς και το φυσικό μας σώμα.

Συναίσθημα και χρόνος είναι δύο από τις παραμέτρους της διαδικτυακής μας ύπαρξης και με αυτό τον τρόπο συνδέεται και το σώμα μας με αυτήν, πρώτα ως συναίσθημα σωματικής έκφρασης και μετά ως “γνωστική” σκέψη.

⁵ Ahmed, 2004, σ. 3.

⁶ Ahmed, 2004, σ. 4.

Το σώμα συνδέεται άρρηκτα με την ταυτότητα όχι μόνο στο επίπεδο της επιφανειακής της σχέσης με το φύλο και τη φυλή αλλά και βιομετρικά⁷ (μετρήσεις σωματικών δεδομένων όπως βάρος, ύψος, παθογένειες) στην προσπάθεια του όποιου συστήματος να ταξινομήσει στο πλαίσιο του αποδοτικότερου ελέγχου. Κοινωνικά το σώμα είναι μια συλλογή πληροφοριών σχετικών με την υπόσταση του προκειμένου να οριστεί ως “κανονικό” και διαδικτυακά το σώμα είναι μια εικόνα η οποία συμμετέχει ή όχι στην ορατότητα της αναπαράστασης του.

Η Magnet στο βιβλίο της (2011) εκθέτει το σκεπτικισμό της σχετικά με την αλήθεια των βιομετρικών στοιχείων στον ορισμό της ταυτότητας και την πιθανή κοινωνική βλάβη σε δημοκρατικό επίπεδο, δημιουργώντας μήτρες κυριαρχίας⁸ μέσω ενός σωματικού φетиχισμού (Haraway) που αγνοεί τις κοινωνικές και περιβαλλοντικές διασυνδέσεις και καθιστά τις βιομετρήσεις ένα τεχνοεπιστημονικό θέσφατο αφαιρώντας από τη γνώση τη σχετικότητα της⁹ και καθιστά το σώμα ένα αντικείμενο εκτός των κοινωνικών ζυμώσεων και της υποκειμενικότητας του. Οι βιομετρικές αυτές αναπαραστάσεις τοποθετούν τα όρια και θεσπίζουν ταυτότητες οι οποίες αγνοούν μη μετρήσιμα σώματα και υποκειμενικότητες λειτουργώντας ως μέθοδοι αποκλεισμού. Η ιστορική πορεία της ανθρωπομετρίας λειτουργεί ως επιτήρηση και περιορισμός μέσω της κωδικοποίησης του σώματος.

Τα στοιχεία αυτής της ανθρωπομετρικής στατιστικής και διαχείρισης προέρχονται συνήθως όπως καταγγέλεται στο πλαίσιο του φεμινισμού, από το πρότυπο “άντρας” το οποίο ταυτίζεται ιστορικά με τον άνθρωπο¹⁰ γενικότερα.

Οι γυναίκες είναι ιστορικά αόρατες και για αυτό το λόγο και οι γυναίκες οι οποίες ασχολούνται είτε αυτοβιογραφικά με τη Net.art και τη διαδικτυακή τέχνη είτε μέσω πληροφορίας, προσφέρουν και μια βάση δεδομένων πέρα από μια μαρτυρία για την ταυτότητα και το σώμα τους. Στο τέλος της παρούσας διατριβής παρουσιάζονται συνεντεύξεις με σημαντικές εκπροσώπους του είδους οι οποίες συνολικά (παρότι χρησιμοποιούν διαφορετικές μεθόδους) μοιάζουν να υπηρετούν την καταγραφή πληροφοριών και να συντάσσουν μια εποπτική μαρτυρία.

Η μαρτυρία / πληροφορία είναι σημαντικό περιεχόμενο που μας προσφέρεται από την διαδικτυακή τέχνη. Η σχέση του ελέγχου των πληροφοριών ως ελέγχου της ζωής πηγαινει πίσω στην εποχή του σκλαβεμπορίου όταν οι γεμάτες ζωές των ανθρώπων συρρικνώθηκαν σε αριθμούς και στοιχεία¹¹ τακτική που εφαρμόζεται και σήμερα με την στατιστική. Καθίσταται το συναίσθημα της εμπειρίας ως προσωπικό και υποκειμενικό και

⁷ Magnet, 2011, σ. 2.

⁸ Magnet, 2011, σ. 3.

⁹ Magnet, 2011, σ. 4.

¹⁰ Criado-Pereze, 2019.

¹¹ Criado-Pereze, 2019, σ. 12.

ως εκ τούτου μη στατιστικά αντιπροσωπευτικό προκειμένου να ταξινομεί η εκάστοτε αρχή πληροφορίες σε διαχειριστικά σύνολα.

Μια φεμινιστική προσέγγιση της συλλογής και ανάλυσης της πληροφορίας μας βοηθά με πολλούς τρόπους, μερικοί από τους οποίους είναι οι παρακάτω όπως αναφέρουν οι D'Ignazio και Klein¹²: πρόκληση και εξέταση των εξουσιών, επισημάνση του συναισθήματος και της ενσώματης πληροφορίας ως γνωσιακού εργαλείου, επανεξέταση των δυϊσμών και των ιεραρχιών, συμπερίληψη πλουραλισμού και νοηματικού πλαισίου. Οι πληροφορίες μας συλλέγονται από εξουσίες και εταιρείες και η χρήση τους επηρεάζει με αρνητικό τρόπο ζητήματα ισότητας, ισονομίας και κοινωνικής δικαιοσύνης καθώς διαχωρίζεται η κοινωνία σε ομάδες με κοινωνικά απριόρι προνόμια και σε ομάδες που υφίστανται συστημικές αδικίες. Η διαδικτυακή τέχνη είναι μια καλλιτεχνική πρακτική η οποία έθιξε αυτές τις προβληματικές εν τη γενέσει τους μέσα από το πρίσμα των ταυτοτικών θεματικών. Ή όπως αναφέρουν οι D'Ignazio και Klein για οποιονδήποτε σχεδιασμό χαρακτηρίζεται ως φεμινιστικός: "What makes a project feminist? As will become clear, a project may be feminist in content, in that it challenges power by choice of subject matter; in form, in that it challenges power by shifting the aesthetic and/or sensory registers of data communication; and/or in process, in that it challenges power by building participatory, inclusive processes of knowledge production. What unites this broad scope of data-based work is a commitment to action and a desire to remake the world"¹³.

Η θέση των γυναικών στο σύστημα της Τέχνης ως των πλέον υποεκπροσωπούμενων, δεν φεύγει ποτέ από το προσκήνιο. Η διαδικτυακή τέχνη είναι τέχνη με πολύ λιγότερες οικονομικές απαιτήσεις και πρόσβαση σε μεγάλο πλήθος, έχει μαζική διάχυση με πρόγονο τη mail art¹⁴, αλλά παρόλα αυτά δεν αναγνωρίζεται αρκετά η συμβολή των γυναικών καλλιτέχνιδων σε αυτήν.

Η μειοψηφία των γυναικών στις βραβεύσεις ακόμα και για την ηλεκτρονική και ψηφιακή τέχνη, υπήρξε και αιτία για την καμπάνια του 2016 #kissMyArs που ξεκίνησε από την καλλιτέχνη Heather Dewey-Hagborg με αφορμή τις βραβεύσεις στο ετήσιο

¹² D'Ignazio & Klein, 2023, σ. 17.

¹³ D'Ignazio & Klein, 2023, σ. 18.

¹⁴ "In 1962 Ray Johnson was a pioneer of Mail art. His work is considered to be the immediate predecessor to Internet art. It is based on a form of correspondence among artists who exchange their works by mail. A mailing envelope figuratively became the smallest museum of art for Mail art. As with Internet art, Mail art is a democratic form of artistic expression, the aim of which is more a process of communication and mutual exchange of thoughts among its participants, than the production of works. Since these artistic forms are clearly intended neither for commercial use, nor for the institutional cultural establishment, Mail art works are usually not saleable objects to be viewed in private galleries and certain problems do occur when exhibited in museums of art. This is naturally related to the fact that their authors are, in comparison with established and popularized artists, known only to a small community of like-minded artists and their followers who are interested in these specific forms of expression" (Meixnerova, 2019, σ. 14) .

φεστιβάλ της Ars Electronica¹⁵ θίγοντας συγχρόνως και τη θέση γενικά των γυναικών στον κόσμο της τεχνολογίας (εικ. 1). Στη συγκεκριμένη κίνηση συμμετείχε ως ενεργό μέλος και η καλλιτέχνης και θεωρητικός Kathy High¹⁶ η οποία υπήρξε και προσκαλεσμένη το 2017 του Τμήματος Τεχνών Ήχου και Εικόνας του Ιονίου Πανεπιστημίου, στο ακαδημαϊκό περιβάλλον του οποίου παράγεται και συγγράφεται η παρούσα διατριβή.

Σε ό,τι αφορά την έρευνα στην εποχή των big data (εικ. 2), είναι μια έρευνα η οποία θα μπορούσε να είναι απογυμνωμένη από ιδεολογικό ή θεωρητικό πρόσημο και να αφήνει την πληροφορία να εκφράσει την όποια θέση σχετικά με ένα ζήτημα. Η έρευνα έχει ως κύριο σκοπό τη θεμελίωση εμπιστοσύνης αλλά οι τρόποι με τους οποίους γίνεται (η στατιστική κυρίως έρευνα) υποδεικνύουν μια ανασφάλεια για την αντικειμενικότητα της. Σχεδιασμοί οι οποίοι υποστηρίζουν διαφορετικές μεθόδους “ψαξίματος” όπως μια φεμινιστική μηχανή αναζήτησης¹⁷, μας βοηθούν στην κατανόηση του τι σημαίνει απάντηση η οποία υπαγορεύεται από το ερώτημα, και πως οι εναλλακτικές μορφές ερωτημάτων αναδεικνύουν διαφορετικές μορφές της “πραγματικότητας”.

Στην περίπτωση της διαδικτυακής τέχνης αναφερόμαστε σε πληροφορία, η οποία καταγράφει τόσο αντικειμενικά στοιχεία, όσο και εναλλακτικά σενάρια ύπαρξης και αυτοδραστικότητας τα οποία και μόνο ως σημεία προσοχής αποτελούν ιδεολογική έκφραση. Όταν αναφερόμαστε στον ορισμό “ιδεολογία” ερευνούμε κατά βάση τις συντεταγμένες εκείνες που δημιουργούν το πρίσμα ανάλυσης ενός φαινομένου. Συνήθως οι όποιες αναλύσεις οι οποίες περιλαμβάνονται στην παρούσα διατριβή, ιδεολογικά τάσσονται στο φεμινιστικό πλαίσιο αλλά σε μια ευρύτερη θεώρηση τους θα ταίριαζε η ένταξη τους και σε μια κριτική του ύστερου καπιταλισμού. Σκοπός μας είναι η εύρεση μιας ελάχιστης κοινής συνισταμένης η οποία να καθιστά την Net.art και την διαδικτυακή τέχνη είδη με ιδεολογικούς κι αισθητικούς συνεκτικούς δεσμούς. Η διερεύνηση είναι εμπειρική και για αυτό το λόγο και προτιμήθηκαν οι ενδεικτικές μαρτυρίες γυναικών καλλιτεχνίδων σχετικά με την τέχνη τους με τη μορφή συνέντευξης.

Η παρούσα διατριβή είναι μια ανάλυση της ψηφιακής κουλτούρας και της τριβής της με το κοινωνικό πλαίσιο. Η διαδικτυακή ζωή και η καταγραφή της περιέγραψε μια σειρά από προβληματικές οι οποίες φωτίζουν κυρίως ζητήματα προσωπικών ορίων,

¹⁵ <https://www.theguardian.com/science/the-h-word/2016/sep/12/ars-electronica-festival-gender>, πρόσβαση 6 Σεπτεμβρίου, 2023.

¹⁶ <https://www.kathyhigh.com/>.

¹⁷ “The tool has been developed in the context of the project Unlearning My Library. Bookshelf Research, and functions as an awareness-raising tool to stir conversations about the inclusion and exclusion mechanisms that are inherent to our current Western knowledge economy. To this end, the Feminist Search Tool invites us all to reflect about our own search inquiries, and how the latter may be directed by our own biases and omissions. More broadly, it raises the question about the different decisions taken that influence our searches: Who is taking responsibility for which part of the search process: we, the users, the researcher, the library, the algorithm? And how does this influence our search result?”, https://www.hackersanddesigners.nl/s/Tools/p/Feminist_Search_Engine, πρόσβαση 6 Σεπτεμβρίου, 2023.

πνευματικής υγείας και κόπωσης¹⁸ που σχετίζονται κατά κύριο λόγο με τη χρήση των πλατφορμών κοινωνικής δικτύωσης.

Τα ερωτήματα αυτά αφορούν κατά κύριο λόγο το σώμα μας και πως αυτό αντιδρά σε μια σειρά δραστηριοτήτων οι οποίες επιφανειακά το εξαιρούν ως ύλη αλλά εν κατακλείδι το αφορούν σε μεγάλο βαθμό. Για αυτό το λόγο και η παρούσα διατριβή ερευνά το ματεριαλισμό ενός σώματος σε ένα θεωρητικά άυλο περιβάλλον και τους συνεκτικούς δεσμούς ύλης και σκέψης όπως αυτοί αποτυπώνονται στην εμπειρία ή αλλιώς πως το ενσώματο υποκείμενο σε ένα θεωρητικά άυλο περιβάλλον αντιμετωπίζει τους συνεκτικούς δεσμούς του υλικού πεδίου (του σώματος) και της σκέψης όπως αυτοί αποτυπώνονται στην εμπειρία και την έκφραση.

Με αυτή λοιπόν τη λογική θεωρούμε την διαδικτυακή τέχνη πρόσφορο πεδίο άσκησης πολιτικής από τη στιγμή που αναδεικνύει το λόγο του ατόμου έναντι του συνόλου και των εκάστοτε εξουσιών και για αυτό το λόγο χρησιμοποιήθηκε και η φεμινιστική οπτική ως κοινωνικοπολιτική αναφορά. Στο *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex* (1993) η Butler αμφισβητεί την σταθερή ταυτότητα και την αυτονομία του σώματος πέρα από τις κοινωνικές νόρμες, σε ένα βιβλίο συνέχεια του *Gender Troubles*. Τα ίδια ζητήματα αντιμετωπίζουμε κι εμείς στην έρευνα μας αλλά τα μεταφέρουμε εντός ενός κοινωνικού περιβάλλοντος το οποίο υπάρχει ως τέτοιο αλλά και ως ο καθρέφτης του, μέσα από την ψηφιακή μηχανή. Ο βαθμός επηρεασμού του ενός προς το άλλο μας απασχόλησε αρκετά αφού η σχέση μεταξύ των δύο υπήρξε ιστορικά παραγωγική για την ουσία της ταυτότητας και του σώματος.

Στο “Notes Toward A Performative Theory of Assembly” (2015) η Butler επανέρχεται στη σημασία της βιολογικής (φυσικής) του υπόστασης και του χώρου που καταλαμβάνει στη συγκέντρωση σωμάτων για ένα πολιτικό σκοπό και τον τρόπο με τον οποίο οι επιτελεστικές ταυτότητες αναπτύσσονται και επικοινωνούνται μέσα από τα σύνολα τα οποία συγκεντρώνονται σε πραγματικό χώρο. Ο μεθοδευμένος από το 2020 (μέσω απαγορεύσεων για την δημόσια υγεία), αποκλεισμός των σωμάτων από την όποια συγκέντρωση ειδικά για πολιτικούς λόγους, μας υποδεικνύει σε ένα μεγάλο βαθμό και την βλάβη στην ίδια τη δημοκρατία όταν λείπουν τα υλικά σώματα από την διεκδίκηση της.

Στην ίδια λογική και η ανάπτυξη του θέματος σε ερωτήματα που αφορούν την «αναρχία» και το σύστημα, τα οποία αναδύονται συχνά πυκνά στην ανάπτυξη της διατριβής όπου ως αναρχία περιγράφεται η εξουσία από κάτω προς τα επάνω κι όχι αντίθετα, ενώ ως σύστημα, η σύνταξη σε ιεραρχίες και οργανώσεις που συμπίεζουν και οριοθετούν τα σώματα.

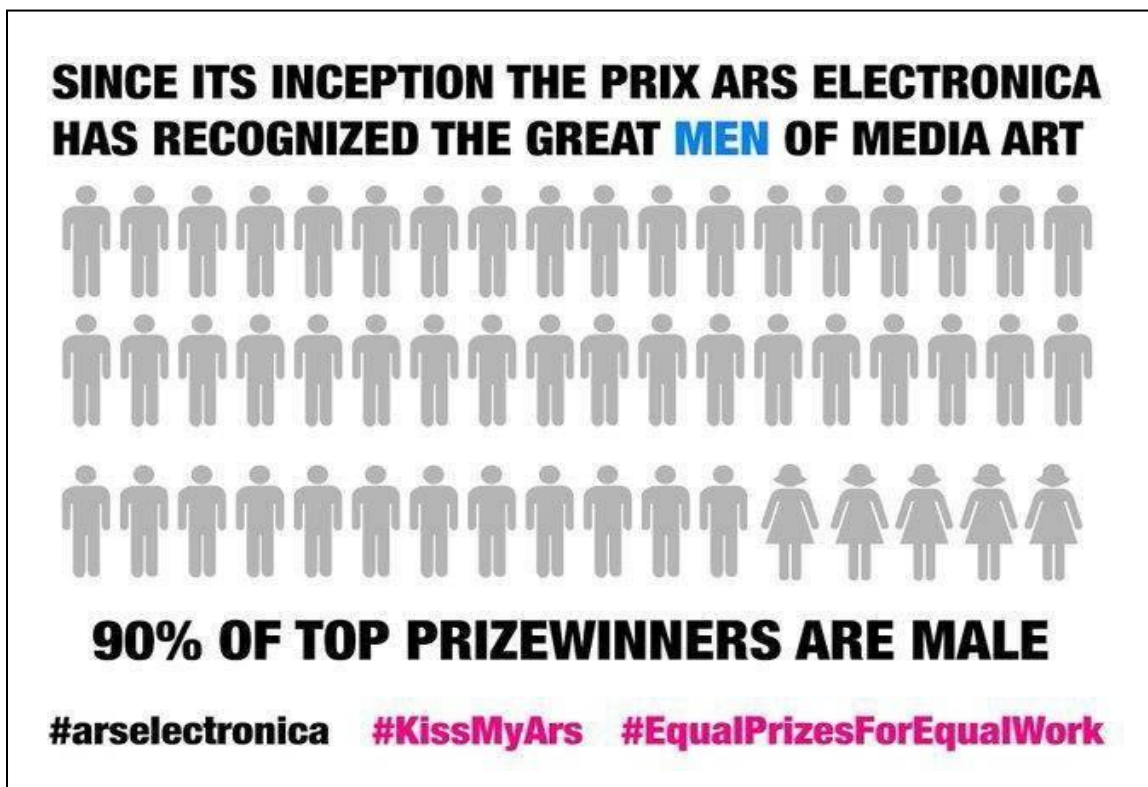
¹⁸ <https://www.theguardian.com/technology/2018/sep/08/youtube-stars-burnout-fun-bleak-stressed>, πρόσβαση 6 Σεπτεμβρίου, 2023.

Συνοψίζοντας, η διατριβή αυτή θέτει τα παρακάτω ερωτήματα:

- α) Ποια είναι η επιρροή του μέσου του υπολογιστή στην πρόσληψη του σώματος και στην εδραίωση της ταυτότητας;
- β) Πως η πληροφορία αποτελεί συγχρόνως ατομική έκφραση και συστημική περιχάραξη στη χρήση της;
- γ) Πως οι εξουσίες εδραιώνουν τη ρητορική τους μέσω της διαδικτυακής μας παρουσίας;
- δ) Πώς η σωματικότητα εντάσσεται στην καπιταλιστική παραγωγή μέσω της επικοινωνίας και ποια είναι η μέθοδος της κεφαλαιοποίησης της;
- ε) Ποια η σχέση του χώρου και του χρόνου με το Είναι και το Γίνεσθαι στο πλαίσιο της επικοινωνημένης σωματικότητας;

Ο υπότιτλος της διατριβής αναλύεται ως οπτική τόσο μέσα από τις αναλύσεις των έργων στην πορεία του διδακτορικού αλλά κυρίως γίνεται αντιληπτός μέσα από το έργο της Indira Allegra της οποίας δημοσιεύουμε συνέντευξη. Αναζητούμε τις απαντήσεις στη θεωρία για την οποία γίνεται χρήση της διαδικτυακής τέχνης ως υποστηρικτικού ιστού για το οικοδόμημα της λογικής της διατριβής αυτής. Θα αναλύσουμε τις σημαντικότερες καλλιτέχνιδες του χώρου αλλά και μεμονωμένα έργα τα οποία παρουσιάζουν ενδιαφέρον και ως ιδεολογικό όχημα, πέρα των άλλων θεωριών, θα χρησιμοποιήσουμε και τον φεμινισμό καθώς έχει ασχοληθεί ιδιαιτέρως τόσο με την ταυτότητα όσο και με το σώμα των γυναικών ως πεδίο λόγου εντός της κοινωνίας.

Η μεθοδολογία και τα στάδια της έρευνας μας αναλύονται στο κάθε κεφάλαιο χωριστά αν και σε γενικές γραμμές η έρευνα μας κινείται στην βιβλιογραφική επισκόπηση και την συγκριτική ανάλυση. Το κείμενο της διατριβής έχει αναλυθεί σε τρία μεγάλα μέρη: Το Σώμα, την Ταυτότητα και τις Καλλιτέχνιδες που ασχολήθηκαν με αυτά τα θέματα, πάντα στον Κυβερνοχώρο.



Εικ.1

"Ιδρύματα όπως η Ars Electronica έχουν μια τεράστια ευκαιρία να δώσουν ένα παγκόσμιο παράδειγμα, αναδεικνύοντας διαφορετικές φωνές που έρχονται σε αντίθεση με την επικρατούσα τάση, και να ανοίξουν το δημόσιο διάλογο γύρω από τα προβλήματα, τα οφέλη και τα αντισταθμιστικά οφέλη που φέρνει η νέα τεχνολογία. Αν υπάρχει ένα "αίτημα" που σχετίζεται με την εκστρατεία #KissMyArs, αυτό είναι να δοθεί στους περιθωριοποιημένους καλλιτέχνες μια θέση στο τραπέζι- να έχουν μια φωνή που θα συμβάλει στην αναδιαμόρφωση αυτού του διαγωνισμού σε έναν διαγωνισμό που θα είναι ταυτόχρονα πιο συμπεριληπτικός"¹⁹.

¹⁹ <https://www.theguardian.com/science/the-h-word/2016/sep/12/ars-electronica-festival-gender>, πρόσβαση 9 Σεπτεμβρίου, 2023.

Table 8.1 Four paradigms of science			
Paradigm	Nature	Form	When
First	Experimental science	Empiricism; describing natural phenomena	Pre-Renaissance
Second	Theoretical science	Modelling and generalisation	Pre-computers
Third	Computational science	Simulation of complex phenomena	Pre-big data
Fourth	Exploratory science	Data-intensive; statistical exploration and data mining	Now

Source: Compiled from Hey et al. 2009.
Source: Compiled from Hey et al. 2009.

Εικ. 2

“Ο Jim Gray κατατάσσει την εξέλιξη της επιστήμης μέσω τεσσάρων παραδειγμάτων. Με το τέταρτο να είναι αποτέλεσμα της επανάστασης της πληροφορίας²⁰ και να ευνοεί τον εμπειρισμό. Η επανάσταση των Data δημιουργεί την ανάδυση νέων επιστημολογιών οι οποίες εισάγουν νέα δεδομένα στην ανάλυση τόσο των ανθρωπιστικών επιστημών όσο και των υπολοίπων σε σχέση με το παράδειγμα τους «Δεδομένου του σχετικά πρώιμου σημείου στο οποίο βρίσκεται η εξελισσόμενη επανάσταση των δεδομένων, δεν αποτελεί ίσως έκπληξη το γεγονός ότι υπάρχουν διαφορετικές απόψεις όσον αφορά τις επιπτώσεις των μεγάλων δεδομένων, των ανοικτών δεδομένων, των υποδομών δεδομένων και των νέων αναλυτικών μεθόδων δεδομένων στην παραγωγή νέων επιστημολογιών, και θα συνεχίσουν να υπάρχουν. Δεν υπάρχει αμφιβολία, ωστόσο, ότι εγείρουν θεμελιώδη επιστημολογικά ερωτήματα, διότι η εξαγωγή χρήσιμων, έγκυρων πληροφοριών από τον κατακλυσμό δεδομένων δεν είναι απλώς ένα τεχνικό ζήτημα που μπορεί να αντιμετωπιστεί με τεχνολογικές λύσεις”²¹.

²⁰ Kitchin, 2022.

²¹ Floridi, 2012, σσ. 435-437.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι

Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ ΣΤΟ ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ

“The same Body which serves me as means for all my perception obstructs me in the perception of itself and is a remarkably imperfectly constructed thing.”
(Husserl, 1989, σ. 167)

“My body is, then, in the aggregate of the material world, an image which acts like other images, receiving and giving back movement, with, perhaps, this difference only, that my body appears to choose, within certain limits, the manner in which it shall restore what it receives.” (Bergson, 1988, σ. 17–19)

1.1. Εισαγωγή – Μεθοδολογία

Το σώμα, δεύτερο συνθετικό της θεματικής μας, είναι το πεδίο μελέτης που θα απασχολήσει αυτό το μέρος της διατριβής. Το Σώμα ως νόημα είναι η υποκεφαλίδα του τίτλου μου και ως τέτοιο, θα μας απασχολήσει. Η γλώσσα ως φορέας επί-σήμανσης για το σώμα και η πολιτισμικά κονστρουκτιβιστική θέαση του από την κοινωνία, είναι κάποιες από τις κλασικές παραμέτρους ανάλυσης του θέματος *Σώμα*, οι οποίες όμως βρίσκονται σε ένα θεωρητικό διάλογο προς ένα “ματεριαλισμό” (μιας φυσικής παρουσίας) του σώματος, ως βιωμένης επικοινωνίας με το περιβάλλον, παρά μιας μηχανιστικής αναπαραγωγής σήμανσης και νοήματος.

Το Σώμα συνδέεται με πολυσήμαντες θεωρήσεις²² όπως είναι: Η σεξουαλική διαφορά, το κοινωνικό - βιολογικό φύλο, η ενσώματη ταυτότητα, η επιστήμη και η θεωρία, τα κινήματα και η επιστήμη, η ιστορική έναρξη της “κανονικότητας”, το εικονικό σώμα, το βιωμένο σώμα, το αισθητηριακό σώμα, το σώμα κίνηση, το πολιτισμικό σώμα, το σώμα τόπος, το σώμα ανθρώπινο, το σώμα μετα-ανθρώπινο, το σώμα δια-ανθρώπινο²³.

Οι Foucault και Deleuze είναι ιστορικά οι δύο φυσιογνωμίες του πνεύματος που

²² “Bryan Turner has addressed these as the rise of a ‘somatic society’, by which he means ‘a society within which our major political and moral problems are expressed through the conduit of the human body’” (Fraser & Greco, ed., 2020, σ. 2).

²³ “Indeed, it is commonplace now not to refer to the body but to bodies in the plural, to recognize that there is no body as such which is given and fixed for all time, and to recognize also that experiences rooted in different forms of embodiment may be radically incommensurable” (Fraser & Greco, ed., 2020, σ. 3).

σημαδεύουν τη συζήτηση για το Σώμα και παρότι η βαρύτητα από πλευράς μας δίνεται στην υπερβατικότητα του Deleuze²⁴ δεν μπορούμε να παραβλέψουμε τη θεωρητική προσέγγιση του Foucault που οδήγησε το φεμινισμό εν μέρει και τη μεταμοντέρνα θεωρία γενικά, στα μονοπάτια ενός κοινωνικού προβληματισμού με στόχο τις εξουσίες και τα κεντρικά αφηγήματα, ως φορείς εξουσίας επί των σωμάτων.

Η παρούσα διατριβή είναι μια ανάλυση μεταξύ του Είνα και του Γίνεσθαι. Μια οντολογική προσέγγιση αρχικά -ορισμός σχέσης σώματος και διαδικτύου- και μια φαινομενολογική -υποκειμενική εμπειρία και πρόσληψη του ζητήματος στη βάση των πιθανοτήτων που του προβάλλονται²⁵- με όρους φιλοσοφίας, όπως αυτή αναμειγνύεται με τις κοινωνικές θεωρίες του 20ου αιώνα²⁶.

Η φιλοσοφία είναι σημαντική μέθοδος γνώσης για την έρευνα μας καθώς είναι μια αλυσίδα στοχασμού που ανατρέχει πάντα στις απαρχές ενός ζητήματος σε μια ερμηνευτική προσπάθεια, όντος ή φαινομένου. Μια εξελικτική σκυταλοδρομία συλλογιστικής, αρωγός στο να βλέπουμε, να αναλύουμε και να στοχαζόμαστε. Όταν αναφερόμαστε σε Είνα²⁷ έναν ορισμό δηλαδή (οντολογία) και Γίνεσθαι -με τη μέθοδο μιας ερμηνευτικής φαινομενολογίας, που αναγνωρίζει την πολιτική των σωμάτων και τη συνείδηση ως εγγεγραμμένες σε κείμενο εξουσίας και νοηματοδότησης²⁸- τότε οφείλουμε να επεξηγήσουμε την οπτική αυτή στο πλαίσιο αυτής της διατριβής. Είναι δεδομένο ότι η τεχνολογία μας επιβάλλει και την Επιστημολογική ανάλυση του ζητήματος ως γνώσης που προέρχεται από τη σχέση του σώματος με ένα μέσο με την δική του θεωρία. Η έννοια “οντολογίες” υπάρχει και στην υπολογιστική επιστήμη²⁹ για να περιγράψει τις μεταπληροφορίες και βλέπουμε εδώ μια φανερή σύνδεση με τη φιλοσοφία³⁰.

²⁴ “This is quite peculiar given the antiphenomenology of Deleuze’s transcendental empiricism, which is explicitly nonhuman, prepersonal, and asubjective” (Culp, 2021, σ. 25).

²⁵ “Merleau-Ponty maintains not only that the body is an historical idea but a set of possibilities to be continually realized. In claiming that the body is an historical idea, Merleau-Ponty means that it gains its meaning through a concrete and historically mediated expression in the world. That the body is a set of possibilities signifies (a) that its appearance in the world, for perception, is not predetermined by some manner of interior essence, and (b) that its concrete expression in the world must be understood as the taking up and rendering specific of a set of historical possibilities. Hence, there is an agency which is understood as the process of rendering such possibilities determinate. These possibilities are necessarily constrained by available historical conventions. The body is not a self-identical or merely factic materiality; it is a materiality that bears meaning, if nothing else, and the manner of this bearing is fundamentally dramatic. By dramatic I mean only that the body is not merely matter but a continual and incessant materializing of possibilities. One is not simply a body, but, in some very key sense, one does one’s body and, indeed, one does one’s body differently from one’s contemporaries and from one’s embodied predecessors and successors as well” (Butler, 1988, σ. 40).

²⁶ Lavery, 2003, σ. 21, πρόσβαση 15 Μαρτίου 2021.

²⁷ “Indeed, Badiou begins his treatise on the one and the multiple by returning to Parmenides, who was himself the first to consider the question philosophically: Since its Parmenidean organization, ontology has built the portico of its ruined temple out of the following experience: what presents itself is essentially multiple; what presents itself is essentially one. The reciprocity of the one and being is certainly the inaugural axiom of philosophy (...) yet it is also its impasse. (...) For if being is one, then one must posit that what is not one, the multiple, is not” (Galloway, 2014, σ. 3).

²⁸ Protevi, 2001, σ. 150.

²⁹ Hui, 2016, σ. 1.

³⁰ “We therefore underline that the theories of information and their operations we have quickly examined

Επεξηγώντας μεθοδολογικά το θέμα μας και αναζητώντας στον Πλάτωνα το Είναι και το Γίγνεσθαι ανακαλύπτουμε ότι πρόκειται για δυο χωριστούς κόσμους και αυτό επειδή εκεί που βρίσκεται το Είναι ακυρώνεται το Γίγνεσθαι όπως περιγράφει ο Buchanan στο *Deleuze and the Body*. Εάν δύο πράγματα ορίζονται από τη μεταξύ τους διαφορά, τότε ένα πράγμα που αλλάζει την κατάσταση του και αυτή η κατάσταση συγκρίνεται με την κατάσταση ενός άλλου πράγματος, δεν ευρίσκεται εντός του κατά τη διάρκεια αυτής της αλλαγής Είναι, αλλά υπάρχει εντός του Γίγνεσθαι. Εάν αλλάζει την κατάσταση του σε αντίθεση με την πρότερη κατάσταση του όμως (μεγαλύτερο, γηραιότερο κτλ.) χωρίς να συγκρίνεται με ένα άλλο πράγμα, τότε είναι συγχρόνως και στο πριν και στο μετά του. Εάν γερνάει τότε είναι νεότερο συγχρόνως και κ.ο.κ³¹.

Αυτή η λογική σειρά είναι χρήσιμη σε σχέση με την επιλογή από πλευράς μας της ανάλυσης του φαινομένου του Σώματος στο διαδίκτυο συγχρόνως ως φαινομένου και ως οντότητας παρότι η Πλατωνική ερμηνεία απορρίπτει μια προσέγγιση φαινομένου, εκεί όπου υπάρχει ον. Στην πρώτη αυτή ενότητα, σε μεγάλο βαθμό θα επιχειρήσουμε την οντολογική περιγραφή του ζητήματος ως εισαγωγή στην προβληματική μας.

Το ζήτημα μας όμως παραπαίει στην ανάλυση του, μεταξύ ενός δυϊσμού και ιδεαλισμού στον Πλάτωνα και ενός υλισμού στον Αριστοτέλη³² - αν και ο Αριστοτέλης ταλαντεύεται μεταξύ ιδεαλισμού και υλισμού- καθώς οι δυϊσμοί από τον Πλάτωνα στον Descartes, η πόλωση των εννοιών σώμα/πνεύμα, θηλυκό/αρσενικό, ζώδες/λογικό διατρέχουν όλη την ιστορική συζήτηση για το σώμα.

Η κυριαρχία της λογικής επί του σώματος διατρέχει επίσης, παράλληλη πορεία με το “πρέπον” έναντι του “κοινού”, του ιδιωτικού έναντι του δημόσιου, του ατομικού κέρδους έναντι του συλλογικού συμφέροντος. Οι άνθρωποι στην ιστορία τους έχουν εφεύρει μηχανισμούς περιορισμού του σώματος στο πλαίσιο της θεσμικής τάξης, χάνοντας έτσι τη ζωτικότητα του σώματος και τις πηγές της ζωής της ίδιας³³.

Η ενσώματη νόηση όμως απέδειξε ότι το σώμα δεν παίζει έναν απλά ενδεχομενικό ρόλο στη γνωσιακή διαδικασία αλλά μέσω της κίνησης και της δράσης του είναι “συντακτικό” της διαμόρφωσης του εγκεφάλου «με τον ίδιο τρόπο που ο πηλός

above still take the problematic of epistemology as the entry point to any possible ontology, where ‘ontology’ comes to be the term deployed as a supplement to the epistemological issues, whether as a uncircumventable cognitive metastructure or as a shifting embodied topology” (Clemens & Nash, 2019, σ. 34).

³¹ Buchanan, 2001, σ. 100.

³² “Aristotle opposed the reductionist materialism of atomists such as Leucippus, Democritus, Empedocles, or Anaxagoras. Atomism reduces all being to atoms as a primary substance. Aristotle sees matter (hylé) as standing in a relation to form (morphé, eîdos). Matter and form together constitute essence. Form is ‘shapeliness that is worked into the perceptible thing’, the ‘what-it-was-to-be-that-thing’. Matter is ‘an item that is not in itself a something and is also not a quantity nor said to be any of the other things by which that which is defined’, ‘the first thing that is no longer said to be made-of-this in reference to any other thing’.” (Fuchs, 2020).

³³ Esposito, 2015, σ. 125.

διαμορφώνεται από την περιστροφική κίνηση του τροχού»³⁴. Ο νους διαμορφώνεται εξίσου από εξωτερικές όσο εσωτερικές και σωματικές δυνάμεις, καθώς ο κόσμος και το σώμα είναι ένα ενώ και στον Spinoza “η σωματικότητα είναι η προέλευση της γνώσης, το όχημα της εμπειρίας και η πηγή του θαύματος”³⁵.

1.2. Deleuze, μετακίνηση και αποταυτικοποίηση

Η ζωή μας στο διαδίκτυο είναι ένας άχρονος βίος, όπου το παρελθόν και το παρόν έχουν δυσδιάκριτα όρια. Ο Deleuze ασκεί κριτική στην Πλατωνική ανάλυση καθώς δεν αναγνωρίζει κανένα σημείο εκκίνησης του εαυτού ούτε στο χρόνο ούτε στο χώρο, αλλά μιλάει για τη μόνιμη μετακίνηση και αποταυτικοποίηση, τη λήθη και την επανεφεύρεση της αναπαράστασης και την όσο δυνατόν μεγαλύτερη απομάκρυνση από τον όποιο “εαυτό” και όσο πιο συχνά γίνεται³⁶ ζήτημα που θα θίξουμε και στο κεφάλαιο για την ταυτότητα. Εάν δεν έχουμε ένα σταθερό Είναι και μετέχουμε ενός συνεχούς Γίνεσθαι επαναδιαπραγματευόμαστε επαναλαμβανόμενα το κέντρο μας. Αν αυτό το κέντρο και σε τι βαθμό, ορίζεται και από τη ζωή μας στο διαδίκτυο θα ερευνήσουμε παρακάτω.

Το σώμα είναι ενεργό και παθητικό συγχρόνως όταν συνομιλεί με τον κόσμο των εικόνων. Το ρευστό του Είναι επηρεάζεται και ενεργεί. Χαρακτηριστικά αναφερόμενος στον Bergson ο Lenoir αναφέρει³⁷: “The body is itself an image among other images—in fact a very special kind of image Bergson calls a “center of indetermination,” which acts as a filter creatively selecting facets of images from the universal flux according to its own capacities. The body, then, is a source of action on the world of images, subtracting among external influences those that are relevant to its own interests. Bergson calls such isolated image components “perceptions”.

Η ανάλυση του Είναι και του νοήματος του, αποτελεί την πλειοψηφία του όγκου της φιλοσοφίας ιστορικά³⁸. Ο 20ος αιώνας -και λίγο νωρίτερα με τον Nietzsche- είναι ο αιώνας της ανάλυσης του τώρα και των μετατροπών του όπως μας μετέφερε ο Heidegger³⁹ με το *dasein*, την υπαρξιακή μας τοπογραφικότητα δηλαδή, που είναι

³⁴ Kirchhoff, 2018, σ. 195

³⁵ Esposito, 2015, σ. 121.

³⁶ Braidotti, 2011, σ. 21.

³⁷ Hansen, 2004, xix

³⁸ Ο Buchanan στο, *Deleuze and The Body* αναφέρει: “Perhaps Deleuze’s first and most fundamental ontological claim is that being is expressive, that it expresses sense. This claim is evident in his early review of Hyppolite’s *Logic and Existence*, where Deleuze maintains the lesson of Hegel’s thought to be that ‘Philosophy must be ontology, it cannot be anything else; but there is no ontology of essence, there is only an ontology of sense’” (Guillaume & Hughes, 2001, σ. 96).

³⁹ “Martin Heidegger remains one of the crucial touchstones for any contemporary thinking of the relation between ontology and technology today...It is therefore crucial to underline that one of Heidegger’s decisive interventions was to return ‘ontology’ per se to the centre of all thinking, metaphysical, philosophical, or otherwise.” “According to the philosopher of technology Don Ihde, much of mid-twentieth-century concerns

συγχρόνως “τώρα” και “μετά” η πρόσκληση να είμαστε “εκεί” στις επιθυμίες και την κλίση μας συγχρόνως ερχόμενοι όμως και πιο κοντά στο θάνατο μέσα από αυτήν μας την κίνηση (κάθε κίνηση, κάθε δράση είναι και μια επίκληση του τέλους της).

Το σώμα είναι το κατεξοχήν “εδώ”. Στα *Χίλια Πλατώματα* η Σπινοζική επιρροή στους Deleuze - Guattari μεταφέρει την έννοια ενός σώματος ως “γεωγραφικό μήκος και πλάτος”⁴⁰ με το μήκος να είναι το σύνολο των σωματιδίων από τα οποία ορίζεται ένα σώμα και η κίνηση με την οποία συνδέεται με το γίνεσθαι και πλάτος οι πρωταρχικές συγκινήσεις οι οποίες γεννιούνται μέσα από τις σχέσεις/εξουσίες εντός των οποίων αναπτύσσεται το σώμα.

Η κατεξοχήν συνθήκη επιθυμίας και εκπλήρωσης της, και αυτή η υλική ύπαρξη δεν ακυρώνεται ούτε από το άυλο διαδίκτυο παρότι η ψηφιακότητα δίνει την αίσθηση ότι βιώνουμε μια παν-τοπικότητα⁴¹.

Το ψηφιακό περιβάλλον αναπτύσσεται μέσα από πληροφορία και μετά-πληροφορία. Απλά είναι συνεχώς ανεπαίσθητα μεταβαλλόμενη με τον ίδιο τρόπο που το φαινόμενο μεταβάλλεται όταν το παρατηρούμε σχεδόν κβαντικά, παρά όταν το αντιλαμβανόμαστε εκ του αποτελέσματος. Η συσχέτιση με την φυσική γίνεται εδώ σαν υπενθύμιση του ματεριαλισμού του ζητήματος, την υλική υπόσταση του σώματος και τη σύνδεση του με την άυλη ιντερνετική αφού ένα είδος “κβαντικής διεμπλοκής”⁴² με άτομα/χρήστες/στριες μεταξύ τους μπορούμε να πούμε ότι δημιουργείται και μέσα από την χρήση των μέσων κοινωνικής δικτύωσης.

Το σώμα όμως είναι και η εικόνα της εξουσίας καθώς το περίφημο “σώμα χωρίς όργανα” των Deleuze - Guattari είναι η εικόνα μιας κενής εξουσίας που ανήκει σε έναν υποτιθέμενο οργανισμό. Ο εχθρός δεν είναι το σώμα αλλά η οργάνωση του σε οργανισμό⁴³. Κι εδώ συναντά ο Deleuze τον Foucault στο πλαίσιο της εξουσίας και πως αυτή οργάνωνει, ελέγχει, κατηγοριοποιεί και διευθύνει ένα σύστημα το οποίο έχει σαφείς

with technology had to do with their autonomous runaway character, their Frankenstein-like shape. These anxieties were captured by Martin Heidegger in the early 1950s: No-one can see the radical changes to come. But technological advance will move faster and faster and can never be stopped. In all areas of his existence (Dasein) man will be encircled ever more tightly by the forces of technical apparatuses and automatic devices. These forces, which everywhere and every minute claim, enchain, drag along, press and impose upon man under the Gestalt of technological installations and arrangements – these forces, since man has not made them, have moved along since beyond his will and have outgrown his capacity for decision” (Clemens & Nash, 2019, σ. 14 και σ. 35).

⁴⁰ Deleuze & Guattari, 2017, σ. 320.

⁴¹ Ο Lenoir στην εισαγωγή του, *New Philosophy for New Media* αναφέρει: “The work of Crary, Virilio, Mitchell, and others has directed attention to the power of manipulation inherent in new visualization technologies and the tendency of digital imaging to detach the viewer from an embodied, haptic sense of physical location and “being-there” (Hansen, 2004).

⁴²

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9A%CE%B2%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE_%CE%B4%CE%B9%CE%B5%CE%BC%CF%80%CE%BB%CE%BF%CE%BA%CE%AE

(πρόσβαση 5 Απριλίου 2021).

⁴³ Culp, 2021, σ. 37.

ομοιότητες με την εργασία των οργάνων σε ένα σώμα, προκειμένου αυτό να λειτουργήσει. Ο Culp συνεχίζει να αναλύει τον Deleuze και να μας αναφέρει ότι ενδιαφερόμαστε για το σώμα ως ένα σύνολο πεισματικών αντιστάσεων που μας ωθεί να σκεφτούμε αυτό που αποκρύπτεται από την σκέψη, ενώ ο σκοπός οφείλει να είναι να κατασκευάσουμε όργανα χωρίς σώμα, αυτόνομες οντότητες δηλαδή.

Η γραμμομοριακή και μοριακή ανάλυση των Deleuze - Guattari⁴⁴ δανείζεται επίσης από τις φυσικές επιστήμες για να μιλήσει για την τομή των σχέσεων σε επίπεδο μη υποκειμενικών μορίων και δράσεων γραμμομοριακών περιορισμών τους, στις οποίες επιδίδεται η κοινωνία, η οικογένεια κτλ.⁴⁵ δίκτυα επίδρασης και επιρροής δηλαδή. Αυτός ο ματεριαλισμός, της υλικότητας της ύπαρξης, επιστρέφει συνεχώς στον Deleuze ακόμα κι όταν κρίνει τον Καρτεσιανό δυισμό, μελετώντας τον Leibniz την στιγμή που λέει “Δεν υπάρχει κάτι σκοτεινό μέσα μας επειδή έχουμε ένα σώμα αλλά έχουμε ένα σώμα επειδή υπάρχει κάτι σκοτεινό μέσα μας” υποκαθιστώντας την καθαρότητα του πνεύματος με μια φωτεινότητα του σώματος⁴⁶. Ή όπως μας μαθαίνει και πάλι ο Deleuze στο βιβλίο του για τον Nietzsche “το σώμα είναι ο μόνος παράγοντας σε κάθε πνευματική ανάπτυξη”⁴⁷.

Στον Deleuze το σώμα, αναφέρει ο Baugh, ορίζεται από τις σχέσεις των μερών του και από τις δράσεις και αντιδράσεις τόσο στο εσωτερικό περιβάλλον όσο και στο εξωτερικό όσο κι από τις επιδράσεις άλλων σωμάτων⁴⁸.

Για τον Deleuze σώμα δεν είναι μόνο το ανθρώπινο και τα όργανα του, είναι και τα μόρια της ύλης, είναι ένα κοινωνικό σώμα είναι ακόμα και ένα πολιτικό σώμα. Όταν για οποιονδήποτε λόγο τα κομμάτια του μπαίνουν σε σχέση μεταξύ τους και αυτή η σχέση δέχεται πιέσεις, τότε και το σώμα συντάσσεται. Η δύναμη αυτού του σώματος να υπάρξει υποδεικνύεται από τις σχέσεις των μερών του και πως αυτές ανταποκρίνονται στις εξωτερικές δυνάμεις. Συνήθως αυτές οι δυνάμεις επιδρούν μέσα από την μοριακή φυγή σε γραμμές πτήσης που διαταράσσουν τη συνοχή και φαινομενική ηρεμία του συστήματος/σώματος: για το σύστημα τέτοια μόρια είναι οι γυναίκες, οι νέοι, οι τρελλοί⁴⁹.

Ο Deleuze βασίζεται επάνω στη ρήση του Spinoza “Κανείς δεν γνωρίζει τι μπορεί να κάνει ένα σώμα”⁵⁰. Όσο μεγαλύτερη δύναμη έχει ένα σώμα ή μεγαλύτερη δύναμη ύπαρξης, με τόσο περισσότερους τρόπους μπορεί να επηρεαστεί αλλά και να αντισταθεί με δεδομένο ότι η αντίσταση είναι και αυτή ένας επηρεασμός. Το σώμα μας στο διαδίκτυο

⁴⁴ Deleuze & Guattari, 2017, σ. 264.

⁴⁵ “Επομένως κάθε κοινωνία αλλά και κάθε άτομο διαπερνώνται ταυτόχρονα από δύο καταταμητικότητες: η μία γραμμομοριακή και η άλλη μοριακή” (Ντελέζ - Γκαταρί, 2017, σ. 2).

⁴⁶ Deleuze, 2006, σ. 179.

⁴⁷ Deleuze, 1983, σ. 39.

⁴⁸ Guillaume & Hughes, 2011, σ. 35.

⁴⁹ Ντελέζ - Γκαταρί, 2017, σ. 267.

⁵⁰ Guillaume & Hughes, 2011, σ. 39.

είναι η δυναμική έκφραση όλων των πιεστικών συντεταγμένων λόγου (discours) που το ελέγχουν.

Όπως είπαμε παραπάνω, στον Deleuze κάθε σχέση δυνάμεων συνιστά σώμα, είτε βιολογική δύναμη είναι αυτή, είτε κοινωνική ή πολιτική. Η μελέτη των δυναμικώς συνιστώμενων σωμάτων απαιτεί “μια πολιτική φυσική: τόσο πολιτειακή φυσική (νόμος) όσο και σωματοποιημένη (υλικώς), πολιτική (προσοχή στο υλικό πεδίο, ως εξουσία). Τα παραπάνω είναι απαραίτητες πολιτικές για την κατανόηση της υποχρεωτικής *οργάνο-σης* των σωμάτων”⁵¹.

Η συμμετοχή της μηχανής (στη συγκεκριμένη περίπτωση η αλγοριθμική μηχανή) σε αυτή τη σωματική σύσταση είναι σημαντικός παράγοντας νοήματος. Όταν μιλάνε οι Deleuze - Guattari για μηχανές και becoming machine δεν εννοούν τη μηχανή με την τεχνικοτεχνολογική της έννοια αλλά με την έννοια της σύγκλισης δυνάμεων και της σύστασης του υποκειμένου ως καρπού αυτής της σύγκλισης ως αντι-οντολογική θεώρηση και αντιμετώπιση της ρευστότητας του Γίνεσθαι.

Το υποκείμενο είναι ένα αμάλγαμα από ετερόκλητα συστατικά μια υλικό – πληροφορική οντότητα της οποίας τα όρια υπόκεινται σε συνεχή κατασκευή και ανακατασκευή⁵².

Τα όρια και η επαναδιαπραγμάτευση τους, μας θυμίζουν το Λακανικό στάδιο του καθρέφτη (θα αναλυθεί στο κεφάλαιο Ταυτότητα) και θα μπορούσε να επαναληφθεί στη σχέση μας με το διαδίκτυο καθώς η σχέση παιδιού/καθρέφτη είναι μια αποκάλυψη της αδυναμίας του παιδιού να ταυτίσει εικόνα με σωματικές δυνατότητες. Έτσι κι εμείς στη σχέση μας με το διαμεσολαβημένο σώμα μας στο διαδίκτυο, νιώθουμε μια θλίψη στην όποια ανακάλυψη της πραγματικότητας του, στο φυσικό επίπεδο.

Το δέρμα δεν είναι το όριο του φυσικού σώματος. Στο Deleuze είναι πολύ σημαντική η “κωδικοποίηση” η σύμμιξη δηλαδή της κανονικότητας, του ελέγχου, των διαφόρων ροών όπως είναι η βιολογική, η τεχνολογική, η πολιτισμική.

Το σώμα μπορεί να είναι ένα σύνολο από ροές που ενσωματώνονται και ο Deleuze δεν απορρίπτει την υλικότητα του σώματος αλλά μάλλον την ενισχύει. Η Braidotti μιλάει για “ενσωματότητα του υποκειμένου” στο Deleuze, όχι βιολογικής έννοιας αλλά πεδίου επί του οποίου δρουν δυνάμεις μιας επιφάνειας εντάσεων δημιουργώντας εντέλει ένα Μποντριγιανικό σιμουλάκρουμ χωρίς αυθεντικό, μια απομακρυσμένη από την αυθεντικότητα της, υποκειμενικότητα.

Η ψηφιακή εποχή για την τέχνη χωρίζεται σε δύο κόσμους: τον ασώματο διαδικτυακό εαυτό και την ενσώματη εμπειρία της διάδρασης είτε μέσω μηχανής είτε

⁵¹ Protevi, 2001, σ. 3.

⁵² Buchanan, 2001, σ. 131.

μέσω κάποιας σωματικής επαύξεσης⁵³.

Το εικονικό σώμα δεν είναι και τόσο άυλο καθώς η σχετικότητα των επιδράσεων των υποκειμένων μεταξύ τους, των ιδεών, των εγκεφάλων, των ταυτοτήτων, δημιουργούν ένα σώμα με υλική υπόσταση εντέλει⁵⁴.

Ένα σώμα λοιπόν, εντός του διαδικτύου είτε πρόκειται για την προβολή του μέσω των μέσων μαζική δικτύωσης, είτε ως δια-δρών μαζί του και εντός του, είναι ένα σώμα που κινείται μέσα σε ετεροκαθορισμένες δυνάμεις, την αξία και δύναμη των οποίων καλούμαστε να ερευνήσουμε.

Ο Deleuze και η φιλοσοφία του γίνεσθαι ως επιλογή προσέγγισης είναι η πλέον ταιριαστή με την εποχή μας και το θέμα που ερευνούμε καθώς και η διαδικτυακή τέχνη (έτερο ζήτημα της διατριβής μου) είναι μια τέχνη η οποία εξελίσσεται στο χρόνο, κατεξοχήν διαδικασία του γίνεσθαι με αποτέλεσμα πολλά έργα τέχνης να μην υπάρχουν πια είτε λόγω ελλιπούς συντήρησης είτε λόγω “λήξης” τους για διάφορους τεχνικούς λόγους, σε ένα χορό φθαρτότητας στην οποία τα φυσικά έργα τέχνης έχουν πολύ πιο αργούς ρυθμούς.

Το γίνεσθαι είναι η ταυτότητα πάντα στη διαφοροποίηση της, η κινητικότητα⁵⁵ έναντι του κέντρου που είναι ο λευκός άνδρας του Διαφωτισμού και το σώμα ως υλικό είναι καταδικασμένο στην κίνηση και τη μετατροπή όπως όλα τα υλικά εντός του (στο Deleuze υπάρχει η έννοια της ενότητας των πάντων δανεισμένη από το Spinoza την οποία βρίσκουμε και ως μονισμό στον Leibniz) αλλά και εκτός.

Η κινητικότητα αυτή μπορεί να είναι είτε άναρχη και ριζωματική, είτε καθοδηγούμενη και ιεραρχική (την οποία και επιχειρεί η νόρμα του προηγμένου καπιταλισμού ως πιο ελέγξιμη). Δεν είναι σαφές αν ο όποιος καπιταλισμός είναι ο κύριος εκφραστής της πατριαρχίας ή το αντίστροφο⁵⁶ από ένα σημείο και μετά. Το γίνεσθαι και η εξ' αυτού Ντελεζιανή απεδαφικοποίηση είναι η κίνηση προς το όποιο περιθώριο και τις μειονότητες⁵⁷ και η ανάληψη υπάρξεων από το υποκείμενο, μη δυϊστικής λογικής αλλά μόνιμης αλλαγής και μεταμόρφωσης.

Αλλά αυτή η ρευστότητα θα πρέπει στον Ντελεζιανό λόγο να παραμείνει στο περιθώριο, δηλαδή πάντοτε μη κεντρική καθώς έτσι δεν θα μπει στο πεδίο “άντρας”, που είναι θεωρητικά το κέντρο και εξ αυτού και θα αυτοαναιρούνταν ως γίνεσθαι. Με αυτή τη λογική χρησιμοποιούμε και τις θεωρίες του φεμινισμού στην έρευνα μας προκειμένου να

⁵³ Lovejoy, Vesna & Paul, 2011, σ. 105.

⁵⁴ Buchanan, 2001, σσ. 134 και 136.

⁵⁵ "...Taking his lead from Friedrich Nietzsche's early notes, Deleuze uses the term 'becoming' (devenir) to describe the continual production (or 'return') of difference immanent within the constitution of events, whether physical or otherwise. Becoming is the pure movement evident in changes between particular events" (Parr, 2010, σ. 26).

⁵⁶ Turner, 2010, σ. 120.

⁵⁷ Braidotti, 2011, σ. 21.

εξετάσουμε το σώμα ως βαλλόμενου από το κεντρικό αφήγημα σε σχέση με την πορεία του.

1.3. Ο Foucault και το Σώμα: Τιμωρία, επιτήρηση, αποκλεισμός, απόκρυψη, πειθαρχία

Προτού συνεχίσουμε με την Ντελεζιανή κινητικότητα του υποκειμένου θα ήταν πολύ χρήσιμο να καθορίσουμε την καθήλωση του από τις εξουσίες σε αυτό που αποκαλούμε Φουκωϊκή βιοπολιτική. Πως ένα σώμα μετατρέπεται από βιολογική οντότητα σε εργαστήριο υποκειμενικότητας; Θα κάνουμε μια παρακινδυνευμένη σύγκριση με το σώμα ως υπολογιστικό hardware με το software να είναι οι εντολές και εν τέλει η ψυχή του; Κι όμως αν ξεκινήσουμε από την θέσπιση της Φουκωϊκής Βιοεξουσίας αυτή η σύγκριση αποκτά νόημα. Βιοεξουσία είναι η δυναμική εκείνη που ορίζει την πειθαρχία των σωμάτων. Το σώμα είναι το πεδίο μάχης όπου δίνονται οι μάχες της αυτονομίας, της αυτοδιάθεσης και του αυτεξουσίου του υποκειμένου. Πως ορίζεται όμως ένα σώμα ως τέτοιο, ως *σώμα* δηλαδή; Ποια είναι η αυτονομία της κοινωνικής έκφρασης του, η οποία καταπατάται από τη βιοεξουσία (αν μπορούμε να πούμε ότι υφίσταται ως τέτοια μέσα στην ζωή του διαδικτύου);

Ο Schopenhauer αναγνωρίζει την “παραστασιακότητα” του σώματος, τη δυνατότητα δηλαδή του σώματος να γνωρίζει τον κόσμο μέσα από την αντίληψη και να δημιουργεί τα πράγματα. Το σώμα είναι για εκείνον αναπαράσταση σε σχέση με την αντίληψη, ένα αντικείμενο μέσα στα αντικείμενα όσο και βούληση καθώς -το σώμα- αποτελεί έκφραση και εκπλήρωση της. Αποτελεί έτσι το ίδιο το σώμα μια αντικειμενοποιημένη βούληση, επιστρέφοντας πάλι έτσι στο ζήτημα της αναπαράστασης και τον κόσμο των πραγμάτων, υπογραμμίζοντας την υλικότητα του σώματος⁵⁸ (σημαντική παρατήρηση στην προσπάθεια μας να ορίσουμε εάν μπορεί υπάρξει εικονική και μόνο παρουσία για το σώμα, που δεν επηρεάζει την ύπαρξη του την ίδια, όπως είναι η εμφάνιση του στο διαδίκτυο).

Η *βούληση* είναι λοιπόν α priori γνώση του σώματος και το σώμα α posteriori γνώση της *βούλησης*⁵⁹. Αναγνωρίζοντας τη βούληση ως πράγμα την αναγνωρίζω ως σώμα σε ένα μίγμα ταύτισης. Είναι απόλυτα συνυφασμένο το ένα με το άλλο και η σύγκρουση των δύο μπορούμε να πούμε ότι ονομάζεται *πόνος*.

⁵⁸ “An action of the body is nothing but an objectified act of will, i.e. an act of will that has entered intuition” (...) That is why I will now call the body the objecthood of the will” (Schopenhauer, 2010, σ. 125).

⁵⁹ “And thus we can also say, in a sense: the will is a priori cognition of the body, and the body is a posteriori cognition of the will” (Schopenhauer, 2010, σ. 125).

Η Βούληση σύμφωνα με το Schopenhauer φτιάχνει τον κόσμο αλλά και τα δεινά του μέσω της αναπαράστασης, την οποία μεταφέρει το σώμα μας, οπότε προτείνει και τον ασκητισμό προκειμένου να απαλλαχθούμε από αυτά⁶⁰.

Η παρουσία του σώματος στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης π.χ. που αφορά και τους περισσότερους, είναι μια αναμέτρηση με τον “ασκητισμό” ενός άυλου φιλτραρισμένου σώματος (ένα σώμα που δεν έχει φαινομενικά βατά και ελαττώματα, είναι ένα σώμα ασκητικό καθώς συνθλίβεται από την επαφή του με την πραγματικότητα, με τον ίδιο τρόπο που ο ασκητισμός καταρρέει μέσα από την επιθυμία και τις ανάγκες του φυσικού σώματος που διαταράσσουν την ακινησία του) και της επιθυμίας προβολής και εκπλήρωσης του μέσα από μια ιδανική απεικόνιση.

Στον Freud όπως γνωρίζουμε, αυτή η *Βούληση*, η θέληση, γίνεται *Επιθυμία* με αρνητικό ξανά πρόσημο όπως θα λέγαμε και για την *Βούληση* στο Schopenhauer για να καταλήξουμε στο Deleuze και τη θετικότητα αυτής της Επιθυμίας (ως μη έλλειψη δηλαδή, αντίθετη από τον τρόπο που αυτή παρουσιάζεται στον Freud για αυτό και η θετικότητα της επιθυμίας, που οδηγεί στην εξέγερση εξετάζεται και ως Αντι Οιδίπους από τους Deleuze - Guattari, από τη θετικότητα του συνδρόμου επιθυμίας του “απαγορευμένου”, ως αγωγού κινητικότητας) έτσι όπως ορίζεται αυτή η σκέψη στον *Καπιταλισμό και Σχιζοφρένεια* για την οποία ο φιλόσοφος έλκει και από τον Spinoza όπως αναφέραμε νωρίτερα, ενώ έχουμε και την θετικότητα της *Επιθυμίας* στην πορεία προς το Γίνεσθαι μέσα από το πρίσμα του νομαδικού υποκειμένου⁶¹.

Το *Γίνεσθαι* και η *Επιθυμία* λοιπόν, είναι δύο αλληλένδετα στοιχεία του ιδανικού υποκειμένου που το καθιστούν αυτόνομο και επαναστατικό. Το μηχανιστικό σώμα, το ζων σώμα, το νομαδικό σώμα, είναι το σώμα που επιθυμεί τη μετακίνηση και τη ρευστότητα⁶² από την σταθερή ριζωμένη υποκειμενικότητα της όποιας ταυτότητας. Το σώμα δηλαδή λειτουργός αντίστασης, μέσω της επιθυμίας και της κινητικότητας σε μια συστημικότητα που το καθυποτάσσει.

Αναφερόμενοι λοιπόν στο “σύστημα” και κατά προέκταση την νόρμα, δεν μπορούμε παρά να επιστρέψουμε στο Foucault και την ανάλυση της βιοεξουσίας, την κατεξοχήν εξουσία επί του σώματος, η οποία με σκληρότητα εμποδίζει την κίνηση των

⁶⁰ “But he is rooted in this world and finds himself in it as an individual, i.e. his cognition, which upholds and conditions the entire world as representation, is nonetheless completely mediated through a body whose affections, as we have shown, are the starting point for the understanding as it intuits this world”. (...) “The body is given in two entirely different ways to the subject of cognition, who emerges as an individual only through his identity with it: in the first place it is given as a representation in intuition by the understanding, as an object among objects and liable to the same laws; but at the same time the body is also given in an entirely different way, namely as something immediately familiar to everyone, something designated by the word will” (Schopenhauer, 2010, σ. 124).

⁶¹ Braidotti, 2011, σσ. 7 & 21.

⁶² “Nomadic thought rejects the psychoanalytic idea of repression and the negative definition of desire as lack inherited from Hegelian dialectics. It borrows instead from Spinoza a positive notion of desire as an ontological force of becoming” (Braidotti, 2011, σ. 2).

σωμάτων παγώνοντας την περιδιάβαση σε σωματικούς κώδικες ή σεξουαλικές εκφάνσεις⁶³, προστατεύοντας έτσι το πατριαρχικό αφήγημα (στις ημέρες μας και με ευκαιρίες όπως οι πανδημικές κρίσεις, υπάρχει και η δικαιολόγηση της σωματικής ακινησίας προς όλες τις κατευθύνσεις).

Πως προκύπτει η “βούληση/θέληση/επιθυμία” στον Foucault και πως συμμετέχει στην βιοεξουσία⁶⁴;

Επιλέγω προς ανάλυση το *Τιμωρία και Επιτήρηση* του Foucault παρότι σε μια πρώτη θεώρηση *Η ιστορία της Σεξουαλικότητας* και *Η γέννηση της Κλινικής* είναι πιο κοντινές μελέτες στο Σώμα. Θεωρούμε όμως ότι το *Τιμωρία και Επιτήρηση* θέτει τα θεμέλια των πειθήνιων σωμάτων που ανέπτυξε αργότερα και η Butler (1993).

Το ζήτημα από την πλευρά της πειθαρχίας με την Καρτεσιανή οπτική θα αφορούσε στην υποταγή του σώματος και του πνεύματος ως ξεχωριστών πρακτικών. Αν χρησιμοποιούσαμε τον Καρτεσιανό δυϊσμό αυτό θα γινόταν λόγω της “αυλότητας” του διαδικτύου, σε μια προσπάθεια να καταδείξουμε την “πνευματική” υποδούλωση που εκφράζεται σε σωματική υπακοή, όπως γίνεται και με την διαδικτυακή προβολή.

Αν ανατρέξουμε και στον Kant ο οποίος απορρίπτει τη συμμετοχή του σώματος στην υποκειμενικότητα αλλά θεωρεί ότι η λογική συνδέεται με το σώμα και ως εκ τούτου με την ελευθερία⁶⁵ μπορούμε εύκολα να φανταστούμε το δεσμό της “λογικής” και τον επηρεασμό της από τη βιοεξουσία ειδικά όταν στον Καντιανό λόγο το σώμα μένει πίσω.

Όπως αναφέρει κι η Braidotti για τον Foucault η εξουσία είναι διαδικασία όχι αντικείμενο⁶⁶ και αυτή η διαδικασία έχει ενδιαφέρον για εμάς προκειμένου να κατανοήσουμε την επήρεια του διαδικτύου επάνω στη σωματική ύπαρξη και μεταβολή μέσα από τα γνώριμα μοτίβα της ενοχής, που για αιώνες χρησιμοποιούν τα σχήματα της εξουσίας για την περίφημη συμμόρφωση προς την νόρμα. Το υπό-κείμενο δεν είναι τίποτα άλλο από αυτό το οποίο «κείται υπό την εξουσία» (Butler) ενώ η παραμονή στον εαυτό και την ταυτότητα είναι και για τον Foucault μια ακόμα μέθοδος υποταγής και συμμόρφωσης προς το κέντρο⁶⁷.

Η πειθαρχικότητα του υποκειμένου στο νεωτερικό κόσμο ξεκινά τον 18ο αιώνα. Το σώμα αποκτά ένα φαινομενικό “σεβασμό σε σχέση με το παρελθόν μια ασυλία από τα βασανιστήρια του σώματος και μια μετακίνηση προς το σωφρονισμό, προς μια

⁶³ Kroker, 2012, σ. 4.

⁶⁴ Ο Foucault θεωρεί την επιθυμία σχετιζόμενη με το σώμα και την λογική έναν μηχανισμό απώθησης αυτής της επιθυμίας σε ένα βαθμό σχετιζόμενο με το Εγώ - Υπερεγώ του Freud αλλά ακόμα περισσότερο με την σχέση Απολλώνιου και Διονυσιακού στον Nietzsche με τον οποίο έχει και την μεγαλύτερη συνάφεια. Σε αυτή την άποψη υπάρχει η καχυποψία έναντι του Καρτεσιανού και Δαρβινικού προτύπου λόγου (Turner, 2008, σσ. 135, 136).

⁶⁵ Lang, 1999, σ. 18.

⁶⁶ Braidotti, 2011, σ. 8.

⁶⁷ Braidotti, 2011, σ. 21.

“ανθρωπιστική” αντιμετώπιση του ενόχου και την ανωτερότητα του συστήματος έναντι του συναισθήματος και του θερμοκέφαλου τιμωρού και υπέρ της άμεμπτης, αντικειμενικής δικαιοσύνης⁶⁸.

Ο φιλόσοφος Jeremy Bentham επινόησε το 1786 την τέλεια φυλακή το “Πανόπτικον” (Panopticon) που έθετε σε συνεχή επιτήρηση τους κρατούμενους⁶⁹. Το βλέμμα και η ορατότητα γίνονται η υπέρτατη τιμωρία που συνδέει την υλική ουσία του παρακολουθούμενου σώματος (άρα του δημοσίου σώματος) με την ηθική υπόσταση του υποκειμένου.

Αργότερα ο Lacan έθεσε τις βάσεις του περίφημου βλέμματος προς τον εαυτό μας σαν ένα “πανόπτικον” το οποίο κρίνει την ταυτότητα και αυτοέκφραση μας μέσω της ντροπής και ενός ενσωματωμένου κριτικού βλέμματος το οποίο “μας βλέπει να βλεπόμεστε”⁷⁰. Ορίστηκαν έτσι τα όρια της τιμωρητικής εξουσίας σε σχέση πάντα με το σώμα και την αξιοπρέπεια αυτού και την επικέντρωση στην κάμψη του ηθικού.

Το σώμα είναι το μέτρο της εξουσίας, το σημείο όπου σταματά η σκληρότητα της (φαινομενικά) και το δείγμα της ανθρωπιάς και της διδακτικής ουσίας της κυρίαρχης δύναμης⁷¹. Το σώμα δεν εξοντώνεται αλλά μέσω των σωφρονιστικών τεχνικών βαρύνεται με το ψυχικό άλγος που μοιάζει οξύτερο του σωματικού, της σωματικής τιμωρίας δηλαδή.

Η μη επιβολή στο σώμα όμως σωματικών βασανιστηρίων, έδινε το περιθώριο για μια κλιμάκωση της επέμβασης σε πιο σημαντικά σημεία της ανθρώπινης υπόστασης από το σωματικό πόνο⁷². Σημεία που κοινωνικοποιούν το φόβο και την εκμηδένιση του ατόμου καθώς και την ηθική του υπόσταση, που απομακρύνονται επιφανειακά από το σώμα, στοχεύοντας στο κέντρο του υποκειμένου στην ίδια του την κοινωνική οντότητα και στην ηθική του κατ’ επέκταση βλάβη⁷³.

Η ανάλυση του σώματος σε λειτουργία που μπορούσε να είναι διαχειρίσιμη και υποτακτική βρίσκεται στο κέντρο της ανάλυσης του Foucault για την πειθαρχία των σωμάτων. Η κλινική εξέταση του σώματος είναι η εισαγωγή στη χειραγωγή του, η ανάλυση των μηχανισμών που επιτρέπουν τη “ρύθμιση” του σαν να ήταν μηχανή⁷⁴ είναι

⁶⁸ “This need for punishment without torture was first formulated as a cry from the heart or from an outraged nature. In the worst of murderers, there is one thing, at least, to be respected when one punishes: his ‘humanity’.” (Foucault, 1995, σ. 34).

⁶⁹ Mirzoeff, 2002, σ. 10.

⁷⁰ Mirzoeff, 2002, σ. 11.

⁷¹ “The ‘man’ that the reformers set up against the despotism of the scaffold has also become a ‘man-measure’: not of things, but of power” (Foucault, 1995, σ. 34) .

⁷² “Crimes seemed to lose their violence, while punishments, reciprocally, lost some of their intensity, but at the cost of greater intervention” (Foucault, 1995, σ. 34).

⁷³ “Foucault turned his powers of observation and his analytic and critical abilities onto these disciplining forces that affect us individually. These include the beliefs, expectations, values, and practices which not only dictate what we should say, do, feel, value, and think, but reward or punish us when we fail to comply with the standards built into them” (Jardine, 2005, σ. 25).

⁷⁴ “La Mettrie’s *L’Homme-machine* is both a materialist reduction of the soul and a general theory of *dressage*, at the centre of which reigns the notion of ‘docility’, which joins the analysable body to the manipulable body. A body is docile that may be subjected, used, transformed and improved. The celebrated

ένα πρώτο βήμα ελέγχου μέσα από την προσεκτική ματιά κι εξέταση από πλευράς ενός επιστημονικού, δικαστικού και ελεγκτικού συστήματος λόγου που μόλις αναδυόταν.

Από μια τέτοια ελεγκτική μηχανή ο 18ος αιώνας γοητεύτηκε, κυρίως από τη δυνατότητα εξάσκησης ελέγχου επάνω στην κίνηση του σώματος ξεπερνώντας τα σημεία της συμπεριφοράς και περιορίζοντας την κίνηση χωρικά και εκφραστικά. Γεννάται μια μηχανική της εξουσίας εντός της οποίας γεννιούνται τα υποτακτικά και υπάκουα σώματα μέσα από τεχνικές πειθαρχίας που αναπτύσσουν τις δυνάμεις του σώματος στο οικονομικό επίπεδο (ως εργαλείου) και το αποδυναμώνουν στο επίπεδο της αυτονομίας (ως υποκειμένου).

Η πειθαρχία δημιουργεί τέσσερις τύπους ατομικότητας: κυτταρική (βάσει της χωρικής διάστασης) οργανική (βάσει της κωδικοποίησης των δραστηριοτήτων) συνδυαστική (από το συνδυασμό των δυνάμεων) και γενετική (από τη συσσώρευση του χρόνου). Μέσω αυτών λειτουργεί τέσσερις τεχνικές: σχεδιάζει πίνακες, προτείνει κινήσεις, επιβάλλει ασκήσεις κανονίζει “τακτικές”⁷⁵.

Η κατάταξη αυτή μέσω των παραπάνω τεχνικών οργανώνει τον έλεγχο και κατατάσσει τα υποκείμενα ορίζοντας συγχρόνως και τη σωματική τους χωροταξία μέσω π.χ. της αρχιτεκτονικής των δημοσίων κτηρίων (νοσοκομείων, σχολείων, φυλακών). Το μάτι της επιτηρούσας εξουσίας και ιεραρχίας με την κανονιστική κρίση κατηγοριοποιεί, αξιολογεί και προσδίδει ορατότητα στο υποκείμενο περιορίζοντας το στην έξωθεν διαφοροποίηση του παρά στην όποια αυτονομία έκφρασης του και πρόσληψης⁷⁶.

Η ζωή μας στο διαδίκτυο είναι το σφιχτότερο πλέγμα καταλογογράφησης και ελέγχου με το υποκείμενο να βρίσκεται σε ένα μόνιμο διαλογικό καθεστώς με τη μηχανή ελέγχου παρακολούθησης του, μέσα από την ατέρμονη καταγραφή πληροφορίας και προσβασιμότητας της⁷⁷. Η επαφή με τον εαυτό μας και τον άλλο είναι ένα πληροφοριακό χωνευτήρι που βγάζει τον τελικό αλγόριθμο μιας νόρμας η οποία πιέζει το υποκείμενο περισσότερο από ποτέ στην ιστορία του.

automata, on the other hand, were not only a way of illustrating an organism, they were also political puppets, small-scale models of power: Frederick II, the meticulous king of small machines, well-trained regiments and long exercises, was obsessed with them” (Foucault, 1995, σ. 58) .

⁷⁵ “To sum up, it might be said that discipline creates out of the bodies it controls four types of individuality, or rather an individuality that is endowed with four characteristics: it is cellular (by the play of spatial distribution), it is organic (by the coding of activities), it is genetic (by the accumulation of time), it is combinatory (by the composition of forces). And, in doing so, it operates four great techniques: it draws up tables; it prescribes movements; it imposes exercises; lastly, in order to obtain the combination of forces, it arranges tactics. Tactics, the art of constructing, with located bodies, coded activities and trained aptitudes, mechanisms in which the product of the various forces is increased by their calculated combination are no doubt the highest form of disciplinary practice. In this knowledge, the eighteenth-century theoreticians saw the general foundation of all military practice, from the control and exercise of individual bodies to the use of forces specific to the most complex multiplicities” (Foucault, 1995, σ. 70).

⁷⁶ “The power of the Norm appears through the disciplines. Is this the new law of modern society? Let us say rather that, since the eighteenth century, it has joined other powers – the Law, the Word (*Parole*) and the Text, Tradition – imposing new delimitations upon them” (Foucault, 1995, σ. 84).

⁷⁷ Lagerkvist, 2019, σ. 55.

Τα ερωτήματα που προκύπτουν από τη Βιοπολιτική είναι τα εξής: Ποια είναι η υλικότητα και η “αξία” ενός σώματος που δεν αναπαράγεται διατηρώντας την αυτονομία του; Που δεν νοσεί; που δεν είναι κανονικό; που δεν είναι πειθαρχημένο; που δεν έχει ουσιοκρατική οντότητα, αλλά ρευστή και δυναμική ύπαρξη⁷⁸.

Στη Φουκωική “πολιτική τεχνολογία” των πειθαρχημένων σωμάτων, είναι οι τεχνικές λόγου που ορίζουν την υποκειμενικότητα⁷⁹ και περνούν μέσα από τεχνολογίες, νομοθετήματα, στατιστικές, δημογραφία, που πλάθουν τον μειονοτικό “άλλο” όχι ως αριθμό αλλά ως σημασία (τον “μειονοτικό” όρο τον χρησιμοποιεί και ο Deleuze όπως αναφέραμε και παραπάνω αλλά και με την ενασχόληση του με την “μειονοτική” έκφραση στην τέχνη την οποία αναλύει ως ελάσσονα).

1.4. Φύλο, μηχανή και μέσα

Η βασικότερη κριτική που ασκείται τόσο στο έργο του Foucault όσο και του Merleau-Ponty από τις φεμινίστριες θεωρητικούς είναι το γεγονός ότι το σώμα που αναλύουν δεν έχει φύλο. Η μετάβαση του σώματος από την έννοια του φυσικού σε αυτήν του πολιτισμικού σημειώμενου και το πλαίσιο του λόγου (discourse) όπως αναφέρεται στην Ιστορία της σεξουαλικότητας του Foucault, γίνεται μέσα σε ένα πλαίσιο ελέγχου που διαχωρίζει την σεξουαλικότητα από το σώμα και την φυσικότητα αυτού και το ορίζει ως υποκείμενο σε εξουσιαστικό έλεγχο μέσω στρατηγικών που επιστατούν την ηδονή και την επιθυμία⁸⁰ με αποτέλεσμα η γυναίκα να οδηγείται στην υστερία⁸¹, την σωματοποιημένου συμπτώματος δηλαδή ανέκφραστη σεξουαλικότητα που έχει κανονικοποιηθεί από την ιατρική και την «Κλινική» (κλινικές μελέτες) - την αντιμετώπιση δηλαδή του μη “νορμάλ” όπως αυτό ορίζεται από τις εξουσίες⁸².

Η κατασκευή της ομοφυλοφιλίας, ο διαχωρισμός από την εφηβική σεξουαλικότητα, η έννοια της διαστροφής οργανώνουν την ταυτότητα και την καταλογογράφηση της σεξουαλικότητας, διαχωρίζοντας το νοσηρό από το κανονικό. Η γνώση του σώματος μέσω της ιατρικής και της βιολογίας παράγεται υπό το καθεστώς και στην υπηρεσία της όποιας κανονιστικότητας που δημιουργεί επίπεδα ελέγχου ενώ προσδίδει ψευδονόημα

⁷⁸ “For if, whatever the specific historical content of the duality, the body is the negative term, and if woman is the body, then women are that negativity, whatever it may be: distraction from knowledge, seduction away from God, capitulation to sexual desire, violence or aggression, failure of will, even death” (Bordo, 1993, σ. 5).

⁷⁹ Αθανασίου, 2017, σ. 87.

⁸⁰ Foucault, 2019, σ. 12.

⁸¹ Η υστερία ως μεταφορά της ανυποταγής των γυναικών μέσης κυρίως τάξης που διεκδικούσαν μια εργασιακή χειραφέτηση και η φοβία ενός τόπου κινδύνου που ήταν ο δρόμος από τον οποίο θα την προστάτευε ο σύζυγος (Turner, 2008, σ. 99).

⁸² Balsamo, 1996, σ. 20.

και χρήση, στη σεξουαλικότητα, την οποία αποδέχεται μόνο μέσα στο πλαίσιο της αναπαραγωγής⁸³ και βεβαίως όχι τυχαία, ήδη από την ίδια εποχή που ανατέλλει ο καπιταλισμός⁸⁴.

Από αυτό το σημείο και μετά το γυναικείο φύλο είναι αυτό που υπόκειται τη μεγαλύτερη εξουσία ελέγχου ως αντίθετου στο Διαφωτιστικό λευκό ανδρικό σώμα και επίσης ζωώδους και ανταποκρινόμενου στη φύση και ως εκ τούτου υπόχρεου στο διανοητικό έλεγχο⁸⁵.

Το σώμα λοιπόν δεν είναι μια φυσική οντότητα εντός της οποίας βιώνει το υποκείμενο την ύπαρξη του και με τρόπο εργαλειακό επεκτείνει την ύπαρξη του στο περιβάλλον του, αλλά αποτελεί ένα χώρο κατά βάση, έξω από το υποκείμενο όπου αναπτύσσεται η κουλτούρα και η οποία κουλτούρα μπορεί να έχει χαρακτηριστικά φύλου, φυλής, έθνους και να είναι η σκηνή μέσα στην οποία το άτομο καλείται να επιτελέσει την ταυτότητα του. Η γνώση του σώματος γίνεται η γνώση της *αναπαράστασης* του σώματος, εντός του πλαισίου λόγου⁸⁶.

Μέσα στην επιτέλεση αυτής της ταυτότητας το σώμα μπορεί να λειτουργήσει σαν βάρος και εμπόδιο στην εκπλήρωση της κανονιστικής προσταγής και να λειτουργήσει ως βίωμα του κενού, μεταξύ προσωπικής ολοκλήρωσης και κοινωνικού ελέγχου.

Η Balsamo αναλύοντας τον Foucault⁸⁷ μιλάει για την τεχνολογία ως το σύνολο συμπαγών σχέσεων που οργανώνουν συστήματα διαφοροποίησης, τύπους στόχευσης, μέσα εκδήλωσης της εξουσίας και βαθμούς εκλογίκευσης τα οποία όλα εδράζουν εντός των κοινωνικών δικτύων και του σώματος. Το σώμα στο διαδίκτυο βρίσκεται σε μια άνευ ιστορικού προηγούμενου προσαρμογή και αφομοίωση, όλων των παραπάνω τεχνολογιών σε σημείο δυστοπικής εκπλήρωσης, πλέον.

Στο έμφυλο σώμα δεν μιλάμε για μια διαδικασία η οποία ξεπηδά από κάποια φυσικότητα σε σχέση με το φύλο. Στο προσκήνιο βγαίνει όπως μας μαθαίνει και η Butler μια έμφυλη ταυτότητα κοινωνικού φύλου *παρά* - το σώμα κι όχι εξαιτίας αυτού. Η Irigaray μας προτρέπει να δομήσουμε μια κοινωνική φωνή στο πλαίσιο της σεξουαλικής/έμφυλης διαφοράς και της ολοκληρωτικής ετερότητας που δεν δομείται στη βάση της έλλειψης

⁸³ Balsamo, 1996, σ. 20.

⁸⁴ Οι Μαρξ και Ένγκελς έχουν μιλήσει για τα σώματα ως εξαρτήματα των μηχανών, ενώ και ο προτεσταντικός ασκητισμός του σώματος συνδέεται με τον καπιταλισμό στο Μαξ Βέμπερ (Turner, 2008, σ. 140).

⁸⁵ Μακρυγιώτη, 2004, σ. 13, Turner, 2008, σ. 101, και Binie, Longhurst & Peace, 2001, σ. viii.

⁸⁶ Balsamo, 1996, σ. 23.

⁸⁷ Balsamo, 1996, σ. 21.

(έλλειψης ως προς τον άντρα⁸⁸) αλλά στη βάση της διαφοράς⁸⁹. Άλλωστε η ενσώματη διάσταση της “γυναικότητας”⁹⁰ για την οποία τόσο μιλά ο intersectional φεμινισμός είναι αντι-ουσιακρατική⁹¹ και υποκειμενική στο βαθμό που τα διάφορα κοινωνικά αφηγήματα είναι παρόντα και ισότιμα (έγχρωμη γυναίκα [woman of color], γυναίκα φτωχή, γυναίκα νομάς κ.α.) και ενεργά στον δημόσιο διάλογο.

Η Balsamo στην εισαγωγή της και μιλώντας για μια ώσμωση φυσικού και τεχνολογικού σώματος, παρότι εντοπίζει τη χρηστική ωφέλεια μιας τέτοιας ένωσης, παρόλα αυτά εντοπίζει την προβληματική της αυτοπαράτηρησης και αυτοεπιτήρησης του σώματος (πρακτικές της μηχανής) ως μιας συνέχειας της συλλογιστικής του Πανόπτικον. Εισάγεται το άτομο στη λογική της γνωριμίας με το σώμα ως κάτι ξένου και στην επιφυλακή σε σχέση με αυτό, καθώς η επέμβαση της κουλτούρας έχει προσδώσει μια σχετική αποξένωση. Άλλωστε η 24ωρη παρακολούθηση μέσω συσκευών των ζωτικών μας λειτουργιών προς τη βελτίωση της ζωής μας, στην κατεύθυνση των κανονιστικών δεικτών υγιούς διαβίωσης είναι ένα “πανόπτικον” της ίδιας μας της βιολογικής ύπαρξης.

Σε αυτή την περίπτωση η γραμμομοριακότητα είναι στο πλαίσιο της βελτίωσης όπως αυτή ορίζεται συστημικά. Όχι στη λογική των γραμμών πτήσεων της διαφυγής του Deleuze⁹² αλλά στο πλαίσιο μια βιολογικής συμμόρφωσης και η αλλαγή είναι προς το κέντρο παρά έκκεντρη, όπως θα επιθυμούσαν τα μόρια/υποκείμενα σε σχέση με την απελευθέρωση τους.

Η γυναικότητα είναι μια ενσώματη κι ενσωματωμένη τοποθεσία και μια εικονική πραγματικότητα⁹³ ένα σιμουλάκρουμ δηλαδή, που έχει καλουπωθεί από τα κυρίαρχα αφηγήματα. Οι θηλυκότητες πλέον έχουν πολλές εναλλακτικές μορφές και προσλαμβάνονται από υποκείμενα πέρα του βιολογικού προσδιορισμού τους και οι υπέρ-στερεοτυπικές μορφές αυτών των θηλυκοτήτων είναι περισσότερο ίδιον κοινωνικών φύλων παρά βιολογικών.

Είναι ενδιαφέρουσα η πτυχή εκείνη της ένταξης του γυναικείου σώματος εντός της κουλτούρας και η νοηματοδότηση του, καθώς θα φαινόταν μια ευκαιρία για τον

⁸⁸ “Sometime in the eighteenth century, sex as we know it was invented. Aristotle and Galen were simply mistaken in holding that female organs are a lesser form of the male's and by implication that woman is a lesser man...”. (King, 2013) “... it has been dominated by a particular model in which the ‘before’ is the ‘one-sex’ body in which men and women have the same genital organs, only their location – inside or outside – differing. ‘after’ is the ‘two-sex’ body, focused on sexual difference. The shift from before to after has been placed in the eighteenth century, so that before becomes ‘pre-modern’ and after is ‘modern’; before is ‘them’ and after is ‘us’. This model was created by Thomas Laqueur in his 1990 book *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*, it has attracted much criticism, yet it has survived, even being enhanced by a 2003 debate in the journal *Isis* following a challenge to it made by Michael Stolberg”.

⁸⁹ Braidotti, 2014.

⁹⁰ Χρησιμοποιώ τον όρο «γυναικότητα» ως μετάφραση του womanity όρος που πρωτοχρησιμοποιήθηκε από την Alice Walker για την περιγραφή της intersectionality του φύλου, της φυλής και του κοινωνικού αγώνα των γυναικών (Walker, 1983).

⁹¹ Braidotti, 2014, σ. 61.

⁹² Braidotti, 2011, σ. 23.

⁹³ Braidotti, 2011, σ. 23.

απεγκλωβισμό του από τη φυσικότητα και το βιολογικό προκαθορισμό της αναπαραγωγής ως κοινωνικού ρόλου. Αυτή η μετάβαση από το χώρο της φυσικής αναπαραγωγικής συνθήκης ως πολιτισμικού σημαινόμενου, ως μια μη διαπραγματεύσιμη τάξη πραγμάτων σε μια ελεύθερου προσδιορισμού νοηματική οντότητα, θα μπορούσε να συμβεί μέσα από την τεχνολογία.

Αλλά ο καπιταλισμός εμπορευματοποίησε τον “διαφορετικό”⁹⁴ και η τεχνολογία υποβοήθησε σε αυτή την διαδικασία, για να καταλήξουμε στην ακραία διάκριση και την εμφάνιση φεμινισμών χωρίς γυναίκες, ρατσισμού χωρίς φυλές και φυσικών νόμων χωρίς φύση, όλα για την αναπαραγωγή του κέρδους μέσα από την προώθηση της “διαφορετικότητας” και “πολυσυλλεκτικότητας”, σπάζοντας έτσι την διαλεκτική μεταξύ συστήματος ή Ντελεζιανού “πλειοψηφικού υποκειμένου” και παραδοσιακού άλλου (γυναίκες, φυλές, κτλ.)⁹⁵.

Δεν συνέβη η πολυπόθητη απελευθέρωση του γυναικείου σώματος από το φυσικό και η ένταξη του στο κοινωνικό ως αυτόνομου νοηματικά υποκειμένου. Παραμένει ο άντρας φορέας του κοινωνικού και εκ τούτου φορέας και ρυθμιστής της καθεστηκυίας τάξης, πράγμα που ενδυναμώθηκε σχετικά, με την τεχνολογία η οποία χρησιμοποιήθηκε από τις κυρίαρχες ιδεολογίες δύναμης και εξουσίας

Σήμερα βιώνουμε τη σύγχρονη ύπαρξη ενός απελευθερωμένου (από πολλές βιολογικές παραμέτρους), μέσα από την τεχνολογική του επαύξηση σώματος και τον παλινδρομικό έλεγχο μιας αρχέγονης πατριαρχικής μανίας καθαρότητας και ηθικής του γυναικείου σώματος⁹⁶ μέσα από νομοθεσίες κατά των εκτρώσεων⁹⁷, γυναικοκτονίες, πορνογραφία εκδίκησης που βάλλουν στον πυρήνα του γυναικείου σώματος ως εκφραστών υποκειμενικότητας, ανεξαρτησίας και σεξουαλικότητας.

Ο Kroker αναφέρει ότι έχουμε την αντικατάστασή του φυσικού σώματος από ένα τεχνολογικό σιμουλάκρουμ⁹⁸ μιλώντας για μια εξορία του σώματος από την κοινωνική σφαίρα ακόμα και μέσα από την ασθένεια, που μπορεί να είναι το AIDS, (στις ημέρες μας πανδημίες τύπου COVID-19) που μπορεί να είναι η ανορεξία, ενδεχομένως ασθένειες

⁹⁴ Braidotti, 2011, σ. 18.

⁹⁵ Braidotti, 2011, σ. 19.

⁹⁶ Kroker, 2012, σ. 142.

⁹⁷ “In *Mother Machine*, Corea informs us: The overwhelming majority of reproductive engineers are male. The overwhelming majority of those persons on whose bodies these men experiment are female. The technology used emerges from a science developed by men according to their own values and sense of reality...Reproductive technology is a product of the male reality. The values expressed in the technology – objectification, domination- are typical of male culture. The Technology is male generated and buttresses male power over women” (Balsamo, 1996, σ. 94).

⁹⁸ “The rhetoric of clean bodily fluids is really about the disappearance of the body into the detritus of toxic bodies, fractal subjectivity, cultural dyslexia, and the pharmakon as the terror of the simulacra in the postmodern condition. The intense fascination with sanitizing the bodily fluids, with clean urination for the nation, is also a trompe-l’œil deflecting the gaze from the actual existence of the contaminated body (as the sine qua non of the technification of culture and economy in the high-intensity market setting) and the obsolescence of bodily fluids as surplus matter in telematic society” (Kroker, 2001, σ. 11).

όπως θα λέγαμε κοινωνικού ελέγχου και έτσι δημιουργείται ένα σώμα πανικού, το οποίο εξέρχεται από το κοινωνικό και γίνεται υπέρ-υποκειμενικό. Υπέρ-υποκειμενικό είναι και το σώμα των μέσων κοινωνικής δικτύωσης καθώς η τεχνική του “απάτη” μέσα απ’ την υπερεπεξεργασία της εικόνας του, δηλώνει το *nole mi tangere* (μη με αγγίζεις) ενός μοντέρνου τοτέμ το οποίο όλοι λατρεύουν αλλά αλίμονο αν το φέρουν στην πραγματική σφαίρα που είναι και η συντριβή του.

Και πραγματικά βλέπουμε ότι μιλάμε για ένα πλαίσιο βιοεξουσίας το οποίο στοχεύει σε ένα σώμα μίasma μέσα στην ανθρωπότητα του που το απομακρύνει από το ιδανικό, και εδώ θα μπορούσαμε να αναφερθούμε στη Μαίρη Douglas και την πραγματεία της για το ρυπαρό καθώς και για το συμβολισμό του ρυπαρού μέσα στην κοινωνία⁹⁹ ως συμβόλου ιεραρχίας του καθαρού απέναντι στον μολυσμένο ή σε αυτόν που μπορεί να φέρει την μόλυνση, που συνήθως είναι ήδη και ο κοινωνικά μη προνομιούχος. Το ρυπαρό σώμα είναι το σώμα της περιόδου των σωματικών υγρών, του εναποθετηρίου βακτηριδίων και μικροοργανισμών, του σώματος – κοιλότητα. Το καθαρό σώμα των μέσων κοινωνικής δικτύωσης είναι το αφεγάδιαστο φωτισμένο δέρμα έναντι της ατελούς “σκοτεινής ύλης”, ταμπού από την οποία είναι κατασκευασμένα τα υλικά σώματα.

Η ταυτότητα και το σώμα στα ψηφιακά μέσα και στη διαδικτυακή τέχνη στην οποία θα αναφερθούμε, είναι περισσότερο προσομοίωση αισθήσεων παρά η ίδια η παρουσία του σώματος μέσα στο διαδίκτυο. Απο-υλικοποιείται έτσι και αν έχουμε στον μεταστρουκτουραλισμό του Foucault το σώμα ως μηχανή, στον μεταμοντερνισμό έχουμε το σώμα μόνο ως Λόγο. Με αυτή την έννοια τα σώματα των γυναικών ήταν ανέκαθεν μεταμοντέρνα -μεταφέροντας τον Kroker¹⁰⁰- αφού διαχρονικά εγγραφόταν επάνω τους κείμενο. Αυτό το κείμενο το οποίο ορίζει Ιδεολογία η οποία περνούσε και περνάει μέσα από τη γλώσσα και η οποία ορίζει όχι μόνο την ουσία και το νόημα του σώματος, αλλά και τα όρια του (π.χ. “αδυνάτισε-πάχυνε”).

Αλλά και ο πολιτισμικός κονστρουκτιβισμός που μας ενδιαφέρει εδώ, επιδρά επάνω στο σώμα στη βάση του νοήματος του, όπως αυτό ορίζεται από την τεχνικό-τεχνολογική χρήση. Το εργαλείο το οποίο χρωματίζει δηλαδή τη δράση και την διαφοροποιεί νοηματικά, αλλάζει τον τρόπο σκέψης μας αλλά και την ίδια την ουσία μας σχεδόν, υλικά. Τα μέσα ορίζουν την κατάσταση μας όπως αναφέρει και ο Kittler¹⁰¹ καθώς

⁹⁹ “For example, there are beliefs that each sex is a danger to the other through contact with sexual fluids. According to other beliefs only one sex is endangered by contact with the other, usually males from females, but sometimes the reverse. Such patterns of sexual danger can be seen to express symmetry or hierarchy” (Douglas, 1984, σ. 3).

¹⁰⁰ Kroker, 1987, σ. 18.

¹⁰¹ “Media determine our situation, which-in spite or because of it-deserves a description” (Kittler, 1999, σ. XXXIX).

οι επιφάνειες διάδρασης (Kittler - ψηφιακή σύγκλιση) στις οποίες έχουν εξελιχθεί τα παραδοσιακά μέσα είναι και το τέλος τους ως κεντρικών πομπών, αλλά και η αρχή μιας σχέσης με το υποκείμενο πολύ πιο βαθιάς ως αποκεντρωμένων ανέμων σημάτων και δεκτών ή όπως αναφέρει ο Hansen στην εισαγωγή του (2004) “as Friedrich Kittler has forcefully shown, shockingly literal: pushed to its most radical extreme, as it is in Kittler’s work, digital convergence promises to render obsolete the now still crucial moment of perception, as today’s hybrid media system gives way to the pure flow of data unencumbered by any need to differentiate into concrete media types, or in other words, to adapt itself to the constraints of human perceptual ratios”¹⁰².

Ζούμε στην πολλαπλότητα των σωμάτων¹⁰³, σεξουαλικών, έμφυλων και τεχνολογικά επταυξημένων εκδηλώνοντας τις διαφορετικές αυτές μορφές σαν κοστούμια εντός ενός κοινωνικό/ιντερνετικού περιβάλλοντος κανονιστικότητας, ορμώμενης από πολλαπλά κέντρα. Η προσωπική μας αυτοβιογραφία μοιάζει να είναι μια συρραφή από άλλες οπτικές που εμπλέκονται με τις δικές μας μέσω της τεχνολογίας (η μνήμη μας, η ελευθερία μας, η βούληση ακόμα χρειάζονται τη διαμεσολάβηση ενός τεχνήματος ή ενός τεχνολογικού οχήματος)¹⁰⁴, και μέσα από τα κοινωνικά δίκτυα καταλήγει στη διαμεσολαβημένη αντίληψη σωματικότητας που μας φυλακίζει καταλήγοντας ότι τίποτα δεν είναι τόσο “φανταστικό” όσο το υλικό σώμα¹⁰⁵.

Η δια-μεσολάβηση βεβαίως, η ιστορία της υποκειμενικότητας δηλαδή¹⁰⁶, μέσα από την ιστορία της τεχνολογίας¹⁰⁷ είναι κοινά αποδεκτή, αλλά η παρούσα διαμεσολάβηση δεν είναι μια δημιουργική επέκταση της υποκειμενικότητας μας, αλλά συμμορφωτική πρακτική περιορισμού και προσδιορισμού και ξεκάθαρη επέμβαση στον ψυχισμό μας¹⁰⁸.

Αν επιστρέψουμε στον Foucault και ορίζοντας την τεχνολογία με την σκέψη του, θα πούμε ότι πρόκειται για το σύνολο εκείνο συστημάτων επικοινωνίας των παραγωγικών δραστηριοτήτων και πρακτικών που καθορίζουν ένα σύστημα σχέσεων και επικοινωνιών

¹⁰² Hansen, 2004, σ. 1.

¹⁰³ Kroker, 2012, σ. 1.

¹⁰⁴ Όπως αναφέρει ο Στίγκλερ μια ακόμα παράμετρος σε αυτή την τεχνικής βάσης σύσταση του υποκειμένου θα μπορούσε να θεωρηθεί και η ανάμειξη των μέσων μέσω της μνημοτεχνικής τριτογενούς συγκράτησης που έλκει από τον Χουσερλ την οποία αποκαλεί “συνείδηση της εικόνας”, της αναστοχαστικής ανάκλησης της μνήμης με την βοήθεια ενός τεχνήματος (φωτογραφία, συσκευή αναπαραγωγής ήχου, βίντεο κτλ.). Μια τέτοιου τύπου αποδεικτική πρακτική της μνήμης μας είναι μια κοντινή προς την αλήθεια αναπαραγωγή ενός συμβάντος και συμπληρωματική της αίσθησης του γεγονότος που περιορίζεται σε πρωτογενή και δευτερογενή συγκράτηση οι οποίες με φαινομενολογικούς όρους δεν είναι επαρκείς. (Roberts, 2012).

¹⁰⁵ Kroker, 2012, σ. 2.

¹⁰⁶ Ο Stiegler μιλά για την επιφυλογένεση την απαραίτητη για το υποκείμενο τεχνική προσθετική στο *Technics and Time* (1998).

¹⁰⁷ “Being is historical, and the history of being is nothing but its inscription in technicity” (Stiegler, 1998, σ. 4).

¹⁰⁸ “Stiegler (2016) describes this process as one of retention – the selection of what is consciously and subconsciously remembered, including both personal and collective memories – and protention – the capacity to embrace potential becomings. With regards to retention, social media differ from previous media technologies of memory in that through their capacity to create meaningful connections at the very intimate and microscopic level, they intervene in the individual psyche in minute ways that were previously impossible to achieve (Langlois, 2019, σ. 107).

προκειμένου να υπάρξει ένα πολιτισμικό επιφαινόμενο. Αυτές οι τεχνολογίες μέσα από τεχνικές διαφοροποίησης, ιδρυματισμού, βαθμούς εκλογίκευσης περνάνε μέσα από τη γλώσσα, τις κοινωνικές σχέσεις και την εμφάνιση του σώματος και υποτάσσουν τα σώματα δημιουργώντας τον πυρήνα συζήτησης γύρω από το φύλο (Balsamo, 1996, σ.19). Το σώμα είναι εκροή του πατριαρχικού λόγου ο οποίος μεσολαβεί μεταξύ του σώματος της γυναίκας και της κοινωνίας.

Στον 18ο αιώνα η κλινικοποίηση του γυναικείου σώματος και η έρευνα γύρω από τη φυσιολογία του, προσέφερε το έδαφος μιας ανάλυσης που θα ενέτασσε το σώμα στο πλαίσιο εκείνο που με την πρόφαση της φυσικής αποστολής θα υπέτασσε το γυναικείο σώμα στον άνδρα μέσω της κουλτούρας. Άλλωστε ποιος καλύτερος τρόπος από τη γνώση ως κλειδί για την πειθαρχία¹⁰⁹; Έτσι ο επιστημονικός λόγος εισάγεται ως εργαλείο πειθαρχίας παρά ως εργαλείο βιο – προαγωγής (bio - upgrade) και θεραπείας (θεραπείας βεβαίως τίνος πράγματος όταν νοσοποιοούνται ανθρώπινες συμπεριφορές όπως η ομοφυλοφιλία;).

Το γυναικείο σώμα γίνεται ένα σώμα σε έλλειψη σε σχέση με το ανδρικό, ένα σώμα σε ανάγκη ελέγχου καθώς οι “νευρολογικές του ιδιαιτερότητες” το καθιστούν “επικίνδυνο” για την τάξη. Μια τάξη η οποία βεβαίως ορίζεται από μια πατριαρχία λευκών ανδρών¹¹⁰. Μέσα από όλες αυτές τις κοινωνικές και ιατρικές πρακτικές το γυναικείο σώμα μοιάζει να κινείται σε ένα όριο μεταξύ της φυσικής τάξης και του πολιτισμικού ελέγχου, ένα πεδίο όπου εκφράζεται η ανδρική υστερία, ως τρομακτικός “χώρος” εντός και εκτός του οποίου ο άνδρας σημαίνεται, αναλύεται και υπερτερεί έναντι των υπολοίπων αρσενικών.

1.5. Βιολογικοί και τεχνολογικοί φεμινισμοί

Η «υλικότητα»/σωματικότητα του γυναικείου σώματος είναι συγχρόνως απελευθέρωση και σκλαβιά καθώς περνάνε μέσα από αυτό όλα τα κείμενα της εξουσίας και σε αυτή τη βάση η Haraway εισάγει το cyborg ως το καθαρό νοημάτων πεδίο εκείνο, όπου μπορεί να εγγραφεί η υποκειμενική διάσταση πέρα της Βιολογίας. Το cyborg στέκοντας στο όριο μεταξύ του βιολογικού και του πολιτισμικού του ανθρώπου και της μηχανής είναι το ιδανικό σχήμα έναντι σε διχοτομίες που όριζαν την γυναίκα ως “φυσικής” στο πλαίσιο της κοινωνικής τάξης και ασφάλειας. Η εικονικότητα του διαδικτύου μπορεί να από-φυσικοποιεί το φύλο και να εκφράζει την δυνατότητα απελευθέρωσης της γυναίκας

¹⁰⁹ Balsamo, 1996, σ. 26.

¹¹⁰ Balsamo, 1996, σ. 27.

από τον ρόλο της. Αλλά ένας τέτοιου τύπου ντετερμινισμός θετικού πρόσημου, όπως γενικότερα και ο τεχνολογικός ντετερμινισμός, είναι μια οπτική που δεν αποδείχθηκε λειτουργική καθώς η κοινωνική νόρμα χρωμάτισε την εμπλοκή του φύλου στον κυβερνοκόσμο με την ίδια συμβολική αξία που έχει και στην *πραγματική* πραγματικότητα του κοινωνικού πεδίου¹¹¹. Το γίνεσθαι γυναίκα του Deleuze ως απάντηση στον κυρίαρχο και το αφήγημα του, έγινε γίνεσθαι ‘αυτή’ η γυναίκα, μια υπόδειξη συμμόρφωσης σε όποιο πρότυπο ξεπηδά από τον αφηγηματικό συρμό των μέσων και της ιστορικής στιγμής.

Οι άνδρες συνέχισαν να κατέχουν την τεχνολογία και την εξέλιξη της, παρόλη την πρώιμη ενεργή συμμετοχή των γυναικών μεταπολεμικά που αποτυπώνεται σε πλήθος βιβλιογραφικών αναφορών.

Μελετούμε στην Wajcman την οπτική της τεχνολογίας η οποία ενσαρκώνει τα πατριαρχικά ιδανικά και πρότυπα, την οποία κρίνουν διάφοροι φεμινισμοί όπως ο Οικοφεμινισμός και ο Ουσιοκρατικός φεμινισμός που προάγουν την άποψη της σεξουαλικής διαφοράς και την υπεροχή στοιχείων που θεωρούνται θηλυκά όπως τον ανθρωπισμό και την φροντίδα. Η φυσικότητα του γυναικείου σώματος σύμφωνα με αυτές τις θεωρίες βάλλεται από τις τεχνολογίες αναπαραγωγής οι οποίες συντελούν στον έλεγχο του γυναικείου σώματος και της αναπαραγωγικής του δυνατότητας. Αυτό βέβαια έρχεται σε σύγκρουση με το φεμινιστικό κείμενο του 1970 της Firestone “Η διαλεκτική του σεξ” που υποστήριζε ότι η απελευθέρωση από την τυραννία της αναπαραγωγής μέσω τεχνολογιών ελέγχου της, θα απελευθέρωνε τα γυναικεία σώματα από την απειλή αυτή στην ελευθερία τους, θεωρία που βρήκε εχθρούς στους κόλπους του ριζοσπαστικού φεμινισμού που χαιρετούσε την μητρότητα ως τη βάση της γυναικείας ταυτότητας και έβλεπε στην τεχνολογία ελέγχου της, τον έλεγχο από πλευράς ανδρών, ως ευγονική και βιομηχανική πρακτική¹¹².

Θεωρητικοί του φεμινισμού παρακολούθησαν με σκεπτικισμό την Haraway και την Butler, καθώς στον διαχωρισμό μεταξύ βιολογικού και κοινωνικού σώματος, αγνόησαν το υλικό/φυσικό σώμα με αποτέλεσμα την αγνόηση των λόγων και των κοινωνικών κατασκευών με κέντρο “το σώμα” και την ανατομία του¹¹³.

Αυτό που μας ενδιαφέρει είναι η αντίληψη του ίδιου του σώματος μέσα από την τεχνολογία και πως αυτή συλλειτουργεί με την όποια φυσικότητα αυτής της αίσθησης και κυρίως τη σχέση με το εξωτερικό βλέμμα. Έχουμε εδώ να διαπραγματευτούμε το αντικειμενικό σώμα έναντι ενός βιωμένου σώματος¹¹⁴ ενός σώματος βιολογικής οντότητας

¹¹¹ Wajcman, 2006, σ. 4.

¹¹² Wajcman, 2006, σσ. 12 και 18- 19.

¹¹³ King, 2013.

¹¹⁴ Gallagher, 2005, σ. 136.

κι ενός σώματος εμπειρίας. Το βιωμένο σώμα είναι η πύλη κατανόησης και εμπειρίας του κόσμου και η σύμφυση του με μηχανή μπορεί να μοιάζει ομαλή αλλά η φαινομενολογία ως μελέτη των εμπειρικών φαινομένων σε συνδυασμό με την εξέταση της βιολογίας ως βασικής λειτουργίας, μπορεί να παράγει αποτέλεσμα σε μια ενδεχόμενη αντιμετώπιση ενός τέτοιου ζητήματος¹¹⁵.

Οι γυναίκες συχνά έρχονται σε θέση είτε να υπερασπιστούν τη βιολογική τους διαφορά είτε να την υποβαθμίσουν ως μοχλό κοινωνικού ρατσισμού (χρήση των ψυχροσωματικών “παρελκομένων” της περιόδου ή της τεκνοποίησης π.χ. ως δικαιολόγηση από πλευράς εταιρειών μη προτίμησης γυναικών για εργασία).

Το βιολογικό και το βιωμένο σώμα είναι δύο πεδία μαχών όπως θα μας έλεγε κι η Barbara Kruger με το ομώνυμο έργο της, όπου δίνεται η μάχη του αυτοπροσδιορισμού και της ομοιόστασης προσωπικής ύπαρξης και κοινωνικού στερεότυπου **(εικ. 3)**.

Το ζήτημα της αυτοποιητικής και της υποκειμενικότητας πέρα από την όποια διάδραση και επίδραση είναι σκοπός μας να διερευνήσουμε και να οριοθετήσουμε. Είμαστε άραγε στην εποχή μας τόσο ακραία διαμεσολαβημένοι από την τεχνολογία; και αναφερόμαστε σε αυτό χωρίς καμία διάθεση τεχνοφοβίας.

Ο ιδανικός μετά-άνθρωπος είναι άνθρωπος χωρίς βιο-όρια. Η προβληματική μας είναι ότι στη διάδραση επικοινωνίας/μηχανής με το ανθρώπινο χάνονται τα όρια της αυτοσυνείδησης και της αυτο-οριακότητας των σωματικών μας συντεταγμένων ή αλλιώς το σωματικό μας σχήμα -body schema, σε αντίλογο με την εικόνα του σώματος ή body image¹¹⁶ -το οποίο πολλοί ερευνητές αποκαλούν και έκτη αίσθηση¹¹⁷- και απομένουμε με μια μίμηση της σχέσης μας με το περιβάλλον η οποία θα είναι ελλιπής πάντοτε εάν δεν συμμετέχει η ψυχολογία, οι κοινωνικές επιστήμες και η νευροβιολογία¹¹⁸ που μας βοηθούν να συνειδητοποιήσουμε το λόγο του σώματος.

Η αντίληψη ότι η τεχνολογία έχει εγγενή πατριαρχική δομή όπως υποστήριζε η Mies αποδεικνύεται από τις τεχνολογίες αναπαραγωγής ως το τελευταίο σύνορο της κυριαρχίας των ανδρών επί της φύσης ανεξάρτητα του γεγονότος εάν η διαχείριση γίνεται από άντρες ή γυναίκες. Οι φεμινίστριες της τεχνοεπιστήμης βασιζόμενες επάνω σε αυτό υποστήριζαν ότι με την ένταξη των ποιοτικών χαρακτηριστικών του γυναικείου φύλου θα βελτίωναν τη σχέση μεταξύ ανθρωπότητας και φύσης μέσα από τη φροντίδα και τη συναίσθηση. Η ουσιοκρατική αυτή αντίληψη του ριζοσπαστικού φεμινισμού σε σχέση με τα χαρακτηριστικά του γυναικείου φύλου αγνοεί σε μεγάλο βαθμό την κοινωνική πραγματικότητα της φυλής και της τάξης κι έτσι η συζήτηση δεν θα πρέπει να

¹¹⁵ Gallagher, 2005, σ. 141.

¹¹⁶ Hansen, 2006, σ. 40.

¹¹⁷ Hansen, 2006, σ. 26.

¹¹⁸ King, 2013

περιορίζεται στην τεχνολογία ως ανδρικής ή γυναικείας αλλά πόσο αντιπατριαρχική μπορεί να γίνει αγκαλιάζοντας πολλαπλά κοινωνικά αφηγήματα¹¹⁹.

Σε καμία περίπτωση ο τεχνολογικός ντετερμινισμός που ξεκίνησε το 1970 και αντιμετώπιζε την τεχνολογία είτε αφοριστικά είτε με τυφλή αποδοχή και εξειδανίκευση¹²⁰ δεν καλύπτει το εύρος της σημερινής κοινωνικής διείσδυσης στην τεχνολογία και την κοινή ανατροφοδότηση κοινωνίας και τεχνολογίας μέσω των τεχνολογικών επιτευγμάτων και της κοινωνικής τους χρήσης που δεν προσδίδει μόνο στο νόημα τους αλλά και στην ίδια τους τη σχεδιαστική οντότητα.

Άλλωστε όταν μιλάμε για τεχνολογία μιλάμε για συστήματα τα οποία δεν είναι ποτέ συστήματα αμιγώς τεχνικά, αλλά αποτελούν πολιτικά και πολιτισμικά στοιχεία¹²¹ όπως ακριβώς και η κατασκευή του φύλου και η εικόνα στα μέσα. Δημιουργείται ένας συσχετισμός μεταξύ τεχνολογικού κόσμου και ανθρώπινου μέσα από τη σχετική αυτενέργεια (agency) των μηχανών (αλγορίθμων) προερχόμενη από τον τρόπο με τον οποίο ρυθμίζουν τη συμπεριφορά μας στην επαφή μαζί τους και τον τρόπο που κινούμαστε κοινωνικά. Από την απλή ρύθμιση της κυκλοφορίας έως τη συμπεριφορά μας στα σόσιαλ μίντια (social media), τα τεχνολογικά μέσα φαίνεται να επιβάλλουν μια εξελιγμένου ελέγχου εποπτεία που φαίνεται να αυτονομείται απέναντί μας και για αυτό μιλάμε και για αυτοδραστικότητα¹²². Η δυστοπία βέβαια έχει καταφθάσει με την εξέλιξη της τεχνητής νοημοσύνης να βρίσκεται ένα βήμα από την πλήρη αυτονομία της τρέφοντας δυστοπικά σενάρια.

Τα αντικείμενα και η τεχνολογία είναι που παράγουν το κοινωνικό οπότε μιλώντας για κοινωνικές σχέσεις πάντοτε θα πρέπει να έχουμε υπόψιν μας τα τεχνήματα και τα τεχνολογήματα και την επιρροή τους στην κοινωνία¹²³.

Η κοινωνία βέβαια δεν είναι άλλο από τη συσσώρευση, το ασαμπλάζ οντοτήτων (θεωρία δικτύου-ενεργού) και ως οργανισμός λειτουργεί επίσης ως σώμα¹²⁴ οπότε είναι μάλλον μοιραία η υποταγή της υποκειμενικότητας σε ένα κοινωνικό σώμα. Με τον ίδιο τρόπο και οι μηχανές νοήματος είναι ασαμπλάζ τεχνολογικών, ανθρώπινων και πολιτισμικών συστατικών που ενεργούν επί του σημαντικού και του ασήμαντου νοηματικά¹²⁵ δημιουργώντας σενάρια βίου και προσωπικής εκπλήρωσης, που μας βάζουν σε σκέψεις σχετικά με την αυτονομία και τη διαφοροποίηση του υποκειμένου.

¹¹⁹ "Last but not least, the body has come to the foreground as a sociological concern through the political impact of 'liberation' movements, in close association with their intellectual and theoretical underpinnings" (Fraser & Greco, 2020, σ. 2), στο Wajcman, 2006, σσ. 21-23..

¹²⁰ Wajcman, 2006, σ. 33.

¹²¹ Wajcman, 2006, σσ. 34-35.

¹²² Wajcman, 2006, σ. 39.

¹²³ Wajcman, 2006, σ. 39.

¹²⁴ Latour, 2005, σ. 218.

¹²⁵ Langlois, 2014, σ. 55.

Το κοινωνικό/τεχνολογικό δίκτυο ή και αλλιώς το «ρίζωμα» είναι σε θέση να αποδεχθεί την ετερότητα ή δεν υπάρχει τίποτα έξω από αυτό καθώς εγκολπώνει τα πάντα; Αν το αποδεχθούμε ως ρίζωμα τότε και η αποδοχή της ετερότητας θα ήταν δεδομένη καθώς η ριζωματική ανάπτυξη δεν εντάσσει ιεραρχίες.

Η Haraway υποστήριζε ότι ένα υβριδικό σώμα μεταξύ μηχανής και ανθρώπου θα μπορούσε να αποστασιοποιηθεί από την κρατούσα Ιδεολογία για να παράξει ένα νέο λόγο ο οποίος θα ήταν αποσυμβολοποιημένος και πραγματικός αν και χρόνια αργότερα θα ανασκευάσει αυτήν της την άποψη¹²⁶.

Η ελπίδα μιας νεοφεμινιστικής απελευθέρωσης μέσα από την τεχνολογία βρίσκει τη ματαίωση της στο πρακτικό επίπεδο καθώς η τεχνολογία όχι μόνο δεν απελευθέρωσε το γυναικείο σώμα από τα δεσμά του φύλου και του βιολογικού ντετερμινισμού αλλά επιπλέον δόθηκε σε αυτό ένας ακόμα χώρος επιτήρησης, περιορισμών και ελέγχου¹²⁷ ειδικά από τη στιγμή που τελειοποιήθηκαν οι τεχνικές μέθοδοι.

Ο ακτιβισμός της ετερότητας πολλές φορές μοιάζει με μικρό «διάλειμμα για διαφημίσεις» στο κεντρικό “πρόγραμμα” εφόσον η δημοκρατία πάσχει και η δημόσια διαμαρτυρία είναι μια ακόμα διεκδίκηση χωρίς αντίκρισμα όπως ακριβώς και τα “πανηγύρια” κοινοτήτων και ομάδων που λειτουργούν ως άλλοθι “ελευθεριακότητας” για ελεγκτικές και συντηρητικές κοινωνίες. Οι νησίδες ελευθερίας λειτουργούν ως βαλβίδες απελευθέρωσης έντασης παρά ως αποδοχές της ετερότητας εντός ενός κοινωνικού συνόλου, με εκδηλώσεις ανοχής παρά ενσωμάτωσης.

Η ταυτότητα η οποία δίνεται στην κοινωνική γυναίκα, σύμφωνα με την Haraway ταραζεται από τη δημιουργία του cyborg. Αποτελεί μια κρίση ταυτότητας και μία εισαγωγή της ετερότητας που είναι μία προβληματική του μεταμοντερνισμού. Η εισαγωγή της ετερότητας, του άλλου, προκύπτει καθώς το cyborg κατά βάση είναι φτιαγμένο από πληροφορία και τεχνολογία, από μηχανή και άνθρωπο. Αυτή η ώσμωση προσφέρει έδαφος για τη συζήτηση και την κατάργηση και άλλων δυϊσμών όπως της κουλτούρας και της φύσης, τεχνητού και φυσικού, αρσενικού και θηλυκού. Με αυτή λοιπόν την έννοια είναι μία πρόκληση η ίδια η ύπαρξη του cyborg γιατί είναι ένα υβρίδιο το οποίο μπορεί να γεννήσει πολλαπλούς διαλόγους σε σχέση με ζητήματα τα οποία θεωρούνται δεδομένα.

Η ιδιωτική μας ευθύνη στο ταξίδι της προσωπικής πληροφορίας είναι το να γίνουμε αρχειονόμοι των data μας, συλλέκτες και συνειδητοί δημιουργοί των πληροφοριών μας¹²⁸. Αυτή η συνειδητότητα θα βελτιώσει την υβριδική μας ύπαρξη μεταξύ πληροφορίας και σωματικότητας. Ένα παράδειγμα όπως η αναγγελία της

¹²⁶ Donna Haraway with Thyrza Nichols Goodeve – The Brooklyn Rail - συνέντευξη, <https://brooklynrail.org/2017/12/art/DONNA-HARAWAY-with-Thyrza-Nichols-Goodeve>, πρόσβαση στις 20 Ιουνίου του 2020.

¹²⁷ Wajcman, 2006, σ. 98.

¹²⁸ Lagerkvist, 2019, σ. 109.

τεχνολογίας του Neuralink είναι η απόλυτη όσμωση σκέψης και δράσης μέσα από την τοποθέτηση ενός εμφυτεύματος που μπορεί να ενεργεί χωρίς την ανάμειξη του σώματος μας, μόνο με την δύναμη της σκέψης¹²⁹. Η ίδια η αποκωδικοποίηση της σκέψης είναι άλλωστε γεγονός¹³⁰ μέσω επιτυχημένων πειραμάτων απόδοσης σε γλώσσα απεικονίσεων μαγνητικών τομογραφιών εγκεφάλου. Προφανώς είναι η πιο κοντινή σε εμάς προοπτική του σάιμποργκ και σκέψεις για τους κινδύνους ενός τέτοιου εμφυτεύματος αναδύονται. Ο Stellarc μπορεί να υπήρξε πρωτοπόρος στην τοποθέτηση εμφυτευμάτων για καλλιτεχνικούς σκοπούς αλλά είχε την εποπτεία ενός τέτοιου εγχειρήματος και ο συμβολισμός της πράξης του περιείχε όλο το ηθικό φορτίο μιας τέτοιας πρακτικής. Το Neuralink το οποίο συνδέεται με μεγάλες εταιρείες εγκυμονεί κινδύνους διάρρευσης δεδομένων και ελέγχου σε πολύ μεγάλο ποσοστό καθιστώντας επιτακτική την ανάγκη απόκρυψης στοιχείων της διαδικτυακής μας περσόνας στην παρούσα φάση.

Η τεχνολογία ήδη από τα γραφόμενα του Beck το 1986 και το περίφημο Risk Society¹³¹ έχει αποκτήσει διαστάσεις δυστοπίας και ο πρώιμος ενθουσιασμός στην αυγή των τεχνολογικών επιτευγμάτων αντικαταστάθηκε από τη φοβία της επιτήρησης, των μεγάλων δεδομένων προσωπικού χαρακτήρα και τις διαστάσεις των επιπτώσεων της προόδου της εποχής του Ανθρωπόκαινου που μπορεί και να υποσκάψουν το βίο αντί μόνο να τον βελτιώσουν¹³².

Η Ντελεζιανή “Κοινωνία του ελέγχου” είναι πλέον διευρυμένη και κατασταλτική πρακτικών εν τη γενέσει τους την ώρα που οι πληροφοριακές ελίτ εγγράφουν στον απροσπάτευτο τόπο των σωμάτων τους μελλοντικούς σχεδιασμούς τους¹³³.

Το γεγονός παραμένει ότι η εικόνα του υλικού σώματος παραμένει η οπτική εικόνα της σημερινής πολιτικής. Το σώμα ως πεδίο πολιτικών παραπαίει μεταξύ του σεξουαλικού, του φανταστικού, του πειθαρχημένου, του έμφυλου και του τεχνολογικά

¹²⁹ <https://neuralink.com/approach/>, πρόσβαση στις 11 Απριλίου 2021.

¹³⁰ “A brain–computer interface that decodes continuous language from non-invasive recordings would have many scientific and practical applications. Currently, however, non-invasive language decoders can only identify stimuli from among a small set of words or phrases. Here we introduce a non-invasive decoder that reconstructs continuous language from cortical semantic representations recorded using functional magnetic resonance imaging (fMRI). Given novel brain recordings, this decoder generates intelligible word sequences that recover the meaning of perceived speech, imagined speech and even silent videos, demonstrating that a single decoder can be applied to a range of tasks. We tested the decoder across cortex and found that continuous language can be separately decoded from multiple regions. As brain–computer interfaces should respect mental privacy, we tested whether successful decoding requires subject cooperation and found that subject cooperation is required both to train and to apply the decoder. Our findings demonstrate the viability of non-invasive language brain–computer interfaces” (Tang, 2023, σ. 858).

¹³¹ Ο Beck το 1991 αναφέρει: “Such scenarios may strike us as alarmist, but if cyberspace has for some contributed towards an erosion of moral communities, it has certainly been used to increase surveillance over those ‘untrusted others’ who fall outside of the boundaries of moral orders and who constitute an embodied source of risk ” (Shilling, 2004, σ. 185).

¹³² Wajcman, 2006, σ. 128.

¹³³ Shilling, 2004, σ. 186.

επταυξημένου σώματος¹³⁴.

Τα σώματα διεκδικούν το κοινωνικό τους όριο, την οντότητα εκείνη η οποία ψευδώς τους επιτρέπει έναν αυτοπροσδιορισμό ο οποίος υπαγορεύεται όμως από τις πολιτικές του σώματος και τις πρακτικές της επιστήμης οι οποίες δημιουργούν νέο πλαίσιο¹³⁵.

Είναι σαφές ότι το απόλυτο όριο του κοινωνικού είναι το πάσχον και ασθενές σώμα και περιπτώσεις όπως το aids και η πρόσφατη πανδημία χαρακτηρίζουν την αξία του σώματος στην οικονομία και την ύπαρξη της κοινωνίας της ίδιας. Η φοβία μέρους των μαζών για έλεγχο τους μέσω τεχνολογικών μεθόδων υποδεικνύει από τη μία την ανασφάλεια έναντι της κρατικής εξουσίας και των προθέσεων της και από την άλλη την ασυνείδητη αίσθηση της τοξικότητας του τεχνολογικά δομημένου τρόπου ζωής έναντι του οποίου το σώμα αποδεικνύεται όριο και αντίσταση, μέσα από τη βιωμένη εμπειρία και την σκληροπυρηνική “πραγματική πραγματικότητα” η οποία φέρει τη δυστοπία της θνητότητας.

Ο έννοιες της αυτοποίησης, της ισορροπίας, της ομοιόστασης, έννοιες που είναι δομικές της ύπαρξης ενός “είναι” σχετίζονται με τις νευροεπιστήμες, τη γνωσιολογία, τη φιλοσοφία του μυαλού, την κοινωνική θεωρία και τις μελλοντολογικές επιστήμες¹³⁶. Αυτή η οπτική προϋποθέτει ότι ο οργανισμός είναι ένα σύνολο αντιδράσεων στα εξωτερικά ερεθίσματα που δημιουργούν πολλαπλές πιθανότητες¹³⁷ τα οποία εξωτερικά ερεθίσματα δεν μπορούν να είναι μόνο το σήμα μιας οθόνης καθώς το σώμα μας λειτουργεί μέσω περίπλοκων αντιληπτικών συμβάντων πολλαπλής αισθητηριακότητας.

Άλλωστε και ο Bergson αναφέρει ότι το σώμα είναι ένας τόπος κινήσεων που έρχονται και κινήσεων που αντανακλώνται, ένας σύνδεσμος μεταξύ των πραγμάτων που ενεργούν επάνω μου και των πραγμάτων επάνω στα οποία ενεργώ εγώ¹³⁸.

Η κινητικότητα των όντων προς την αυτο-ποίηση η αμφίδρομη πορεία μεταξύ του Είναι και του Γίνεσθαι οδηγεί στον κίνδυνο να οδηγηθούμε σε simulacra τα οποία τείνουν να αναπαράσθουν την αλήθεια. Στον Deleuze, τα απεικασματα αυτά όταν δεν μετέχουν του κόσμου των Ιδεών κινούνται σε αμφίδρομη πορεία και έτσι εγκλωβίζονται σε ένα καθαρό *γίνεσθαι* το οποίο δεν γίνεται ποτέ *είναι*. Σε μια ρευστή ουσία δηλαδή. Θεωρεί όμως αυτό το σημείο θετικό (ξανά σε αντίθεση με τον Πλάτωνα), που ορίζει τα

¹³⁴ Kroker, 2012, σ. 1.

¹³⁵ “The introduction of genetic diagnostics, organ and xenotransplantation, cyborgs, ‘new generation’ psychopharmacology – to name just a few examples – raises major practical questions that cannot be divorced from philosophical ones, as to the nature and limits of the human body and its relationship to personhood and identity” (Fraser & Greco, 2020. σ. 2).

¹³⁶ <https://www.britannica.com/topic/futurology>.

¹³⁷ Buchanan, 2001, σ. 30.

¹³⁸ “Bergson calls this originary delay the body. The body is ‘a place of passage of the movements received and thrown back, a hyphen, a connecting link between the things which act upon me and the things upon which I act – the seat, in a word, of the sensory-motor phenomena’ (Buchanan, 2001, σ. 75) .

ομοιώματα ως πολλαπλότητες σε κάτι το οποίο εσωτερικοποιεί την ανομοιοότητα¹³⁹.

Η α-σωματικότητα του διαδικτύου η υπέρβαση του σώματος προς μια “οντολογία του διαδικτύου” μοιάζει με την εκπλήρωση μιας φαντασίωσης, τόσο της θρησκείας όσο και της φιλοσοφίας για αιώνες, και η οποία παράδοξα μοιάζει να βρίσκει την έκφραση της στον Καρτεσιανό δυϊσμό¹⁴⁰.

Τείνουμε όμως προς μια επιστημολογία του σώματος μέσα από τα μέσα, παρά για μια γνώση των μέσων, μέσα από το σώμα εφόσον η διαλεκτική αυτή είναι άνιση, με τα μέσα να αποτελούν την τροχοπέδη στην ανακάλυψη της αντίληψης του σώματος. Το εικονικό σώμα το οποίο είναι σε άμεση συνάρτηση με το φανταστικό σώμα, το κοινωνικό σώμα και το πολιτισμικό σώμα. Ο διάλογος τόσο του ατόμου με τη συμβολική τάξη της εικόνας του όσο και ο κοινωνικός διάλογος για το νόημα του σώματος ενέταξε και την τεχνολογία ως επιρροή στη διαμόρφωση του¹⁴¹.

Για τη Haraway η αποσωματικοποίηση δεν είναι αυτοσκοπός αλλά σκοπεύει κυρίως στην υποσκαφή του Διαφωτισμού και τον ορθολογισμό που επηρέασε όλη την επιστήμη και την δυϊστική κουλτούρα. Θεωρεί ότι είμαστε ήδη cyborgs (μιλάει από φεμινιστική σκοπιά αλλά θα τολμούσα να το επεκτείνω και στο ανδρικό φύλο) από τη στιγμή που είμαστε κατασκευάσματα μιας πολιτισμικής πρακτικής που ενώνει το φανταστικό με το υλικό όπως ακριβώς είναι τα cyborgs προϊόντα τεχνολογικών παραμέτρων και υλικών συνθηκών και χρήσης¹⁴².

Η ένωση αυτή είναι βέβαια η προσπάθεια ιστορικά μιας στρατιωτικής τεχνολογίας όπως μας λέει κι ο Shilling¹⁴³ αλλά θα προχωρήσουμε με τη θεωρία της Haraway αν και μια στρατιωτικής λογικής τακτική χρησιμεύει στην υπέρβαση των σωματικών αδυναμιών απέναντι στο ασάλινο σύστημα λόγου.

Αυτό που συνεχίζεται στη σκέψη της Haraway όπως και άλλων διανοητών όπως ο Stiegler είναι ότι πάντα ήμασταν υπό την επιρροή και τη διαμόρφωση της τεχνικής και της τεχνολογίας -επίσης οι Marx και Engels μίλησαν για την κοινή πορεία του ανθρώπου και του τεχνήματος¹⁴⁴ ως σύμφυτου- και έτσι το cyborg δεν διαρρηγνύει την όποια σχέση με τη φυσικότητα καθώς αυτή ουδέποτε συμμετείχε στη διαμόρφωση του υποκειμένου.

Το υποκείμενο είναι περισσότερο συνδεδεμένο με την τεχνολογία παρά με την όποια του φυσικότητα. Πιο πολύ η όποια επίκληση στο φυσικό (νατουραλισμός και κλινικοποίηση του γυναικείου σώματος κατά τον 18ο αιώνα) ήταν μια ακόμα μέθοδος επιβολής και ενσωμάτωσης κοινωνικών και πολιτισμικών επιταγών, με τον ορισμό του

¹³⁹ Buchanan, 2001, σ. 100.

¹⁴⁰ Buchanan, 2001, σ. 123.

¹⁴¹ Buchanan, 2001, σ. 126.

¹⁴² Buchanan, 2001, σ. 127.

¹⁴³ Shilling, 2004, σ. 186.

¹⁴⁴ Shilling, 2004, σ. 176.

φυσικού ως άνωθεν θέσφατου. Το σώμα παραμένει ενεργό στην υποκειμενικότητα παρόλη την επαύξηση του μέσω της μηχανής η οποία κατά βάση είναι επέκταση των επιθυμιών και των δυνατοτήτων του, μια υπέρβαση και επέκταση των ορίων του¹⁴⁵.

Συνεπώς για την Haraway είναι μια ιστορική συνέχεια το cyborg στην οπτική που μας δίνει του μετανθρώπινου ως μεταδιαφωτιστικού υποκειμένου ουσιαστικά με Διαφωτιστικό υποκείμενο το λευκό άνδρα¹⁴⁶. Το διαδίκτυο ως μηχανή σε στενή σχέση με το υποκείμενο είναι μια επέκταση χωρική και χρονική της υποκειμενικότητας μας και αρωγός στην καταγραφή του αφηγήματος μας.

Η Haraway στο *Staying with the Trouble* και μετά τη θεωρία του cyborg των αρχών του '90 καταλήγει στο 2018 να μας προτείνει να μείνουμε με τα “τσαπατσούλικά” σώματα μας και με το ασαμπλάζ βακτηρίων και μικροοργανισμών που μας εξέλιξαν ιστορικά και να παραμένουμε στην υλικότητα τους παρά να παλέψουμε ενάντια σε αυτήν.

Το Ανθρωπόκαινο και το Κεφαλαιόκαινο, οι εποχές μας δηλαδή, είναι οι χθόνιες δυνάμεις που προσπαθούμε να νικήσουμε¹⁴⁷.

Η πορεία μας ως είδους και ως ιστορικού δημιουργού θα κριθεί από τις συγγένειες που καλούμαστε να δημιουργήσουμε για το μέλλον του πλανήτη, συγγένειες που θα αποκαταστήσουν την ανάγκη για δικαιοσύνη μεταξύ των ανθρώπων σε ανάγκη για δικαιοσύνη μεταξύ των ειδών και της γης¹⁴⁸.

Πόσο πιο σωματική να γίνει αυτή η συνθήκη; Με την έννοια ότι δεν είμαστε καθαρή πληροφορία όπως το σύγχρονο αστικό υποκείμενο τείνει να μεταπλαστεί μέσα από τις διαδικασίες συνδεσιμότητας και πληροφοριακότητας του, αλλά χειροπιαστή ύλη που υποφέρει την υλικότητα της, ένα υπαρκτό σώμα που υποφέρει και αντιδρά στην αναμέτρηση με τη Γη και τα είδη, ακόμα και με τους ιούς.

Για τη Hayles το posthuman δεν είναι μόνο ο μετά το διαφωτισμό άνθρωπος (λευκός άντρας) αλλά ούτε και μεταβιολογικό φαινόμενο. Εξετάζει τη θεωρία που αντιμετωπίζει την ταυτότητα ως πληροφορία και την κοινωνία του ίντερνετ ως αποσωματοποιημένη.

Δηλαδή θεωρεί το σώμα ως μια “πρόσθεση” που μπορεί πολύ εύκολα να συνεργαστεί με μηχανή και επίσης πολύ εύκολα να αναλυθεί ως μια μηχανή. Δεν θεωρεί τη συνείδηση ως σταθερό κομμάτι της ταυτότητας και υποβαθμίζει τη σημασία του σώματος (σε ένα βαθμό), σε ένα ακόμα μέλος που μαθαίνουμε να χρησιμοποιούμε όπως θα μπορούσε να γίνει και με μια μηχανή.

¹⁴⁵ Shilling, 2004, σ. 177.

¹⁴⁶ Buchanan, 2001, σ. 127.

¹⁴⁷ Haraway, 2016, σ. 3.

¹⁴⁸ Haraway, 2016, σ. 60.

Δεν διαχωρίζει δηλαδή την ενσώματη ύπαρξη από την κομπιουτερική προσομοίωση, cyber μηχανισμούς από βιολογικούς οργανισμούς κ.ο.κ.¹⁴⁹. Η ανάγνωση του Wolfe¹⁵⁰ σχετικά όμως, τοποθετεί το posthuman μετά και πριν τον ανθρωπισμό, ως τις τεχνο – τεχνολογικές προσθέσεις εκείνες οι οποίες όρισαν το ανθρώπινο ως ιστορικό και φιλοσοφικό αντικείμενο.

Συνοπτικά είναι, απομακρυσμένο φαινομενικά το posthuman της από το φυσικό άνθρωπο προϊόν του διαφωτισμού ως υποκειμένου, αυτόνομου, ορθολογικού, ελεύθερης βούλησης και συνείδησης έξω από την αγορά.

Όλες αυτές βέβαια οι αρετές είναι αντικείμενο κριτικής από τη θεωρία της αποδόμησης, της μετααποικιακής ή μεταμοντέρνας ανάλυσης, των cyborg, της νευροπεπιστήμης. Η Hayles μας λέει ότι δεν είναι απαραίτητο, στην κληρονομιά της Haraway να έχει ο άνθρωπος την αποκλειστικότητα της νόησης. Μπορεί να την μοιράζεται με την μηχανή και να “μοιράζεται” έτσι και την αυθεντία¹⁵¹ που αναρωτιόμαστε όμως αν θα συνεχίζει να οδηγεί τον πλανήτη στην καταστροφή, αν δεν μεταπλαστεί στον μετα-άνθρωπο που οραματίζεται η Haraway στο *Staying with the Trouble* τον συνδεδεμένο δηλαδή, με όλους του ζώντες οργανισμούς. Το posthuman της Hayles συνδέεται όμως με τον ορθολογικό άνθρωπο αφού η πρωτοκαθεδρία της νόησης που μεταφράζεται σε πληροφορία και κατανόησή της, σχεδόν ταυτίζεται με τον διαφωτιστικό ορθολογισμό αφήνοντας πίσω το σώμα το οποίο διαδέχεται η ενσώματη αντίληψη¹⁵².

Η ενσώματη όμως γνωσιολογία μας έμαθε πολλά για το σώμα και την ενσώματη εμπειρία που δεν περιορίζεται στο σώμα μας αλλά εκτείνεται και στο περιβάλλον μας.

Η Braidotti και η δική της προσέγγιση του posthuman μέσα από τη Ντελεζιανή έννοια του νομαδικού και του δυναμικού χάους, είναι μια ακόμα προσέγγιση στο ζήτημα, μέσα από το νέο υλισμό, σε όλη τη διαδρομή σώματος- νου, που υποδεικνύει το σώμα όχι μόνο ως υποκείμενο σε συστήματα δυνάμεων και περιβάλλοντος γλώσσας, αλλά ένα μονίμως εν κινήσει νοηματικά και υπαρξιακά σύνολο μέσα απ’τη διάδραση με το περιβάλλον και τη υλική/σωματική του υπόσταση.

¹⁴⁹ Hayles, 1999, σ. 3.

¹⁵⁰ “My sense of posthumanism is thus analogous to Jean-François Lyotard’s paradoxical rendering of the postmodern: it comes both before and after humanism: before in the sense that it names the embodiment and embeddedness of the human being in not just its biological but also its technological world, the prosthetic coevolution of the human animal with the technicity of tools and external archival mechanisms (such as language and culture) of which Bernard Stiegler probably remains our most compelling and ambitious theorist—and all of which comes before that historically specific thing called “the human” that Foucault’s archaeology excavates. But it comes after in the sense that posthumanism names a historical moment in which the decentering of the human by its imbrication in technical, medical, informatic, and economic networks is increasingly impossible to ignore, a historical development that points toward the necessity of new theoretical paradigms (but also thrusts them on us), a new mode of thought that comes after the cultural repressions and fantasies, the philosophical protocols and evasions, of humanism as a historically specific phenomenon” (Wolfe, 2009, σ. XV).

¹⁵¹ Hayles, 1999, σ. 288.

¹⁵² Hayles, 1999, σ. 288.

Ο Manovich αναφέρει τη στατικότητα και την καθήλωση του σώματος ως προϋπόθεση για τη θέαση μέσω μιας οθόνης οριοθετώντας το ασφυκτικό πλαίσιο της όρασης ως λήπτη της αναπαράστασης¹⁵³. Η αφαίρεση της κινητικότητας του σώματος από τη γνώση, την επικοινωνία και την εργασία είναι μια καθήλωση στην αναπαράσταση ενός κόσμου που καθιστά το υποκείμενο επιρρεπές στη χειραγώγηση εφόσον το ψεύδος καταρρέει θεωρητικά στην συνάντησή του με τη φυσική εμπειρία.

Η φαινομενολογική αντίληψη του κόσμου μέσω της κίνησης του σώματος αλλά και της χωρικής του θέσης, αντιμετωπίζει με σκεπτικισμό την τεχνολογία. Η σωματική καθήλωση μπροστά από το πλαίσιο της οθόνης έχει πολλά κοινά με τον Φουκωικό λόγο περί πειθαρχημένων σωμάτων και τη σχέση τους με την εξουσία και το αληθές. Το τι είναι ανθρώπινο και τι όχι είναι θέμα της ενσώματης εμπειρίας τελικά και όχι μιας απλής κατανάλωσης πληροφορίας.

Στον αγώνα των ανθρωπιστικών θεωριών να περιγράψουν το ανθρώπινο, το σώμα ήδη βιώνει την “ανθρωποσύνη” του μέσα από τις λειτουργίες του και την εικόνα του. Γιατί την εικόνα έχουμε στο διαδίκτυο, είτε αυτή είναι φιλτραρισμένη, επεξεργασμένη, ή όχι. Μια εικόνα του συλλογικού σώματος που παλαιότερα κόμιζε η τέχνη ενώ τώρα, αυτό το συλλογικό σώμα βιώνεται μέσα απ’τη μαρτυρία του. Η έκθεση του στο διαδίκτυο είναι μια μετα ανθρώπινη κατάσταση καθώς είναι ένα σώμα- πληροφορία μέσα σε ένα περιβάλλον είτε αυτό είναι μια φωτογραφία είτε το ψηφιακό habitat.

Η Κλινική ως θεωρία και πέρα από την τέχνη παρουσίασε το 1945 μια εικόνα του “μέσου” σώματος όπως αυτό εξήχθη από τη μελέτη μέσω ερωτηματολογίων χιλιάδων ανθρωπομετρήσεων και η οποία αποτυπώθηκε στα ομοιώματα των Νόρμα και Νορμάντα οποία και εκτέθηκαν. Τα γλυπτά αυτά δεν αντιστοιχούσαν σε κανένα από τα υποβληθέντα σώματα ακριβώς. Δημιουργήματα του μαιευτήρα Robert Latou Dickinson και του γλύπτη Abram Belskie μας υποδεικνύουν τους τρόπους με τους οποίους υποτακτικά σώματα δημιουργούνται μέσα από δημόσιες δομές οι οποίες πολύ συχνά φέρουν τη φενάκη της υγείας για να επιβάλλουν την κανονιστική ρύθμιση ενός “φυσιολογικού μέτρου”¹⁵⁴.

Η Sarah Chaney στο βιβλίο της (2022) για την ιστορία του νορμάλ *Am I Normal?: The 200-Year Search for Normal People (and Why They Don't Exist)*, περιγράφει την εισαγωγή του νορμάλ ως μια μαθηματική συλλογιστική που αναπτύχθηκε από τον μαθηματικό Carl Friedrich Gauss και έκτοτε (1801) ονομάζεται κατανομή Gauss. Αποτελεί μια θεμελιώδη κατανομή πιθανοτήτων στη στατιστική και τη θεωρία πιθανοτήτων. Ο στατιστικολόγος Adolphe Quetelet εφάρμοσε αργότερα την μέθοδο αυτή (η οποία αρχικά

¹⁵³ Manovich, 2001, σσ. 106-109.

¹⁵⁴ Stephens, 2020, σ. 7.

αναφερόταν στην αστρονομία) στον άνθρωπο προκειμένου να ορίσει το μέτρο και το συνηθισμένο. Μια μαθηματική μέθοδος η οποία θα εφαρμοζόταν σε πεδίο με τη ρευστότητα και την αυτοτέλεια του ανθρώπινου σώματος, δεν θα μπορούσε να επιφέρει άλλο αποτέλεσμα από την ελεγκτική ταξινόμηση.

Ο Roy F. Ellen αναφέρει¹⁵⁵ σε σχέση με την ταξινόμηση των σωμάτων ότι συναντούμε δύο επίπεδα: το αναλυτικό και το συνθετικό. Στο πρώτο επίπεδο έχουμε τη βαθιά επιρροή όπου συνυπάρχουν οι υλικοί περιορισμοί με εγκεφαλικούς μηχανισμούς και το πολιτισμικό στοιχείο υπάρχει μέσω της γλώσσας και στο δεύτερο επίπεδο όπου η πολιτισμική οριοθέτηση είναι κυρίαρχη χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν επιφέρει κι εκείνη υλικούς και διανοητικούς περιορισμούς. Υποστηρίζει ακόμα ότι επιβάλλεται μια διαλεκτική σχέση στην οποία ταξινόμηση μεταξύ του εγκεφαλικού, του υλικού και του κοινωνικού προκειμένου για την καλύτερη λειτουργία του αποτελέσματος.

Στον αντίποδα ενός ταξινομημένου σώματος έχουμε και την έννοια ενός glitched (όρος που αναφέρεται σε τεχνική δυσλειτουργία) σώματος, ενός σώματος το οποίο λειτουργεί στο περιθώριο μιας συστημικότητας. Όταν λέμε ότι ένα σώμα είναι "glitched", αναφερόμαστε σύμφωνα με τη Russell, σε μια μορφή αντίστασης ενάντια στα παραδοσιακά κοινωνικά και πολιτισμικά πλαίσια που ορίζουν και περιορίζουν το σώμα. Ένα σώμα που έχει "κολλήσει" αμφισβητεί την απρόσκοπτη πραγματικότητα αυτών των συστημάτων, αποκαλύπτοντας την τεχνητότητα και την αστοχία τους. Σηματοδοτεί μια απομάκρυνση από τις κανονιστικές, ηγεμονικές σωματικές αναπαραστάσεις, αγκαλιάζοντας τα λάθη και τις διαταραχές ως στρατηγική ανατροπής και αναδιαμόρφωσης του τρόπου με τον οποίο τα σώματα γίνονται αντιληπτά και κατανοητά. Η έννοια αυτή ευθυγραμμίζεται με την ιδέα του "αντι-σώματος", το οποίο υπάρχει πέρα από τις συμβατικές φυσικές μορφές και λειτουργεί ως τακτική προσέγγιση για την κριτική και την επαναπροσδιορισμό του ρόλου του σώματος στην κοινωνία¹⁵⁶.

Είναι πολύ σημαντική σύμφωνα με την Braidotti που αναλύει και χαρτογραφικά το θέμα, η θέση από την οποία μιλάμε¹⁵⁷ καθώς είναι σημαντικό το να μιλάμε από πλευράς προοπτικής ως αντίδραση στην οικουμενικότητα, μέσα από την άποψη του γενικότερου δικαιωματισμού. Αυτή είναι η φωνή του σώματος, η θέση, το σημείο από το οποίο μιλάμε ακόμα και η ηλεκτρονική τοποθεσία που μας εκπροσωπεί αν θέλουμε να μιλάμε με όρους διαδικτύου. Έτσι καταρρίπτεται η θέαση των όποιων δικαιωμάτων από μια πλευρά και η εκπροσώπηση μιας μόνο μερίδας της κοινωνίας. Το πρόβλημα προκύπτει όταν η

¹⁵⁵ Blacking, 1977, σ. 345.

¹⁵⁶ Russell, 2020, σ. 74-78.

¹⁵⁷ Braidotti, 2014, σ. 28.

“κοινωνία της πληροφορίας” δημιουργεί μian ακίνητη παγκόσμια πόλη¹⁵⁸ η οποία εκμεταλλεύεται την «πρεκαριακή» την αγχωτικά αβέβαιη, ευελιξία του υποκειμένου.

Συχνά θα βρεθούμε μπροστά στην αμηχανία της γενικής απόρριψης της πρωτοκαθεδρίας του ανθρώπινου όπως λέει και η Braidotti σε μια ομιλία της¹⁵⁹ “γιατί να είμαι πιστή στην κατηγορία ανθρώπινο όταν μου έχει προσφέρει μόνο διακρίσεις;” Υποστηρίζει άλλωστε μια συμμαχία έναντι της αυτοκρατορίας λευκός άντρας, όπως αναφέρει, όποιου ή οποιουδήποτε πράγματος. Στην Ανθρωπόκαινο εποχή εντάσσεται άλλωστε και η αυτοκριτική μας ως είδους.

Η συζήτηση βέβαια για το μετα-ανθρώπινο δεν περιορίζεται στην ιδεολογική και δικαιωματική διεκδίκηση για το τι είναι το ανθρώπινο αφού πολύ σύντομα έχουμε το τρανς-ανθρώπινο, την ανάπτυξη του ανθρώπου ώστε να μπορέσει να ανταγωνιστεί την μηχανή, τον επαυξημένο άνθρωπο δηλαδή.

Αποτελεί μian ευγενική πρόθεση αν δεν καταλήξει ευγονικό και ολοκληρωτικό ως σχεδιασμός, από τη στιγμή που παλεύουμε να διεκδικήσουμε ακόμα ίσα δικαιώματα για τους λιγότερο προνομιούχους συνανθρώπους μας, τα ζώα, το περιβάλλον, μέσα από το μετανθρώπινο. Οι τεχνολογίες αλλαγής φύλου π.χ. είναι ένα υβρίδιο μεταξύ βιολογίας και πολιτισμικού σημαίνοντος όπως είναι το κοινωνικό φύλο. Ένα τέτοιο βιοπολιτισμικό αγαθό θα μπορούσε να είναι η ιδανική απάντηση στην υπόθεση ότι το υβριδικό σώμα μεταξύ μηχανής και σώματος είναι η σύμφυση πληροφορίας και ασώματης συνείδησης η οποία αγνοεί τη σωματικότητα.

Η ακραία σωματικότητα της σωματικής μηχανικής είναι μια ακαταλόγογράφητη οντότητα και ως εκ τούτου πιο ελεύθερη να πλάσει το δικό της αφήγημα. Είμαστε *μεσικές* και βιοτεχνολογικές οντότητες όπως αναφέρει ο Preciado γράφει στο *Counter Sexual Manifesto* αναφερόμενος στην ρευστότητα του κοινωνικού φύλου: “We entered that sexuality through the medical and legal acts of gender assignment; through education and punishment; through reading and writing; through image consumption, mimicry, and repetition; through pain and pleasure. And yet we could have entered into any other sexuality under a different regime of knowledge, power, and desire”¹⁶⁰.

1.6. Σώμα και κοινωνικά δίκτυα

Πολλοί διανοητές και επιστήμονες υποστηρίζουν την α-υλικότητα του σώματος, τις πνευματικές και διανοητικές συνθήκες εκείνες που ορίζουν σε μεγάλο βαθμό αυτό που

¹⁵⁸ Braidotti, 2014, σ. 32.

¹⁵⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=0CewnVzOg5w>, πρόσβαση 8 Απριλίου 2023

¹⁶⁰ Preciado, 2018, σ. 14.

αποκαλούμε συνείδηση του σώματος. Τα συναισθήματα μας γίνονται η πραγματικότητα μας και η πραγματικότητα μας στηρίζεται από, και στηρίζει αφηγήματα. Με λίγα λόγια το σώμα μας είναι μια προβολή αυτού που σκεφτόμαστε και αν οι σκέψεις μας είναι αρνητικές ως προς αυτό, τότε και η βίωση του σώματος μας είναι μια αρνητική εμπειρία. Ο ρόλος του διαδικτύου και των αφηγημάτων του δεν είναι απλά μια προσταγή αλλά μια συνειδησιακή μετατόπιση, η οποία σπανίως έχει θετικό πρόσημο, από τη στιγμή που η καπιταλιστική πρακτική είναι η προώθηση της έλλειψης για να την καλύψει με μια προσφορά. Η συγκεκριμένη έλλειψη είναι και η έλλειψη θετικής προσωπικής εικόνας και αυτοπροβολής.

Στο διαδίκτυο η στερεοτυπική προβολή γίνεται μέσα από μια διαδικασία η οποία μοιάζει προσωπική, το μήνυμα που φτάνει σε εμάς παρότι παγκόσμιο μοιάζει να μας απευθύνεται και να μας ξεχωρίζει μεταφέροντας μας το διαφωτιστικό του μυστικό, για το ευ ζην μας.

Το μυαλό μας αντιλαμβάνεται μέσω των μοτίβων που προσφέρει το σώμα μας στην γνωσιακή διαδικασία και παράγει με αυτό τον τρόπο τα κατάλληλα προβλεπτικά γνωσιακά γεγονότα¹⁶¹. Μια μηχανή μεταξύ νου, σώματος και κόσμου βασισμένων στην κίνηση δομείται με αυτό τον τρόπο¹⁶².

Η θεωρία του Damasio για τον ενσώματο εαυτό μας, την απόδειξη της νευροεπιστήμης δηλαδή, ότι το μυαλό μας έχει συνείδηση λόγω της ενσώματης εμπειρίας μας κι όχι λόγω της εγκεφαλικής μας λειτουργίας λειτουργεί θαυμάσια με τη θεωρία του Deleuze για την ενότητα των πάντων, για τις γραμμές πτήσης της δραστηριότητας μας, για το αέναο γίνεσθαι που είναι η εμπειρία μας στον κόσμο και η διάδραση με αυτόν.

Άλλωστε μιλάει ο Damasio πάντα για κίνηση είτε αυτή είναι κίνηση μορίων όπως είναι η έκκριση των ορμονών, κινήσεις του σώματος, κινήσεις εσωτερικές όπως είναι των οργάνων. Οι κινήσεις αυτές είναι τα συναισθήματα, ο τρόπος της ενσώματης συνείδησης.

Άλλωστε δεν είμαστε μηχανές που νιώθουν αλλά συναισθήματα και αισθήσεις που σκέφτονται. Τι πιο ενσώματο από αυτό; Μια καθαρά ματεριαλιστική λοιπόν διάσταση σε σχέση με την έννοια της επικυριαρχίας της ύλης, του σωματικού επί του νοητικού. Απλά δεν θα πρέπει να εγκλωβιστούμε στην υλικότητα του σώματος (έτσι όπως μας την παρέδωσε και ο Merleau-Ponty άλλωστε) αλλά να διατηρήσουμε τη σημασία των σχέσεων που το ορίζουν για να μπορούμε να διατηρούμε την επιστασία της όποιας αυτοποιητικής μας διάστασης.

Είμαστε βιολογικά ενσώματες οντότητες που σημαίνει ότι οι επιθυμίες μας γίνεται σώμα και ύλη ενώ το συναίσθημα μας εξ-υλοποιείται μέσα από τις αποφάσεις μας οι

¹⁶¹ Clark, 2016, και Hohwy, 2013.

¹⁶² Clark, 2016, σ. xvi.

οποίες δεν είναι σε μεγάλο βαθμό αποτέλεσμα διανοητικό και ορθολογικό, ενώ τα συναισθήματα μας καθίστανται σε σημαντικούς δημιουργούς κουλτούρας αλλά και υποτελείς της¹⁶³.

Εδώ δεν υπάρχει ο συσχετισμός μεταξύ βιολογικού και κοινωνικού ως αντίθετων, με το βιολογικό να χρησιμοποιείται ως θεωρητικό οπλοστάσιο υποστήριξης του κανονικοποιημένου¹⁶⁴.

Η «αίσθηση», η αντίληψη και η πρόσληψη ενός πράγματος παρουσιάζει μια υποκειμενικότητα καθώς δεν υπάρχει μια ενότητα μεταξύ του πως φαίνεται κάτι και πως νιώθεται¹⁶⁵. Πολλές οπτικές του ιδίου πράγματος θα μπορούσαν να συνθέσουν (σαν «σαρώσεις» για την κατασκευή μιας 3D εικόνας), ένα κοντινό προς την πραγματικότητα αποτέλεσμα. Πως όμως εγκαθίσταται αυτή η αίσθηση; Πόσο επηρεάζει το περιβάλλον την συγκεκριμένη στιγμή;

Ο Damasio υπογραμμίζει τη σημαντική έννοια της Ομοιόστασης, της ενοποίησης όλης της ζωντανής ύπαρξης, έκφραση της οποίας είναι το συναίσθημα και ως εκ τούτου σημαντικός παράγοντας στη μορφοποίηση κουλτούρας και πολιτισμού¹⁶⁶.

Μια διαταραχή της ομοιόστασης και του συναισθήματος βρίσκεται στη βάση της κατάρρευσης και της κουλτούρας αλλά ενίοτε και στην αλλαγή της προς το καλύτερο όταν μιλάμε για πολιτικοκοινωνικές αλλαγές βελτίωσης της δυσθυμίας και του αισθήματος δικαίου μέσα από αγώνες και εξεγέρσεις. Το συναίσθημα μας οπότε, καθοδηγεί την σωματική μας ενάργεια και αυτό το συναίσθημα είναι η πύλη από όπου εισέρχεται η κανονιστικότητα και ο έλεγχος των υποτακτικών σωμάτων.

Ο Choul Han στο βιβλίο του *Ψυχοπολιτική (μια επέκταση της Βιοπολιτικής του Foucault)* αναφέρει ότι η διαφάνεια (σε συνέχεια της κριτικής στην εξομολόγηση του Foucault) που τόσο αγαπά ο κόσμος του διαδικτύου εξουδετερώνει την ετερότητα, τα μυστικά, τον ξένο και τα μετατρέπει σε ποικιλότητα¹⁶⁷. Η ακεραιότητα των υποκειμένων

¹⁶³ Damasio, 2018, σ. 9.

¹⁶⁴ "The equation of corporeality with biology and the correlated assumption that natural science has a more direct access to the 'truth' of the body are still commonplace today, although they may be contested even by natural scientists. So "biological" becomes the antonym not for "sociological" but for "social" '. It is for this reason that Rose seeks to 'restrict the use of the word biology to its proper limits, the study of those processes and systems' (Rose, 1998, σσ.5 και 20)" (Fraser & Greco, 2020, σ. 8).

¹⁶⁵ "This last step is one that relies on ancient presuppositions, reiterated in the early modern period by Descartes: that in order to be appeared- to, there must a subject to whom the appearance is presented; and that the appearance has a determinate content only if the subject is aware of it as having that content. One might be wrong about how things are, but (on this line) one cannot be wrong about how things seem. The reality of these properties is, then, constituted by the subject's awareness: how they seem to the one who apprehends them is the way they are. If something seems to be P, it is only because the subject is aware of it as seeming to be P. Were the subject aware of it seeming to be Q, then the phenomenal property would be Q, not P. Phenomenal properties were in this way creatures of consciousness: born of consciousness, and, like dust mites, surviving only under the protective mantle of consciousness." (Velmans & Schneider, 2007, σ. 449).

¹⁶⁶ Damasio, 2018, σ. 9.

¹⁶⁷ Han, 2018, σ. 14.

ως εμπόδιο στη διακίνηση της πληροφορίας διασπάται και έτσι τα άτομα εντός μιας ανελέητης δικτύωσης ευρίσκονται σε μια μόνιμη επιτήρηση με σκοπό την αποφυγή της απόκλισης¹⁶⁸. Ψηφιακή ψυχοπολιτική είναι ακριβώς η μετάβαση από την παθητική επιτήρηση στην ενεργητική καθοδήγηση η οποία μετατρέπει τα υποκείμενα σε πράγματα¹⁶⁹.

Υπ'αυτή την έννοια και στη βάση της μετάβασης του πράγματος σε αντικείμενο γεννάται ο Χαιντεγκεριανός μηδενισμός ενώ στον Foucault η Βιοπολιτική αναφέρεται στο άτομο ως υποκείμενο και ως αντικείμενο συγχρόνως την ίδια στιγμή όπου πραγματική πολιτική αλλαγή θα μπορούσε να προέλθει μόνο μέσω της εξέλιξης των ερμηνευτικών μας δυνατοτήτων¹⁷⁰.

Η Arendt πίστευε στην ύπαρξη δημόσιων χώρων όπου τα σώματα με τα ίδια αιτήματα θα μπορούσαν να έλθουν σε πολιτική επικοινωνία. Το διαδίκτυο δεν μπορεί να πάρει τη θέση ενός τέτοιου φόρουμ καθώς δεν προσφέρει την ύπαρξη ζώντων σωμάτων με την ίδια ενέργεια¹⁷¹.

Οι επιθυμητικές μηχανές του Καπιταλισμού των Deleuze – Guattari είναι τα κοινωνικά δίκτυα στις ημέρες μας, που διαιωνίζουν ένα καθεστώς έλλειψης. Το FOMO (fear of missing out) δεν είναι μια απλή αστεία πρόκληση αλλά ο πραγματικός φόβος πληροφοριακού θανάτου, ενός σώματος που τρέφεται από σήματα.

1.7. Η φωτογράφιση μας στο διαδίκτυο

Η δημοσίευση φωτογραφιών στα κοινωνικά δίκτυα εντάσσεται στην έννοια της «προσωπότητας» (faciality) όπως τη συναντάμε στα Χίλια Πλατώματα. Εκεί μιλάνε οι Deleuze – Guattari για το πρόσωπο και πως γίνεται σημαίνον μέσα από τη μαύρη τρύπα που σχηματίζεται στο λευκό φόντο του πλάνου του σινεμά¹⁷².

Έτσι και η φωτογραφία των κοινωνικών δικτύων γίνεται ένα σημαίνον, μια καταλογογράφηση ένας ορισμός σε νέο ή μεγαλύτερο, μαύρο ή λευκό, άνδρα ή γυναίκα. Μπαίνει το φωτογραφημένο υποκείμενο σε ένα index όπου πλέον δεν είναι ιδιοκτήτης ως φωτογραφιζόμενος της αναπαράστασης του εαυτού του, αλλά ένα ακόμα σημαίνον σε ένα μεγαλύτερο κείμενο/αφήγημα. Η “προσωπότητα” (faciality) αναφέρει ο Deleuze είναι μια επικωδικοποίηση αποκωδικοποιημένων μελών, δηλαδή το απομονωμένο πρόσωπο από το υπόλοιπο σώμα αποκτά τη δική του ουσία και το δικό του νόημα και ανεξαρτητοποιείται σε ένα ευρύτερο σύνολο αποκωδικοποιημένων μελών.

¹⁶⁸ Han, 2018, σ. 14.

¹⁶⁹ Han, 2018, σσ. 15-16.

¹⁷⁰ Esposito, 2015, σσ. 18, 22 και 25.

¹⁷¹ Esposito, 2015, σσ. 156-157.

¹⁷² Deleuze & Guattari, 217, σ. 211.

Η διαδικασία του διαδικτυακού διαμοιρασμού της εικόνας και η περαιτέρω εξάπλωσή της μέσα από “ετικέτες”/tags σε άλλα προφίλ αλλά και η πιθανή επαναδημοσίευση τους (η ύπαρξη δηλαδή μεταδεδομένων) σε άλλο νοηματικό περιβάλλον οδηγεί και πάλι σε ένα γίγνεσθαι, καθώς αλλάζουν οι εικόνες και εξελίσσονται σύμφωνα με το περιβάλλον στο οποίο συμμετέχουν.

Με το θέμα του σώματος ως Γίγνεσθαι ασχολήθηκε και η Coleman¹⁷³ στη σχέση του με την εικόνα η οποία μέσα από την σχέση υποκειμένου και αντικειμένου περιγράφει την επιρροή της εικόνας στο σώμα μέσα από την αντίληψη του, στο πολιτισμικό πλαίσιο εντός του οποίου παράγονται. Σύμφωνα με τον Frosh η φωτογράφιση και οι ετικέτες (tags) συνδέονται με την παραγωγή ταυτότητας¹⁷⁴. Πώς συνδέονται όμως με το υλικό σώμα; Το ορίζουν στην αυτο -ποίηση (autopoiesis) του μέσα από τις επιταγές της εικόνας που διαδίδουν τα μέσα, μέρος της οποίας γινόμαστε κι εμείς μέσα από τη δημοσιοποίηση των φωτογραφιών μας.

Ουσιαστικά είμαστε εντός του γίγνεσθαι καθώς δημιουργούνται πολλαπλές περσόνες μας και γινόμαστε κομμάτι της Ντελεζιανής οντολογίας της πολυπλοκότητας και της επανάληψης. Όπως περιγράφει ο Buchanan: “This process of ‘becoming’ parallels in many ways that described in Difference and Repetition. First, what these online identities can become is limited to a certain degree by the environment and forces in play: in this case, the categories each site offers (male or female, for example); social conventions and technological limitations (2-D, so many pixels, etc.); even the moods and inclinations of other users. Second, though the identities produced online are not reducible to biological bodies, they are formed in relation to them. This relationship, however, is not one of one-to-one correspondence, but a network of ever-shifting and increasing complexity. Third, the non-coincidence of the biological body, the signified bodily images, and the user’s online identity means that it is difficult to ‘locate’ the self or the body. Finally, given this non-coincidence and the role that other users, social codings, and technological aspects play, we could say that the user is ‘dispossessed’ of her online self. She participates in its creation, but she does not, in the end, determine or possess it. I cannot elaborate on all of these parallels, or the questions they raise, here. But this brief sketch serves as just one small example of how a Deleuzian ‘mixed-reality’ ontology might help us to understand what is going on in contemporary cyber practices”¹⁷⁵.

Κατά βάση όταν μιλάμε για την υλικότητα του μετανθρωπισμού προσπαθούμε να αντιμετωπίσουμε το ιστορικό Καρτεσιανό χάσμα μεταξύ πνεύματος και σώματος και να σταθούμε διαλεκτικά απέναντι στην “άσαρκη οντολογία” του διαδικτύου ενώνοντας το

¹⁷³ Coleman, 2008.

¹⁷⁴ Lagerkvist, 2018, σσ. 82-83.

¹⁷⁵ Buchanan, 2001, σ. 138.

στην αέναη σχεσιακότητα του σώματος με το περιβάλλον του, που καταρρίπτει τη διαφορά μεταξύ εικονικού και πραγματικού θολώνοντας τα όρια μεταξύ των δύο, κυρίως σε σχέση με την “πραγματικότητα” του “πραγματικού” το οποίο στη σύνταξη του ορίζεται από σχέσεις κι εξουσίες. Αποκόπτομαι από το σώμα μου όταν το αντιμετωπίζω σαν αντικείμενο¹⁷⁶. Αποκόπτομαι με τον ίδιο τρόπο και από τον κόσμο αφού το σώμα μου είναι η είσοδος μου σε αυτό όπως περιγράφει ο Merleau-Ponty. Πιο συγκεκριμένα: “There are two senses, and two only, of the word ‘exist’: one exists as a thing or else one exists as a consciousness. The experience of our own body, on the other hand, reveals to us an ambiguous mode of existing”¹⁷⁷.

Δεν υπάρχουν εικονικά σώματα για τον Deleuze υπό την έννοια ότι δεν έχουν απωλέσει ποτέ την υλικότητα τους ακόμα και αν αυτή ορίζεται μέσα από την αλυσίδα σχέσεων, νοημάτων, συμβολικών αναπαραστάσεων και κοινωνικών περιβαλλόντων¹⁷⁸.

Το γίνεσθαι παραμορφώνεται ως πρόσταγμα του καπιταλισμού μέσα από την αλλαγή, την εξέλιξη ή όπως θα έλεγε ο Deleuze τους χρυσαλιδικούς εαυτούς που θα μας οδηγήσουν στη μεταμόρφωση. Και το ερώτημα είναι σε τι; μα στην ιδανική μορφή του ιδανικού εαυτού μας.

Η πλαστική χειρουργική (ως μέθοδος “γίνεσθαι” εξελικτικής κινητικότητας) μοιάζει να είναι η σωτηρία μέσω μιας ρητορικής για “άχρωμη” υπόσταση των γυναικών που περιέχει “νόσους” όπως το γήρας και κυρίως η φθορά. Η μικρή αμφιβολία για την επέμβαση έρχεται να αρθεί μέσα από την κάμψη του ηθικού της “ασθενούς” και την ομολογία ανεπάρκειας¹⁷⁹ με όχημα τους φωτογραφημένους εαυτούς που βρίσκονται κοντά και δεν είναι προϊόντα της βιομηχανίας του θεάματος. Ο τεχνολογικός επαναπροσδιορισμός του υποκειμένου σε σχέση με το πρότυπο έρχεται ως λύτρωση από την “ασθενή” εικόνα του υποκειμένου σε σχέση με ανθρωπομετρικού και κλινικού ελέγχου μετρήσεις, που τείνουν όμως να αλλάζουν με την πάροδο των συρμών και οι οποίες ακολουθούνται από πρόσωπα του ψηφιακού περιγυρου.

Από εκεί όπου το ίδιο το αποτέλεσμα της διαδικασίας της αλλαγής ήταν το ζητούμενο τώρα η διαδικασία έχει γίνει το προϊόν κι έτσι έχουμε μια παραγωγή προγραμμάτων και προφίλ στα μέσα μαζικής δικτύωσης όπου βλέπουμε την αλλαγή ή αλλιώς την πορεία προς τα εκεί¹⁸⁰. Είναι η ολοκλήρωση της καπιταλιστικής υπόσχεσης, των θαυμάτων που μπορούν να συντελεστούν όταν υπάρξει σκληρή δουλειά και επιμονή προς το σκοπό αποκρύπτοντας όμως τα χρήματα και τον πόνο μέσα από τον οποίο θα περάσει το υποκείμενο προκειμένου να γίνει ετεροκανονιστικό.

¹⁷⁶ Esposito, 2015, σσ. 129.

¹⁷⁷ Esposito, 2015, σσ. 127.

¹⁷⁸ Buchanan 2001, σ. 139.

¹⁷⁹ Balsamo, 1996, σ. 56.

¹⁸⁰ Buchanan, 2001, σ. 148.

Μιλάμε για καπιταλισμό καθώς το παιχνίδι αυτό είναι ξεκάθαρα ταξικό όταν τόσο το κόστος των αλλαγών όσο και η πρόσβαση σε είδη και προϊόντα που καθορίζουν το βάρος και την εικόνα του σώματος είναι αρκετά δυσβάσταχτα για ασθενέστερης οικονομικής τάξεως πολίτες ενώ και μια νωχελική καθημερινότητα υποδηλώνει την απουσία εξοντωτικών ωραρίων, ίδιον των προνομιούχων τάξεων που διαθέτουν άπλετο χρόνο εκτός εργασιακού βιοπορισμού. Οι διαχειριστές αυτών των προγραμμάτων αλλά και οι influencers που παρακινούν προς τα εκεί -ειδικά όταν επιδεικνύουν τους “εύκολους τρόπους” μετάβασης από το ένα καθεστώς στο άλλο - είναι ο ορισμός του Bourdieu για τους πολιτισμικούς διάμεσους οι οποίοι με προφανή σωματική δυσaráσκεια αντιμετωπίζουν όσους δεν έχουν τόσο καλό γούστο, όσο εκείνοι και με αυτό τον τρόπο, μετατρέπουν την ατομικότητα σε κοινωνική διαδικασία.

Η έννοια του Deleuze μιας οντολογίας του γίνεσθαι όπως αποτυπώνεται σε αυτές τις διαδικασίες είναι κατά βάση μια μετάβαση από την αυτόνομη ύπαρξη σε μια διασυνδεδεμένη διαδικασία¹⁸¹, ενώ την ίδια στιγμή αναδεικνύουν και τους κινδύνους του να έχεις σώμα¹⁸², για τους οποίους θα πρέπει να είναι κανείς πάντα σε επιφυλακή, κίνδυνοι από τους οποίους δεν μας προστατεύει η διαδικτυακή ύπαρξη αφού αργά ή γρήγορα θα θελήσουμε να μπούμε εντός μιας διαδικασίας αυτοβελτίωσης με άμεση επέμβαση στο σωματικό μας εαυτό, που είναι αληθινός και όχι αποτέλεσμα συλλογής και συρραφής πληροφοριών.

Τα σώματα δεν σταματούν ποτέ να μεταλλάσσονται όχι μόνο στο φυσικό και υλικό τους επίπεδο αλλά και στο νοηματικό, χώρος όπου αναπτύσσεται η όποια βεβιασμένη αλλαγή και εξέλιξη. Τόσο ο κόσμος, η κουλτούρα όσο και τα σώματα βρίσκονται στο πεδίο της εμμένειας και αλληλοενεργούν. Όταν φτάνει το σώμα στο όριο του σε σχέση με την επίδραση της κουλτούρας ίσως τότε και η κουλτούρα πιεζόμενη να μετατοπίσει το βλέμμα της σε άλλα αφηγήματα σωματικότητας. Πιθανώς η κουλτούρα να μην επηρεαστεί τόσο από την αντίσταση των σωμάτων όσο από τον κορεσμό τους ως αντικειμένων συμβολικού και εμπορικού φορτίου και να αναζητά άλλα πρότυπα που θα εξυπηρετήσουν με άλλο τρόπο την αγορά. “Το μιμούμενο είναι πάντα εκείνο που δημιουργεί το μοντέλο του και το έλκει” λένε οι Deleuze-Guattari στα *Χίλια Πλατώματα*¹⁸³. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η κόρες της Οικογένειας Καρντάσιαν¹⁸⁴ οι οποίες ανέτρεψαν τα πρότυπα καλλονής και οδήγησαν τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης και την αγορά προς τον αντίθετο

¹⁸¹ Buchanan, 2001, σ. 149.

¹⁸² Ο Miller περιγράφει αναφερόμενος στους Dreyfus και Merleau-Ponty “Corporeal existence, some would argue, is defined by a stance of vulnerability and the anticipation of ‘dangerous surprises’ (...).the confidence, forthrightness and sense of invulnerability common to digital interactions belie a host of unknown ‘dangerous surprises’, created through an extension of exposure, both bodily and virtually, to unknown scales” (Lagerkvist, 2018, σ. 113).

¹⁸³ Deleuze-Guattari, 2017, σ. 27.

¹⁸⁴ https://en.wikipedia.org/wiki/Kardashian_family, πρόσβαση στις 15 Αυγούστου, 2022.

σωματότυπο από εκείνον που επικρατούσε μέχρι εκείνη την εποχή και με τον οποίο ταυτίστηκαν οι “παρίες” του προτύπου που επικρατούσε μέχρι τότε.

Στο πεδίο της εμμένειας είναι αρκετά δύσκολο να εντοπίσουμε την ιεραρχία της επίδρασης από το ένα υποκείμενο/αντικείμενο στο άλλο καθώς το πεδίο της εμμένειας είναι επίπεδο υποκειμένων εντός του οποίου παρευρίσκονται¹⁸⁵. Οι φωτογραφίες επιβάλλουν μια φόρμα στα σώματα στα οποία επιχειρούν να μοιάσουν. Εάν το εξετάσουμε ως επιβολή της εικόνας επάνω στη σωματική υπόσταση θα μας οδηγούσε σε μια οντολογική ανάλυση του *Είναι* που είναι με κάποιο τρόπο αντίθετη με την έννοια του *Γίνεσθαι* στον Deleuze που αναπτύξαμε πιο πάνω. Δεν έχουμε δύο οντότητες, όπου διαμορφώνει η μια το είναι της άλλης, αλλά μια σχέση κατά την οποία εισχωρεί το ένα υποκείμενο εντός του άλλου¹⁸⁶.

Η αναπαράσταση της φωτογραφίας ορίζει το πρότυπο ορίζοντας συγχρόνως και την μειονότητα¹⁸⁷. Είναι λογικό λοιπόν ότι ο κοινωνικός διάλογος που αφορά στην κριτική της αναπαράστασης ως προτύπου και μηχανισμού αποκλεισμού¹⁸⁸ που εγείρεται συνήθως από κινήματα όπως είναι ο φεμινισμός να μιλά κυρίως για το χώρο των μέσων, της μόδας και όποιου άλλου χώρου προβάλλει πρότυπα και νόρμες.

Με αυτόν τον τρόπο πολύ σύντομα η κριτική αυτή περνάει από την αναπαράσταση στην κριτική του λόγου, της εικονογραφίας των πολιτικών και κοινωνικών δομών που προβάλλουν κυρίως τις γυναίκες σε πρότυπα προ δομημένα και ίσως και φυσικοποιημένα. Με τα παραπάνω η Olkowskί υποστηρίζει την οντολογία της του *Είναι* της αναπαράστασης παρά την φαινομενολογία του *Γίνεσθαι*¹⁸⁹.

1.8. Το διαδικτυακό σώμα /νόημα

Το να αναζητούμε το νόημα είναι μια υπαρξιακή μας αποστολή και η παρουσία μας στο διαδίκτυο είναι μια ακόμα υπαρξιακή αναζήτηση. Η όποια διχοτομία μηχανής/ανθρώπου υφίσταται¹⁹⁰ καθώς η μηχανή στη συγκεκριμένη περίπτωση φιλοξενεί την ύπαρξη μας

¹⁸⁵ Buchanan, 2001, σ. 151.

¹⁸⁶ Buchanan, 2001, σ. 152.

¹⁸⁷ Buchanan, 2001, σ. 152.

¹⁸⁸ Οι Horkheimer και Adorno αναφέρουν “Just as the capacity of representation is the measure of domination, and domination is the most powerful thing that can be represented in most performances, so the capacity of representation is the vehicle of progress and regression at one and the same time” (Jones, 1999, σ. 10).

¹⁸⁹ Buchanan, 2001, σ. 152.

¹⁹⁰ Οι Clemens και Nash αναφέρουν: “Technical reality is human reality, where humans and technology are correlated, constantly involved in a mutually-informing process of co-individuation. This is only possible because the ongoing process of individuation (for Simondon, there is no principle, only the process) occurs within and through the ‘pre-individual,’ an oversaturated or metastable environment that is both occupied by, and carried within, the individuating process. For Simondon, everything is only ontogenetic individuation through transduction, where two or more disparate entities procedurally combine to create a new entity that carries the previously disparate entities within it. Therefore we must think of ‘technology’ and ‘technical beings’ in the same sense with which we think of ‘humanity’ and ‘human beings’ (Lagerkvist, 2018, σ. 37).

καθώς πλέον μέσα από την ώσμωση είναι δύσκολο να διακρίνουμε την αυτονομία της εξέλιξης του ενός ή του άλλου.

Το νόημα στην παρουσία μας στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης είναι μια προσπάθεια να γεφυρωθεί η σημασία με το νόημα (η προφανής αξία και ο συμβολισμός της), μια σχεσιακότητα/σχετικότητα (σύνδεση και αποτέλεσμα αυτής της σύνδεσης) μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού κόσμου. Ο τρόπος με τον οποίο μεταβολίζουμε τον κόσμο ως συμβολισμό και ως πρακτική και οι αντιδράσεις που δημιουργούνται μέσα μας είναι απόρροια τόσο της σημασίας του έξω κόσμου όσο και της απόστασης που νιώθουμε να έχουμε απέναντι του. Το νόημα που αναζητούμε αναμειγνύει εντός της γλώσσας τις διαδικασίες εκείνες που μας ενώνουν και μας αναπτύσσουν εντός του κόσμου¹⁹¹.

Το έξυπνο λογισμικό όμως αντί να μεταφέρει το νόημα το παράγει (βλ. παραγωγή διαφημίσεων σύμφωνα με τα ενδιαφέροντα του χρήστη μέσα από πληροφορίες ανάλυσης προσωπικών του δεδομένων όπως συζητήσεις ή ακόμα και αναλύσεις ενδιαφερόντων του μέσα από τον χρόνο παρατήρησης μιας εικόνας). Έτσι διαταράσσεται ο ανθρώπινος ρόλος στη δημιουργία του νοήματος μέσω αφηγημάτων και παραδείγματος και γίνεται ο χρήστης από πομπός, δέκτης¹⁹².

Αυτό δυναμιτίζει τη βάση της δημοκρατικότητας των μέσων τα οποία φαινομενικά είναι προσβάσιμη έκφραση για όλους, ενώ στην ουσία είναι συσσωρευτές data και αυτό διαταράσσει την ισορροπία δυνάμεων που διακινούνται δια των μέσων και υπέρ του ίδιου του μέσου και κατά του χρήστη¹⁹³. Οι φωτογραφίες μας στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης είναι μεν στην παράδοση της φωτογραφίας της εν-τύπωσης της μνήμης αλλά είναι και ένα βήμα θεωρητικά προς την ταυτότητα και τη διαφοροποίηση¹⁹⁴. Έχουν πολλές φορές διαφορά από το νοηματικό φορτίο της Εικόνας που συμβολίζει στα πολλαπλά της επίπεδα πλήθος θεματικών, αλλά ως πορτραίτα που αντλούν και εξωτερικεύουν όπως είναι και η ετυμολογία της λέξης επιχειρούν να αναδείξουν το υποκείμενο ως φέρον τη διαφορά και την ύπαρξη του.

Με αυτή την έννοια όλες οι εικόνες που φέρουν την έκφραση μας είναι

¹⁹¹ Langlois, 2014, σ. 4.

¹⁹² Langlois, 2014, σ. 18.

¹⁹³ H Langlois αναφέρει: "The current risk with mainstream corporate social media is that processes of relational individuation – of defining one's self in relation to the world – are hijacked and subsumed to capitalist imperatives, resulting in deindividuation. Refashioning mediation of the self through social media requires reinventing how we collect and archive personal data, transparency and playfulness in reinventing algorithms, and new modes of visualizing the actual and potential relationalities of the self" (Lagerkvist, 2018, σ. 110).

¹⁹⁴ Ο Frosh αναφερόμενος στους Bourdieu, και Chalfen: "Additionally, personal photography has long been a primary means for the formation of autobiographical memory and identity – for picturing and narrating the self as a coherent entity along the axis of linear chronology, usually within the context of the family" (Lagerkvist, 2018, σ. 83).

πορτραίτα¹⁹⁵ Είναι άραγε και αναπαράσταση; Και αν ναι τίνος πράγματος; Της υλικής εικόνας αυτής καθαυτής ή του προτύπου στο οποίο επιχειρούν να ομοιάσουν; Άλλωστε άπαξ και διαμοιραστούν οι φωτογραφίες μας ανήκουν πλέον στο διαδίκτυο και λιγότερο σε εμάς.

Η χρήση επεξεργασίας δείχνει προς τον πρότυπο δρόμο του κανονιστικά θελκτικού. Ακόμα και η πρόσφατη εισαγωγή του βίντεο που μέχρι πρότινος δεν επεξεργαζόταν με ευκολία από ερασιτέχνες, σε πλατφόρμες τύπου Tik Tok γίνεται επεξεργασμένο υλικό και φιλτραρισμένη μη πραγματικότητα η οποία είναι αποδεδειγμένα θελκτική. Άρα η μνήμη την οποία φέρει η φωτογραφία είναι πολύ συχνά η μνήμη του εκάστοτε προτύπου του συρμού που κυρίευε το συλλογικό αισθητικό πρόσταγμα την εποχή που αυτή τραβήχτηκε και όχι η αμιγής στιγμή. Ας πάρουμε ως απλό παράδειγμα τη γωνία λήψης, τους χρωματισμούς, τη στάση του σώματος, και πως αλλάζουν με την εκάστοτε “μόδα” φωτογράφισης. Μορφολογικά στοιχεία που χρησιμοποιούν ως κριτική και οι καλλιτέχνες της Net art και τα οποία θα αναλύσουμε στο σχετικό κεφάλαιο

Το σώμα ως θέμα της selfie και η συνέχεια του ως βιντεοσκοπημένου συμβάντος, είναι μια σύσταση, μια συμμετοχή σε σώμα, σε αισθητηριακή εμπειρία δηλαδή, του άμορφου των κοινωνικών δικτύων και της παραίνεσης αυτών. Συνδράμει σε μια χειροπιαστή προέκταση των κοινωνικών δικτύων ως συνεκτικών ιστών, σε ένα καμβά για τον αλγόριθμο και την ταξινόμηση, την αρχειοποίηση των υποκειμένων σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό από την παρελθοντική καταλογογράφηση της εξουσίας. Ο Foucault και η άρνηση του της εξομολόγησης ως προερχόμενης από την καθολική πρακτική και εύκολη μέθοδο αρχειοθέτησης των ατόμων μέσω των αδυναμιών τους, μοιάζει σήμερα να είναι πιο χρήσιμη για τα μέσα από ποτέ, στην εποχή της άνευ ορίων έκθεσης.

Η παρουσία των φωτογραφημένων σωμάτων είναι πληροφορία στην αέναη τροφοδότηση των ενημερώσεων¹⁹⁶. Είναι μια ριζωματικού τρόπου ανάπτυξη πληροφοριών και τα απεικονιζόμενα σώματα/μέρη αυτής της πληροφορίας χωρίς νοηματικό και αφηγηματικό υπόβαθρο άλλο από την αναπαραγωγή τους.

Τέλεια αντικείμενα μέσα στην α-τέλεια του να φέρουν την υποκειμενικότητα και ιδιαιτερότητα τους ως ένα βάρος που θα πρέπει να αποτινάξουν. Το σχετικό διαδικτυακό πρότζεκτ του Lev Manovich ερευνήσε και μέτρησε τη σημασία των αυτοφωτογραφίσεων ως εικονογραφικών συμβάντων μέσα από στοιχεία όπως το γύρισμα του κεφαλιού και το άνοιγμα του στόματος. Σωματικές παράμετροι / σημεία μιας παγκοσμιοποιημένης εικόνας του θελκτικού ή του εν δυνάμει θελκτικού

¹⁹⁵ “Every image is in some way a “portrait,” not in that it would reproduce the traits of a person, but in that it pulls and draws (this is the semantic and etymological sense of the word), in that it extracts something, an intimacy, a force” (Nancy, 2005, σ. 19) .

¹⁹⁶ <http://selfiecity.net/#selfieexploratory>, πρόσβαση στις 16 Απριλίου, 2021.

Η προβληματική της διατήρησης της υποκειμενικότητας μας εντός των μέσων κοινωνικής δικτύωσης εστιάζει και στο κατά πόσον είμαστε ικανοί να την αναπτύξουμε και να την εδραιώσουμε όταν δεν έχουμε τη δυνατότητα να έχουμε μια άμεσα ενσώματη επαφή η οποία προσφέρει όλο το φάσμα της αισθητηριακής γνωσιακότητας, τα εργαλεία εκείνα δηλαδή τα οποία προσφέρουν νοηματικό περιβάλλον στην επικοινωνία μας.

Η δισδιάστατη επικοινωνία φέρει τον αποκλεισμό σημαντικών αισθήσεων και προτείνει την πιο αναξιόπιστη όλων: την όραση¹⁹⁷. Το ίδιο το υποκείμενο ωθείται να διαχωριστεί από το σώμα προκειμένου να μπορέσει να διαχειριστεί τη διαφορά του με αυτό και σε αυτό το σημείο αναγνωρίζουμε ξανά μια Καρτεσιανή οπτική¹⁹⁸. Η φωτογράφιση είναι μια διαδικασία διαμεσολαβημένης απόστασης από το σώμα μας.

Οι διαδικτυακοί μας εαυτοί είναι σε πλήρη συνέργεια με τον κόσμο του διαδικτύου και πλάθονται μέσα από πληροφορία. Η παντοδυναμία που πιστευόταν κατά την πρώιμη θεωρία ότι θα αποκτούσαν οι γυναίκες μέσα από τη ρευστή ταυτότητα και την μη δυαδικότητα του διαδικτύου¹⁹⁹ αποδείχθηκε ουτοπία με την ολοένα και αυξανόμενη πόλωση της νόρμας τα τελευταία χρόνια παρά την *queer* ορατότητα. Η ασφάλεια των διαδικτυακών ομάδων της πρώιμης εποχής του διαδικτύου²⁰⁰ που προσέφερε στήριξη έχει αντικατασταθεί από τη ρητορική μίσους των πλατφορμών κοινωνικής δικτύωσης που δεν αφήνουν “ουδέν κρυπτόν υπό τον ήλιο” του διαδικτύου και της ετεροκανονικότητας.

Η δημιουργία του εαυτού είναι μια πράξη απομάκρυνσης από τον εαυτό μας τον υποτιθέμενα πραγματικό. Στο κεφάλαιο Ταυτότητα αναλύουμε τη γένεση και εδραίωση της ταυτοτικής διαδικασίας.

Η αναστοχαστική διαδικασία εμπεριέχει τη χρονικότητα, μια σχέση δηλαδή με το χρόνο σε όρους παρόντος και παρελθόντος. Το να βρούμε ποιοι είμαστε έχει να κάνει με την πληθώρα των σημείων στην πορεία του γίνεσθαι, την αλληλουχία των δράσεων που μας οδηγούν από το ένα σημείο στο άλλο και το συνεχές “παρόν” του διαδικτύου εντός του οποίου συνυπάρχουν το παρελθόν και το παρόν, δεν είναι βοηθητικό σε αυτή τη διαδικασία.

Με την έννοια συνεχές παρόν εννοούμε τη σύγχρονη παρουσία της πληροφορίας είτε παλιάς είτε νέας, η οποία διαφοροποιείται από την αναγραφή της ημερομηνίας. Τα “fake news” εν πολλοίς βασίζονται σε αυτή την αδυναμία εγγενούς ανάγνωσης του παρελθοντικού data και πολλές φορές το επικοινωνούν ως νέο. Μέσα λοιπόν σε ένα τέτοιο χαοτικό περιβάλλον οι φωτογραφίες μας π.χ, είναι μάρτυρες απλώς ενός χορού του

¹⁹⁷ “...early VR pioneers like Myron Krueger and of cutting-edge perception research- ers like Paul Bach y Rita, who insist on the poverty of our ocularcentric metaphysical tradition and its representationalist aesthetics” (Hansen, 2006, σ. 3)

¹⁹⁸ Esposito, 2015, σ. 118.

¹⁹⁹ Shilling, 2004, σσ. 191 και 196.

²⁰⁰ Shilling, 2004, σ. 192.

Γίνεσθαι, μιας πορείας αλλαγής. Το ερώτημα είναι αλλαγή προς ποια κατεύθυνση; Είναι πάντως σίγουρο ότι δεν μας πάνε σε μιαν ουσία του εαυτού εντελώς προσωπική αλλά λειτουργούν ως κομμάτια ενός παζλ αναπαράστασης ανθρωπινότητας.

Το σώμα μας κατέχει επίσης χώρο και η ακίνητη κοινωνικοποίηση²⁰¹ μας δεν ευνοεί αυτή την πρακτική καθώς η απουσία φυσικής επαφής ακυρώνει την ύπαρξη του ως φορέα επικοινωνίας. Πώς καθορίζεται ένα σημαντικό κομμάτι του εαυτού μέσω του σώματος; Υπάρχει σαφώς η πρωτογενής κι εμπειρική θέσπιση του εαυτού της πρώτης ηλικίας αλλά αυτή μοιάζει να μην ολοκληρώνεται στα πρώτα στάδια της ανάπτυξης. Μεγάλο ρόλο παίζει η νοηματοδότηση της πρακτικής μας που σχηματίζει την εικόνα του εαυτού και αυτό το νόημα είναι απόρροια ερεθισμάτων από το περιβάλλον και προσταγές της βιωμένης πραγματικότητας.

Σήμερα για πρώτη φορά στην ιστορία, το νόημα δεν προέρχεται μόνο από την ανθρώπινη βούληση αλλά και από τις “αφηρημένες μηχανές” των Deleuze - Guattari ευρείες δηλαδή κανονικότητες που μέσα από ένα συναρμολογημένο μήνυμα πολιτισμικής και ανθρώπινης προέλευσης συστατικών, δημιουργούν ένα επικοινωνιακό περιβάλλον²⁰².

Στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, για παράδειγμα, το προφίλ μας προέρχεται από τα σπαράγματα πληροφορίας (μέσα από τους διαλόγους μας, τις αναζητήσεις μας κτλ.) που συλλέγει η μηχανή και ο αλγόριθμος τα συρράπτει σε περιβάλλοντα λόγου. Λόγου με τη λογική της επανατροφοδότησής μας με θέματα που μας ενδιαφέρουν ή απλά με την τοποθέτησή μας σε στατιστικό δείγμα και την ανάλογη εκμετάλλευση. Σταδιακά φτάνουμε να ζούμε μέσα στις επιλογές του αλγόριθμου που δημιουργούν για εμάς την τέλεια εικονική πραγματικότητα της δικής μας “μοναδικής προσωπικότητας”. Το σώμα μας συνεχίζει και μέσα από αυτή την προβολή να καθηλώνεται σε μια ακινησία της εξουσίας επάνω του²⁰³.

Αντιθέτως όμως η ίδια η δύναμη δεν είναι ακίνητη, είναι συνεχώς κινούμενη οργανώνοντας και διανέμοντας την κανονικοποίηση των υποκειμένων, αντικειμένων γεγονότων και θεσμών εντός του χωροχρονικού πεδίου. Η κίνηση αυτή της εξουσίας δεν σημαίνει ότι θα πρέπει να την κυνηγήσουμε προκειμένου να την “καταλάβουμε” ως γυναίκες για παράδειγμα και κύριοι στόχοι της κανονικοποίησης αλλά να φτάσουμε στην κατανόηση αυτών των στρατηγικών προκειμένου να λειτουργήσουμε στο μέλλον και το παρόν μας, με τη δυναμική παλιότερων κινήσεων που απελευθέρωσαν τις γυναίκες από

²⁰¹ Shilling, 2004, σ. 191.

²⁰² Langlois, 2014, σ. 55.

²⁰³ “In Foucault’s work, we find a way of looking at the production and distribution of meaning as a potential strategy to manage the field of existence. Words, then, do not simply describe; they create the world we live in, and they organize not only social relations, but psychological and material relations as well. The sets of meanings we are given to understand our place in the world with others shape how we interact with and treat each other. Of course, words do not act in a vacuum: it is the articulation of what is being said along with its institutionalization that allows discourse to create conditions of existence” (Langlois, 2014, σ. 61).

βασικά δεσμά²⁰⁴.

Στην κειμενικότητα των σωμάτων και στη “γραφή εξουσίας” είναι σαφές ότι θα πρέπει να μιλάμε και για context. Ένα περιβάλλον εντός του οποίου αναπτύσσεται το αφήγημα, ενός ορίζοντα στην Χουσερλιανή φαινομενολογία που συμμετέχει στην αντίληψη του αντικείμενου. Όσο πιο σαφές το αντικείμενο τόσο πιο ασαφές το περιβάλλον. Στη συγκεκριμένη περίπτωση που μελετάμε το νοηματικό περιβάλλον του διαδικτύου και το σώμα που συμμετέχει εντός του ως αντικείμενο²⁰⁵ δεν μπορούμε να μην αναφέρουμε την “διατμηκότητα” των Deleuze - Guattari όπου το άτομο μέσα από την απόκτηση της γραμματικής του μέσω της κοινωνίας του ελέγχου, χωρίζεται σε μικρότερα κομμάτια τα οποία διαμοιράζονται σε δίκτυα ενημερώσεων, πληροφορίας και διάδρασης για εμπορικούς λόγους²⁰⁶.

Είναι σαφές ότι θα αποτελούσε άθλο το να υπερπηδήσουμε αυτό τον Ορίζοντα που μοιάζει να είναι η τελική επιστρωμάτωση αδιόρατων παρελθοντικών οριζόντων που έχουν δημιουργήσει το ισχυρό πλέγμα εικόνας και επικοινωνίας εντός του διαδικτύου²⁰⁷. Όπως θα δούμε παρακάτω αυτό ακριβώς προσπαθούν να πετύχουν οι καλλιτέχνιδες του διαδικτύου σχολιάζοντας και αναπτύσσοντας νέες οπτικές. Οι νέες αυτές οπτικές χρησιμοποιούν την προϋπάρχουσα αφηγηματική δομή είτε των κοινωνικών δικτύων είτε άλλων ιστοτόπων χωρίς να δημιουργούν ένα νέο πάντα τρόπο και τόπο. Με αυτή τη μέθοδο αφηγούνται εντός του αφηγήματος κάνοντας χρήση του ως οχήματος πράγμα που μας υποδεικνύει τη χρήση των σχημάτων εξουσίας χωρίς την ουσιαστική κατάληψη τους, όπως αναφέραμε και νωρίτερα. Η χρήση ομάδων στο διαδίκτυο, ως εκφράσεις υποκειμενικότητας ήδη από την πρώιμη εποχή του διαδικτύου επέφερε και μια σωματική αλλαγή στους συμμετέχοντες με κύρια τη συναισθηματική αλλαγή που επέφερε η ατελής αισθητηριακή συμμετοχή και η έλλειψη φυσικής επαφής αυξάνοντας το θυμό και τη μοναξιά²⁰⁸.

Η βασική εξουσία που μας στερείται είναι αυτή της νοηματοδότησης του ίδιου μας του αφηγήματος. Οι ενέργειες και οι πράξεις μας λαμβάνουν χώρα ως το νοηματικό νήμα ενός “τέλους” το οποίο ιδανικά θα προερχόταν από εντελώς προσωπικά εφελτήρια²⁰⁹ αλλά που στη ζωή του διαδικτύου συμμετέχει στο συνολικό αφήγημα του μέσου.

²⁰⁴ Grosz, 2003, σ. 20.

²⁰⁵ Weiss, 2003, σ. 26.

²⁰⁶ “It is, then, a question of “searching for a new structure of care,” con- FOREWORD xiii fronted with what presents itself as a “dividuation” in the sense in which Félix Guattari and then Gilles Deleuze referred to the “dividuals” produced by the analytical grammatization of psychic and collective individuals in societies of control, wherein “the attention of each social atom [is] sliced into ever smaller pieces and dispersed across the networks by status updates, interactions, advertisements— the mechanisms of tertiary protention— for marketing purposes” (Hui, 2016, σ. xiii).

²⁰⁷ Weiss, 2003, σ. 28.

²⁰⁸ Shilling, 2005, σ. 192.

²⁰⁹ Weiss, 2003, σ. 31.

Όταν άνθρωποι υπάρχουν σωματικά στο φαντασιακό τους, μέσω της προβολής του σώματος μέσα από τη δισδιάστατη κάμερα και τις οπτικές που αυτή προσφέρει στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης τότε υπάρχει ένας κατευνασμός της επιθυμίας και μια συγχρόνως μαζοχιστική υποταγή στην αισθητική του μέσου. Τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης είναι χώροι πέρα από την ουτοπία και τη δυστοπία αναφέρει η Langlois²¹⁰ όπου οφείλουμε να βρούμε τη διαφορετικότητα και να δημιουργήσουμε νέες εναλλακτικές.

1.9. Κατοπτρική κοινωνία

Στο διάστημα 2020 – 2021 η αύξηση των αισθητικών επεμβάσεων από αναίμακτες μέχρι χειρουργικές αυξήθηκε δραματικά²¹¹, καθώς η καθημερινή τριβή με το είδωλο μας μέσω πλατφορμών τηλεδιάσκεψης, επέβαλε μια άνευ ιστορικού προηγούμενου μελέτη και σύγκριση του ειδώλου μας. Η κοινωνική μας αναπαράσταση περνώντας στην προνεωτερικότητα από την κοινωνική “μάσκα” πέρασε από την εποχή της Φεουδαρχίας και κατόπιν στη νεωτερικότητα να συνδέεται με την κοσμιότητα και την τιμή²¹² για να καταλήξουμε στην νεωτερικότητα και εντός του καπιταλισμού, στον “κατοπτρικό εαυτό”²¹³ τον εαυτό δηλαδή που τρέφεται από το βλέμμα του άλλου και την κρίση του.

Άλλωστε και ο Goffman (τις θεωρίες του οποίου θα αναπτύξουμε στο κεφάλαιο Ταυτότητα) θεωρούσε τον κόσμο ένα θέατρο εντός του οποίου εκπληρώνουμε τον εαυτό μας ως ρόλο είτε ακόμα όταν τον επιτελούμε ως φύλο, σύμφωνα με την Butler. Και στις δύο περιπτώσεις αναφερόμαστε σε ένα αφηγηματικό περιβάλλον που ετεροκαθορίζεται, ενισχυόμενο από τη διαδικτυακή προβολή του εαυτού που εδραιώνει την αίσθηση ενός φαντασιακού και συμβολικού σώματος.

Ό,τι το υποκείμενο προσπαθεί να αντικατοπτρίσει είναι μια συμμόρφωση ακόμα κι αν έχει προσπαθήσει να αντισταθεί, καθώς το υποκείμενο δεν αναπαράγει ένα σύστημα ΕΙΝΑΙ το σύστημα²¹⁴. Το σώμα ως φορέας αλλαγής είναι η έκφραση της φόρμας αυτής της αλλαγής, η φόρμα που ξεπηδά από την προσπάθεια έκφρασης του υποκειμένου²¹⁵. Η ηδονή προέρχεται από την πειθαρχία στην πορεία της αλλαγής κι αυτό καθιστά το υποκείμενο φαινομενικά πλήρες²¹⁶.

Το “όμορφο” που επιχειρεί να αποδώσει το υποκείμενο μέσα από την αναπαράσταση της “αντικειμενότητας” μέσα στην οποία υπεισέρχεται ως αντικείμενο της

²¹⁰ Langlois, 2014, σ. 173.

²¹¹ Rice, Siegel, Libby, Graber & Kourosh, 2021, σ. 213, πρόσβαση 12 Απριλίου 2021.

²¹² Τέρνερ, 2008, σ. 96.

²¹³ Τέρνερ, 2008, σ. 97.

²¹⁴ Masumi, 2002, σ. xvi.

²¹⁵ Masumi, 2002, σ. xvii.

²¹⁶ Bordo, 1993, σσ. 24-25.

φωτογράφισης του, είναι πολύ κοντά στο “όμορφο” με τη Ντεριντιανή ανάγνωση του Kant: η κρίση σε σχέση με το όμορφο ασχολείται μόνο με τη σχέση του υποκειμένου με το αντικείμενο στο πλαίσιο της αναπαράστασης²¹⁷. Το υποκείμενο παραιτείται από το σώμα του και παραδίνεται στην αναπαράσταση του για χάρη της οποιαδήποτε ομορφιάς που θεωρεί ότι μπορεί να υπάρξει ως τέτοια μόνο μέσα από την διαμεσολαβημένη του (από το μέσο) αντικειμενοποίηση. Άλλωστε ήδη η Simone De Beauvoir έλεγε στο *Δεύτερο Φύλο* ότι το σώμα των γυναικών ορίζεται ως για να κοιτάζεται και να δέχεται κάποια δράση παρά να είναι ενεργητικό το ίδιο.

Η φωτογραφημένη γδυμνότητα²¹⁸ εκ μέρους των ελκυστικών και νεότερων χρηστών των μέσων κοινωνικής δικτύωσης διαιωνίζει τη σύνδεση του γυμνού με την πορνογραφία καθώς προβάλλει μόνο τη σωματική ανταπόκριση στο οπτικό ερέθισμα ενός γδυμνού υποκειμένου σηματοδοτώντας το συνεχώς, εντός της αντικειμενοποίησης του. Σύνδεση που θα μπορούσε να διαρραγεί με την γδυμνότητα μεγαλύτερου μέρους του πληθυσμού ως ένα ακόμα στοιχείο διαφοροποίησης, κι όχι εμπορευματοποίησης. Οι ίδιοι οι χρήστες όμως, αποβάλλουν την “αποκλίνουσα” νατουραλιστική προβολή ως θεματοφύλακες της ηθικής της κοινότητας και της νόρμας, η οποία εγκρίνει το σώμα ως πορνογραφική προβολή κι όχι ως σώμα “φύση”.

Το γυναικείο (αλλά και το ανδρικό) σώμα επιστρέφει μέσα από την αντικειμενοποίηση του σε πατριαρχικού ελέγχου πεδίο και κατατάσσεται σε ηθικό, ανήθικο, χρήσιμο ή αόρατο παρότι η απεικόνιση του σώματος στο διαδίκτυο καλύπτει το εύρος της λειτουργικότητας ή νοσηρότητας του είτε μέσα από ιατρικού περιεχομένου ιστοτόπους, είτε φετιχιστικούς είτε υποστηρικτικούς θεμάτων σωματικής θετικότητας (body positivity) ή σωματικής διάπλασης²¹⁹.

Είναι διαθέσιμη η εικόνα του συνεχώς σε όλες του τις εκφάνσεις ωστόσο δεν υπάρχει επικοινωνία παρόλα αυτά. Στον Agamben η επικοινωνία προέρχεται από το άγγιγμα το οποίο λειτουργεί ως επικοινωνία όταν η εγγύτητα και η αδιαμεσολάβητη συνύπαρξη είναι τέτοια ώστε να διαλύει την αναπαράσταση²²⁰. Η επικοινωνία μέσω του αγγίγματος δεν είναι επικοινωνία με τον άλλο μόνο, αλλά κυρίως επικοινωνία με τον εαυτό μας και την σάρκα μας και κατ’ επέκταση μια μη απτική επικοινωνία είναι μια απομάκρυνση από τον σάρκينو εαυτό μας και τον συμβολικό άλλο.

Στο διαδίκτυο η εικόνα μας είναι καθαρή ενίοτε αναπαράσταση και απεικόνιση και

²¹⁷ Pasi Falk, 1994, σ. 193.

²¹⁸ Χρησιμοποιούμε τη λέξη «γδυμνότητα» αντί της λέξης «γυμνότητα» στο πρότυπο της ελληνικής μετάφρασης του βιβλίου του J. Berger, η Εικόνα και το Βλέμμα, όπου χρησιμοποιούνται οι δύο όροι στο πλαίσιο του ορισμού του ανδρικού βλέμματος και του διαχωρισμού μεταξύ του φυσικού γυμνού και του πολιτισμικού γδυμένου.

²¹⁹ Lupton, 1993, σ. 172.

²²⁰ <https://illwill.com/philosophy-of-contact>, πρόσβαση στις 18 Απριλίου 2021.

η ακραία διαμεσολάβηση αφαιρεί από το εικονιζόμενο υποκείμενο την “ανθρωπινότητα” του και το καθιστά νομισματικό αγαθό, μέσω της χρήσης του. Για πρώτη φορά στον καπιταλισμό ο ίδιος ο καταναλωτής είναι και παραγωγός και διακινητής του προϊόντος του, του οποίου την υπεραξία καρπώνεται η πλατφόρμα επικοινωνίας. Είναι πολύ σοβαρή η ύπαρξη του facebook π.χ. όχι ως τεχνολογήματος αλλά ως κουλτούρας με την ακραία κοινωνική μηχανική του και αλγοριθμική κυβερνησιμότητα όπως αναφέρει ο Stiegler²²¹.

Για αυτό το λόγο δεν αναλύσαμε και τις τεχνολογίες της εικονικής πραγματικότητας επειδή το σώμα “ξεγελιέται” νευρολογικά στη χωρική του ικανότητα και ύπαρξη διατηρώντας όμως τη συνείδηση αυτής του της κατάστασης και της συμμετοχής ενός τεχνολογήματος σε αντίθεση με το διαδικτυακό επηρεασμό ο οποίος ασύνειδα αλλοιώνει το ύφασμα της υποκειμενικότητας.

1.10. Σύνοψη

Το σώμα μέσα στο διαδίκτυο και τις πλατφόρμες κοινωνικής δικτύωσης είναι ένα σώμα ελέγχου με τον ίδιο τρόπο που αυτό υπάρχει ως τέτοιο στο κοινωνικό πεδίο. Το σώμα είναι ένα κείμενο γραμμένο από τη νόρμα στο οποίο οι αποκεντρωμένες εξουσίες εγγράφουν κώδικες ύπαρξης και δράσης και το οποίο δεν έχει υπάρξει ποτέ ως «φυσικό». Το σώμα ως αντίσταση μπορεί να προβάλλει μόνο την κίνηση του είτε αυτή είναι μοριακή (Deleuze) είτε αυτή είναι νομαδική από ταυτότητα σε ταυτότητα (Braidotti) είτε χωροταξική πραγματικού και ψηφιακού χώρου. Οι βιοεξουσίες επιθυμούν την καθήλωση του σώματος είτε χωρικά είτε επιθυμητικά και επιτρέπουν μόνο τις κινήσεις εκείνες που τις εξυπηρετούν.

Το Πανόπτικον, το πανταχού παρόν μάτι της εξουσίας με τη μόνιμη επίβλεψη είναι ενσωματωμένο στην καθημερινότητα του σώματος είτε μέσα από την παρακολούθηση των βιολειτουργιών του είτε μέσω των κινήσεων του υποκειμένου πραγματικών ή ψηφιακών με αποτέλεσμα την άσκηση της εξουσίας από αόρατα απρόσωπα κέντρα.

Μια απόδραση από τις βιοεξουσίες και τα πατριαρχικά συστήματα θα μπορούσε να αποτελέσει η ώσμωση μηχανής/ανθρώπου σε μια προσπάθεια υπέρβασης των βιολογικών περιορισμών αν οι ίδιες αυτές μηχανές στις μέρες μας δεν αποτελούσαν τεχνολογίες επιτήρησης. Η αγνόηση όμως του σώματος ουσιαστικά (στο παρελθόν από Descartes και Kant) δεν οδηγεί στην αυτοέκφραση του αλλά πιθανώς και να εξυπηρετεί τα ίδια κέντρα εξουσίας που προσπαθεί να αντιταχθεί καθώς το cyborg είναι πεμπτούσια και όχι ύλη. Έτσι η Haraway δεκαπέντε χρόνια μετά το *Cyborg Manifesto* στρέφεται στην

²²¹ Hui, 2016, σ. xi.

παραμονή στο σώμα και την ένωσή του με τον πλανήτη για το βιώσιμο μέλλον του Ανθρωπόκαινου. Ένα Ανθρωπόκαινο όμως, το οποίο ως παιδί του καπιταλισμού, χαρακτηρίζεται από υψηλή εμπορευματοποίηση του ανθρώπινου σώματος, είτε ως εργατικού δυναμικού είτε ως αντικειμένου πορνογραφίας και εμπορικής εκμετάλλευσης, συνεπώς δεν καθίσταται βιώσιμο και αφού ο καπιταλισμός χαρακτηρίζεται από εντροπία, σε συνεργασία με την ανάπτυξη της Τεχνητής Νοημοσύνης, θα αποτελέσει απειλή για το σύστημα και τα μέλη του.

Η εθελοδουλεία της εμπορευματοποίησης του υποκειμένου μέσω της προβολής του στις πλατφόρμες κοινωνικής δικτύωσης ως ίδιον και της παγκόσμιας οικονομικής κρίσης, είναι μια ακόμα πτυχή της σωματικότητας στο διαδίκτυο. Η άλλη οπτική είναι η υπακοή σε σχήματα εικονιστικά του σώματος με τους εκάστοτε συρμούς να υπαγορεύουν τις τάσεις στην πλαστική χειρουργική, ως αποτέλεσμα του σωματικού προϊόντος που διαφημίζεται μέσω ιδιωτικών προφίλ δημόσιας διασποράς και κεκαλυμμένης εμπορικότητας. Με αυτό τον τρόπο υπάρχει μια άμεση σύνδεση μεταξύ συμβολικού, φαντασιακού και πραγματικού σώματος μέσα από την επαύξηση του και την αντιμετώπιση του αρχικά ως νοσηρού που χρήζει επανόρθωσης και κατόπιν περιθωριακού, που χρήζει ένταξης και ορατότητα.

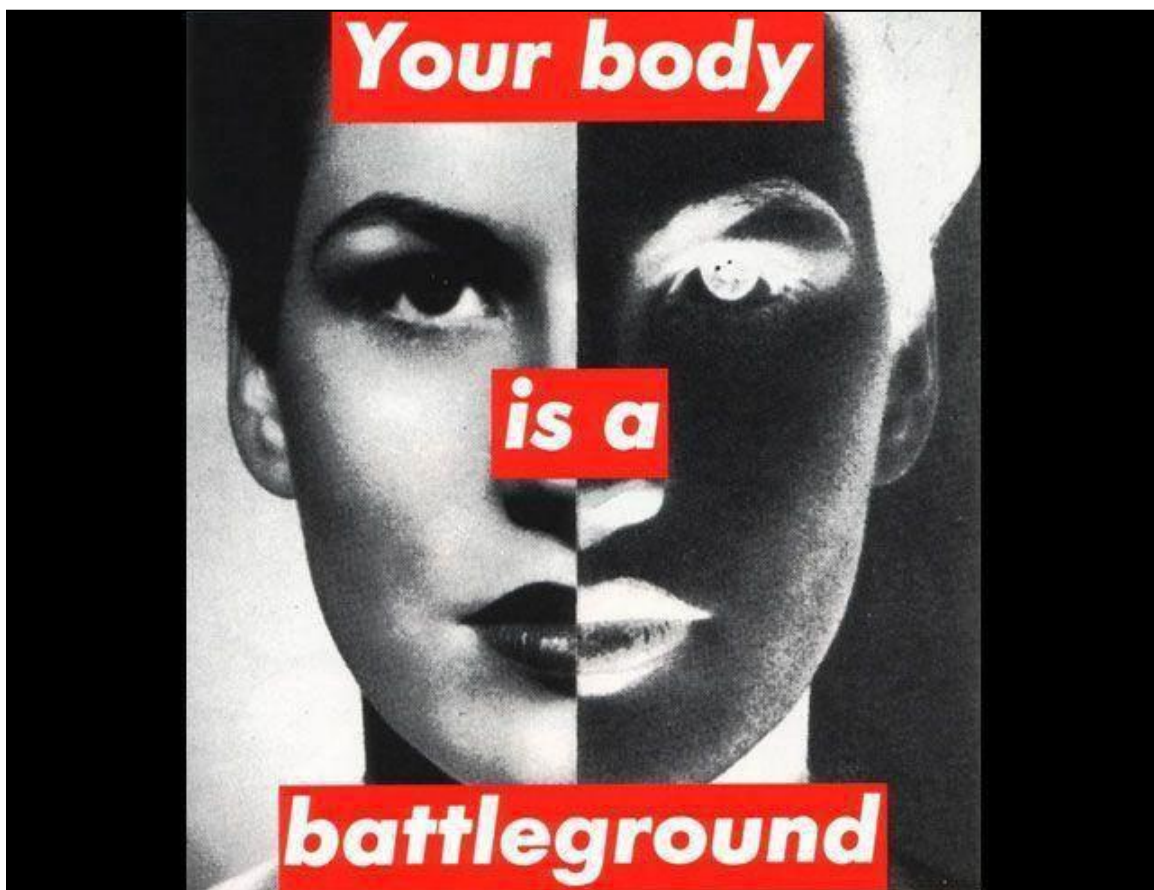
Είμαστε σωματικός “μηχανισμός” και ενσώματο συναίσθημα. Αν το συναίσθημα αυτό είναι βεβαρυμένο και μεταφράζεται ως έλλειψη τότε και η έλλειψη αυτή καλύπτεται από την ίδια πηγή από την οποία προήλθε: το καπιταλιστικό σύστημα. Το πέρασμα από τον πρώιμο στον ύστερο καπιταλισμό ήταν πολύ σημαντικότερο και βαθύτερο για την κοινωνία από ότι το πέρασμα από την φεουδαρχία στον καπιταλισμό²²². Το σώμα θα αποτελεί πάντα αντικείμενο για τον καπιταλισμό μέσα από την υποδούλωση του φρονήματος και την προβολή της κοινωνίας ως «επίδειξη ραφιών υπεραγοράς» όπου το περιτύλιγμα (σώμα) ορίζει την μοίρα του περιεχομένου.

Το νόημα είναι μια βασική συνθήκη ύπαρξης για το υποκείμενο. Η νοηματοδότηση για πρώτη φορά στην ιστορία δεν κατασκευάζεται από συμπαγείς θρησκευτικές ή πολιτικές θεωρίες αλλά από σπαράγματα πληροφορίας και αλγόριθμους. Η μηχανή αναγνωρίζει το γνώριμο και το αναπαράγει. Οι φωτογραφίες μας στο διαδίκτυο γίνονται μεταδεδομένα και ιδιοκτησίες της ριζωματικής διάχυσης και νοηματοδότησης μέσα σε ανεξέλεγκτα από το υποκείμενο πλαίσια λόγου. Το σώμα του υποκειμένου γίνεται το συλλογικό σώμα.

Η κατοπτρική κοινωνία είναι μια κοινωνία που παραδίδει την υποκειμενικότητά της σε συστημικούς ορισμούς του όμορφου στο οποίο και προσπαθεί να ομοιάσει. Το σώμα στο διαδίκτυο είναι το σώμα μιας ακίνητης επικοινωνίας με αφανή κινητικότητα προς ένα

²²² Τερνερ, 2008, σ. 119.

γίγνεσθαι επιτακτικό και ετεροκαθοριζόμενο. Κινείται, αλλάζει αλλά όχι προς το *γίγνεσθαι γυναίκα* που με Ντελεζιανούς όρους σημαίνει την απομάκρυνση από το κέντρο μέσω μοριακών γραμμών πτήσεων αλλά προς το *γίγνεσθαι* ΑΥΤΗ η γυναίκα ως πρότυπο.



ΕΙΚ. 3

Untitled (Your body is a battleground), μεταξοτυπία της Barbara Kruger, 1989.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ II

Η ΕΚΦΡΑΣΗ ΤΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ ΣΤΟ ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ

“I like to think (and
the sooner the better!)
of a cybernetic meadow
where mammals and computers
live together in mutually
programming harmony
like pure water
touching clear sky.
I like to think
(right now, please!)
of a cybernetic forest
filled with pines and electronics
where deer stroll peacefully
past computers
as if they were flowers
with spinning blossoms.
I like to think
(it has to be!)
of a cybernetic ecology
where we are free of our labors
and joined back to nature,
returned to our mammal
brothers and sisters,
and all watched over
by machines of loving grace.”

(Brautigan, "All Watched Over By Machines of Loving Grace")



"On the Internet, nobody knows you're a dog."

"On the Internet, nobody knows you're a dog."

Peter Steiner, The New Yorker, 1993

2.1. Εισαγωγή – Μεθοδολογία

Η ταυτότητα εντός του διαδικτύου για το υποκείμενο αποτελεί μια πρόκληση καθώς θα πρέπει να γνωρίζει και να έχει παρατηρήσει την κοινωνική του ταυτότητα, κι εκτός αυτού. Αυτό σημαίνει ότι θα έχει μια πλήρη εικόνα του εαυτού του προκειμένου να την προβάλλει. Πολλές φορές όμως στο διαδίκτυο η ταυτότητα αποτελεί και μια φαντασική ανάπτυξη του υποκειμένου η οποία ξεδιπλώνεται πίσω από την ασπίδα της εικονικής ύπαρξης.

Μας ενδιαφέρει να εξετάσουμε το ζήτημα από την άποψη κοινωνικών, φιλοσοφικών και ψυχαναλυτικών οπτικών ξεκινώντας από την εδραίωση της ταυτότητας στην “πραγματικότητα” και συνεχίζοντας με τη σημειολογία της ως μεταφοράς και μετάπλασης στο κυβερνοσύμπαν.

Η ιστορία του υποκειμένου πηγάζει πίσω στους Descartes, Rousseau, Kant, Nietzsche αλλά θα περιοριστούμε στην εξέταση της θεωρίας κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα, προκειμένου να υπάρξει μια ουσιαστικότερη σύνδεση με το υποκείμενο όπως αυτό ενεργεί εντός του διαδικτύου. Άλλωστε η αναλυτική σκέψη και ορμή των διανοητών που διαβάζουμε στην παρούσα διατριβή, εμπεριέχει τόσο την ιστορία της φιλοσοφίας όσο και της κοινωνιολογίας.

Το κοινωνικό υποκείμενο χρήζει και της οπτικής της ψυχανάλυσης και για αυτό το λόγο θα αναφερθούμε και στον Lacan, ο οποίος μέσω της θεωρίας του αποτελεί έμπνευση για τον υπότιτλο της διατριβής. Επέκτεινε πολλές από τις θεωρίες του Freud, ο οποίος αν και ξεπεράστηκε σε μεγάλο βαθμό σε σχέση με την οπτική του, επηρέασε μεγάλο μέρος της σκέψης, αλλά και της λειτουργίας των μέσων τον 20ο αιώνα.

Οι τεχνολογίες εξουσίας δημιουργούνται από την έλλειψη ισορροπίας στη σχέση μεταξύ του εαυτού και τους άλλους. Ο πρωτακός εαυτός, ο κορεσμένος εαυτός, ο ευέλικτος εαυτός είναι μερικές μόνο από τις κατηγορίες εαυτού που συναντάμε στις διαδικτυακές επικοινωνίες που σχετίζονται με την έκφραση του εαυτού²²³.

Στην εισαγωγή του *Critical Cyberculture Studies* των Silver και Massanari²²⁴ αναφέρεται ότι ο ψηφιακός κόσμος θέτει το ερώτημα μεταξύ του πραγματικού και του αληθούς (πράγμα που διερωτάται και η ψυχανάλυση) και την ίδια στιγμή διαπραγματεύεται το υλικό, το άυλο, και την εικονικότητα ως χώρο και εκδοχή ως δηλαδή εναλλακτικά σενάρια και πιθανότητες.

Συγχρόνως εγείρονται ζητήματα μνήμης και λήθης που αντιμετωπίζει η ευαίσθητη πληροφορία, ως μόνη απόδειξη ύπαρξης στο διαδίκτυο. Ως μοντερνιστικό αίτημα (αναδύθηκε θεωρητικά στο μοντερνισμό και καταρρίφθηκε στον μεταμοντερνισμό ως ένα

²²³ Silver & Massanari, 2006, σ. 98.

²²⁴ Silver & Massanari, 2006, σ. xxxiv.

κατασκευάσμα αποσπασματικής δομής), η ανάλυση της προέλευσης της ταυτότητας είναι σαφές ότι θα περιέχει την άποψη τόσο της ψυχανάλυσης όσο και του στουκτουραλισμού αλλά και του μεταστρουκτουραλισμού στο βαθμό που η ταυτότητα αποτελεί μια σύνθεση σχέσεων, δυνάμεων και επιρροών από την οποία όμως δεν λείπει το στοιχείο της προσωπικής δυναμικής και της αυτοδραστικότητας (agency).

Παρότι στη θεωρία οι αρχές της ψυχανάλυσης και της κοινωνιολογίας δεν βρίσκουν ακριβές σημείο συνάντησης σε σχέση με την ταυτότητα²²⁵ το ζήτημα που ερευνούμε έλκει από όλες τις μήτρες γέννησης των ταυτοτήτων, τόσο του εξωτερικού κόσμου όσο και του εσωτερικού κόσμου του υποκειμένου και του διαχωρισμού μεταξύ εαυτού και επιτέλεσης της ταυτότητας.

Επίσης πολύ συχνά στην ιστορία του 20ου αιώνα η φροϋδική ψυχανάλυση μπορεί να βρήκε χρήση και από κέντρα εξουσίας, τα οποία κέντρα χρησιμοποίησαν τη γνώση περί της ψυχής προκειμένου να χειραγωγήσουν και να προπαγανδίσουν τις θέσεις τους, οι οποίες οδήγησαν στο διαχωρισμό συλλογικών ταυτοτήτων οι οποίες εξυπηρέτησαν απολύτως τον καπιταλισμό και την προπαγάνδα.

Η πηγή μας, ως αντικείμενο μελέτης είναι η διαδικτυακή τέχνη πράγμα που καθιστά την παρούσα έρευνα ικανή, να μας παρουσιάσει το φίλτρο της ταυτοτικής διαδικασίας από το οποίο περνά το υποκείμενο στην διαδικτυακή του ζωή. Η ανάλυση των καλλιτεχνίδων της διαδικτυακής τέχνης στην οποία επικεντρώνεται η παρούσα διατριβή, μας καλεί να ερευνήσουμε την “αντιστασιακή” ταυτότητα απέναντι στην κοινωνική νόρμα, είτε αυτή αφορά σε ζητήματα φύλου, ή σεξουαλικότητας και κοινωνικού ρόλου. Σε αυτή λοιπόν την οπτική μας είναι χρήσιμη και η ψυχανάλυση αλλά και οι κοινωνικές επιστήμες όπως και η φιλοσοφία καθώς όλη η διαδικασία διαδραματίζεται στην σκηνή του μέσου που ονομάζεται διαδίκτυο (σκηνή ως μια έμμεση αναφορά στη “δραματουργική” παρουσίαση του εαυτού στη θεωρία του Goffman).

Μελετούμε τη συμβολή της ψυχανάλυσης όσο και της κοινωνιολογίας στη μελέτη της ταυτότητας παρότι ο Durkheim απορρίπτει (στο πλαίσιο του δομικού λειτουργισμού) την επίδραση του θυμικού στην ταυτότητα και την τοποθετεί ως ένα κοινωνικό γεγονός²²⁶. Η διαδικτυακή ζωή των ανθρώπων είναι μια πολύ έντονα φορτισμένη συναισθηματικά διαδρομή κυρίως από αρνητικά συναισθήματα (οργή, λύπη, ντροπή) τα οποία όπως αναφέραμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, αποτελούν σημαντική παράμετρο λειτουργίας των πλατφορμών κοινωνικής δικτύωσης, καθώς τις καθιστούν πολύ πιο διεισδυτικές στο θυμικό του χρήστη και εξ αυτού ισχυρά σημεία αγκίστρωσης.

²²⁵ Cote, 2014, σ. 54.

²²⁶ Cote, 2014, σ. 9.

2.2. Θεωρίες Ταυτότητας στο χώρο του Κοινωνικού πεδίου

Ο κυβερνοχώρος είναι μια επέκταση της έννοιας του χώρου ο οποίος σύμφωνα με τον Augé κατέχει τις αρετές του να είναι ταυτοτικός, σχεσιακός και ιστορικός²²⁷. Οι έννοιες αυτές όπως συναρτώνται και από την ονομασία τους, συναντώνται στον κυβερνοχώρο μέσα από τη συνάντηση υποκειμένων σε διάφορους ιστοχώρους, όπου ενώνονται ως διαδικτυακές “φυλές” εκπληρώνοντας όλες τις παραπάνω έννοιες στο εικονικό επίπεδο αλλά με πραγματικό αντίκτυπο.

Ο χώρος δεν αναφέρεται τυχαία καθώς παίζει πολύ σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη της ταυτότητας όπως αυτή ορίζεται εν πολλοίς και μέσω αυτού. Ο ρόλος του χωρικού διαστήματος υφίσταται σε αρχικό στάδιο στην διαμόρφωση της ταυτότητας κατά τη διαδικασία της σωματικής απομάκρυνσης του υποκειμένου από τη μητέρα (δεν είναι πια συγχωνευμένοι) μέσω του αμοιβαίου βλέμματος, αλλά ακόμη περισσότερο μέσω του κατοπτρισμού του, ο οποίος τοποθετεί το υποκείμενο σε ένα απομακρυσμένο εικονικό χώρο και του επιτρέπει να αντιμετωπίσει αργότερα τον Άλλο²²⁸.

Ο κατοπτρισμός ουσιαστικά μέσω των μέσων κοινωνικής δικτύωσης (σέλφι, αυτοέκφραση, συλλογή των πληροφοριών μας) μπορεί και να αποτελεί μια τέτοια χωρική απομάκρυνση που επιτελεί μια διαδικασία αναζήτησης ταυτοτικών παραμέτρων μέσα από το επιδοκιμαστικό βλέμμα του Άλλου ακόμα και αν αυτός είναι αόρατος ή άγνωστος.

Ο χώρος είναι το έναυσμα για την περιπλάνηση στα περίπλοκα μονοπάτια της αυτοδραστικότητας που οριοθετούν την ταυτότητα και ο κυβερνοχώρος περιέχει διαδικτυακές παρουσίες διαφορετικού εκτοπίσματος ανάλογα με την πλεύση του ταυτοτικού τους έρματος. Τόσο η δημόσια όσο και η ιδιωτική διαδικασία της θέσπισης της ταυτότητας βασίζεται στην “χωρικότητα” τη σωματική αίσθηση δηλαδή του χώρου ως θέατρο της επιτέλεσης της ταυτότητας, μιας ταυτοτικής περφόρμανς (όπως τη συναντάμε στο Goffman στην “Παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή”, όπου η ταυτότητα αποτελεί την αναληψη ενός ρόλου ο οποίος παρουσιάζεται στο «θέατρο» των κοινωνικών συναναστροφών) αλλά και με όρους συμβατικού θεάματος από τη στιγμή που εκθέτει κανείς τη διαδικτυακή του περσόνα ως πρωταγωνιστή μιας δημόσιας πράξης με στοιχεία αναπαράστασης.

Ο Hollinger μας προσφέρει μια σύνοψη των θεωριών εκείνων που δεν ορίζουν την ταυτότητα ως μια προκαθορισμένη άποψη²²⁹ την οποία σύνοψη και θα περιγράψουμε παρακάτω.

Οι Lacan, Foucault, ο Lyotard και ο Derrida μιλούν, σε αντίθεση με τον Weber και

²²⁷ Silver & Massanari, 2006, σ. 15.

²²⁸ Silver & Massanari, 2006, σ. 78.

²²⁹ Cote, 2014, σ. 113.

τον Freud, για έναν εαυτό χωρίς ενότητα. Οι Foucault, ο Lyotard και ο Derrida συμφωνούν με την απομάκρυνση του Lacan από τον ενιαίο εαυτό. Επηρεαζόμενοι από τον Freud και την Νιτσεϊκή πολλαπλή θεώρηση του εαυτού, ορίζουν τον εαυτό ως πολλαπλό, μη σταθερό και πάντα υπό κατασκευή χωρίς προηγούμενο σχεδιασμό, σε ένα συνονθύλευμα πολλαπλοτήτων.

Ο Jordan πίστευε ότι η έννοια ενός σχεσιακού εαυτού θα ταίριαζε περισσότερο στη γυναικεία ψυχосύνθεση, σε αντίθεση με τις περισσότερες θεωρίες οι οποίες ταίριαζουν καλύτερα στην αντρική. Με αυτό εννοούσε ότι οι άνδρες κατασκευάζουν όρια για να καταλήξουν στον αυτοπροσδιορισμό τους μέσω των αμυνών που αναπτύσσουν, την ίδια στιγμή που οι γυναίκες βρίσκονται σε διάλογο με το περιβάλλον τους και μέσα από ρευστές και διαπροσωπικές διαδικασίες κατασκευάζουν την ταυτότητα τους στη βάση των σχέσεων που αναπτύσσουν και το συγκείμενο εντός του οποίου κινούνται. Η πεποίθηση του είναι ότι οι άνδρες δίνουν έμφαση στην εξουσία και την ατομική τους δύναμη, την ίδια στιγμή που οι γυναίκες βοηθούν στην ενδυνάμωση των άλλων μέσα από τη φροντίδα και τη στήριξη.

Για τους Markus και Kitayama ο δια-εξαρτώμενος εαυτός είναι ο εαυτός εκείνος ο οποίος αναζητά την ταυτότητα του όχι μέσω της αυτοαντίληψης του, αλλά μέσω εμπειρικών διαδικασιών ταυτοποιήσεων ως μια διαδικασία ανάγνωσης του²³⁰.

Ο Erikson ήταν ο πρώτος ο οποίος αναφέρθηκε στη αίσθηση της ταυτότητας, εννοώντας τη δυνατότητα να αισθανθούμε την ενότητα μιας ταυτότητας με τον ίδιο τρόπο που τη διακρίνουν οι άλλοι σε εμάς²³¹.

Στο Jung στο κέντρο της έρευνας του, βρίσκεται ο εαυτός και η διαδικασία της ολοκλήρωσης του μέσω των σχέσεων του ασυνείδητου με το συνειδητό²³². Τα μίντια έχουν συμμετάσχει πολύ στον σχηματισμό της ταυτότητας. Πια μιλάμε για μια πολυσυλλεκτική και αποσπασματική ταυτότητα η οποία κατά βάση σχηματίζεται και διαμορφώνεται συνεχώς μέσα από τις κοινωνικές σχέσεις.

Ο Levy αναφέρει ότι το διαδίκτυο θα μπορούσε να είναι μια υπεрсύνδεση μεταξύ πολλών συνειδήσεων οι οποίες στη σύνθεση τους δημιουργούν μια μεγάλη υπερ συνείδηση την οποία μοιράζονται πολλοί άνθρωποι κι έτσι δημιουργείται ένα νέο δομικό περιβάλλον ύπαρξης²³³.

Στον “κοινωνικό εαυτό” (τον εαυτό ο οποίος αναδύεται από την αναγνώριση των άλλων) ο James προσθέτει και τον εμπειρικό εαυτό, το τι μπορεί να αποκαλέσει Εγώ κανείς και ο οποίος είναι το σύνολο των πραγμάτων που θεωρεί ότι κατέχει κανείς, είτε

²³⁰ Cote & Charles, 2014, σ. 88.

²³¹ Roesler, 2008, σ. 421.

²³² Jung, 1966.

²³³ Roesler, 2008, σ. 421.

έμψυχα είτε άψυχα, συμπεριλαμβανόμενης της οικογένειας, του σώματος και των υλικών ιδιοκτησιών του. Στο *Digital Whoness*, των Capurro, Eldred και Nagel²³⁴ εμφανίζονται οι συγγραφείς ως εαυτό, το σύνολο των “μασκών” που επιλέγει ένα υποκείμενο στις καθημερινές του συναναστροφές και είναι μια θεώρηση η οποία μας αφορά στην αυτοέκφραση στο διαδικτυακό περιβάλλον που ερευνούμε.

Ο κοινωνικός εαυτός βρίσκεται σε σχέση με τη φήμη που αναπτύσσεται γύρω από ένα άτομο και τη διαπροσωπική επικοινωνία²³⁵ ως μέρος της “επίδειξης” του ενός ατόμου προς ένα άλλο. Στην εποχή της διαδικτυακής επικοινωνίας η διαδικασία αυτή ανήκει στην αγγελετική/μηνυματική, την θεωρία του Capurro τη σχετική με τη φαινομενολογία της ανταλλαγής μηνυμάτων και τη θέση των μέσων επικοινωνίας στην εποχή αυτή. Στα μηνύματα εμφανίζεται μια συνεχής ανταλλαγή, χαρακτήρα, προσωπικότητας, ικανοτήτων η οποία ξεπερνά την απλή ρητορική εφόσον υπάρχει ανταπόκριση και προσαρμογή.

Η “ένωση” μηχανής και ψυχής, μας οδηγεί σε μια υβριδικότητα η οποία εμπεριέχει τόσο τη σπουδή της ψυχής, όσο και της “φυσιολογίας” της μηχανής. Η έννοια ενός “φροϋδικού ρομπότ”²³⁶ δεν είναι άλλο από τη μίξη ανθρώπου και μηχανής στο οποίο το κυβερνητικό σύμπαν, παίζει το ρόλο του ασυνειδήτου στο Freud. Η ίδια η επιθυμία μας να πραγματοποιήσουμε ένα τέτοιο κατασκεύασμα το οποίο θα βασίζεται εν πολλοίς σε εμάς και τη φυσιολογία μας, είναι από μόνο του μια ναρκισσιστική επιθυμία. Το ρομπότ ως υπηρέτης μας (από την τσεχική λέξη ρομπότα που σημαίνει σκλαβιά) τίθεται σε αμφιβολία όταν δεν γνωρίζουμε κατά πόσον ο άνθρωπος είναι υπό-κείμενος της μηχανής²³⁷. Η Liu διαπραγματεύεται τη σχέση της τεχνολογίας των υπολογιστών και του υποκειμένου, ενώ συχνά επιστρέφουν μέσα σε αυτό τόσο οι θεωρίες του Lacan σχετικά με το συμβολικό καθώς και η δυσφορία του πολιτισμού του Freud, η οποία διχάζει το υποκείμενο μεταξύ του πολιτισμικού περιβάλλοντος και των φυσικών του ενστίκτων.

Ο Dreyfuss με την απαισιοδοξία του σχετικά με τις ικανότητες των υπολογιστών και ο Weizenbaum με την απόδειξη μέσω του Ελίζα ότι οι υπολογιστές μπορούν να “ξεγελάσουν” τους ανθρώπους, είναι δύο από τις από τις βασικές απόψεις που εκφράζονται ιστορικά σχετικά με τη σημασία της τεχνητής νοημοσύνης και οι οποίες δυνητικά μας συνδέουν με το σχηματισμό της ταυτότητας μέσω της σχέσης με την τεχνολογία.

Η ταυτότητα αυτή ενισχύει την ταύτιση με τη μηχανή και τη δομική θέσπιση του υποκειμένου ως προγραμματιζόμενου και έτερο-αναπτυσσόμενου και θα είχε ιδιαίτερη σημασία μια εξέταση, του κατά πόσον μπορεί να μεταλλαχθεί η ταυτότητα ενός

²³⁴ Capurro, Eldred και Nagel, 2013, σ. 20.

²³⁵ Capurro, Eldred, Nagel, 2013, σ. 24.

²³⁶ Liu, 2011, σ. 2.

²³⁷ Liu, 2011, σ. 7.

υποκειμένου από τη φυσική ζωή στην ιντερνετική.

2.3. Θεωρίες Ψυχανάλυσης και εγκατάσταση κοινωνικής και ατομικής Ταυτότητας

Στον Foucault η εξομολόγηση ως διαδικασία της ψυχανάλυσης, αποτελεί κληρονομιά της καθολικής εξομολόγησης και η καθοδήγηση από πλευράς ψυχανάλυσης, αντικατέστησε τον πνευματικό καθοδηγητή της εκκλησίας, δημιουργώντας την συμβουλευτική βιομηχανία η οποία στις ημέρες μας ανθεί με διάφορες μορφές ενώ η δημόσια εξομολόγηση μέσω διαδικτύου έχει ξεπεράσει το ταμπού της έκθεσης και έχει αποκτήσει χαρακτήρα “καθαρτηρίου”, μεταφέροντας έτσι θα μπορούσαμε να πούμε την πνευματική όσο και υλική (άρση ψυχοσωματικού έρματος) υπόσταση της θρησκευτικής εξομολόγησης.

Μια ακόμα συμβολή της ψυχανάλυσης, ήταν η επικέντρωση στην έννοια της επικοινωνίας και την εξαγωγή μέσω αυτής γνώσεων και εργαλείων διαχείρισης του “άλλου”²³⁸ στη ζωή και την εργασία, ενώ η συνάντηση της με το φεμινισμό²³⁹ κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '70 προσέφερε στη συνειδητοποίηση της ταυτότητας και τους τρόπους ανατροπής του εκάστοτε στερεοτύπου, εστιάζοντας στην επικοινωνία του συναισθήματος σε δημόσιο πλαίσιο²⁴⁰.

Η δημόσια επίδειξη συναισθήματος, είναι μια ενδιαφέρουσα παράμετρος της διαδικτυακής επικοινωνίας του εαυτού, κυρίως από τη στιγμή που αυτό είναι τόσο ατομική διαδικασία όσο και κοινή, στο βαθμό που μπορεί να ταυτιστεί μεγάλος αριθμός ατόμων.

Άλλωστε έχει επισημανθεί ο κίνδυνος της συναισθηματικής προπαγάνδας μέσω των πλατφορμών κοινωνικής δικτύωσης ακόμα και για την ίδια τη δημοκρατική διαδικασία²⁴¹, καθώς η πολιτική ταυτότητα είναι μια ευαίσθητη σταθερά που ευνοείται ή βλάπτεται από τη θυμική κορύφωση.

Η ψυχανάλυση μπορεί να μας καθοδηγήσει σε ερωτήματα σχετικά με τη φύση του διαδικτύου και ειδικότερα στο κατά πόσον μπορεί να οριστεί αυτό, ως ένα είδος ασυνειδήτου - αν εξετάσουμε την αλγοριθμική λειτουργία και εάν μπορούμε στον μηχανισμό π.χ. επιλογής συνθηματικού το οποίο συνθηματικό αποτελεί εξαγόμενο συμβολικής σημασίας²⁴².

Τα παραπάνω σχετίζονται με το Φροϋδικό ορισμό του ασυνειδήτου ως ενός χώρου, από τον οποίο εκπορεύονται ιδέες και συμπεράσματα χωρίς να γνωρίζουμε το

²³⁸ Illouz, 2013, σ. 18.

²³⁹ Illouz, 2013, σ. 20.

²⁴⁰ Illouz, 2013, σ. 37.

²⁴¹ Park, 2021.

²⁴² Burnham, 2018, σ. 5.

πως, καθώς το ασυνείδητο είναι πάντα ο χώρος της επιθυμίας²⁴³.

Οι συχνά ασύνειδες διαδικτυακές μας κινήσεις καταγράφονται, κωδικοποιούνται και μας παρουσιάζονται ως ίδιον της ταυτότητας μας χωρίς οι ίδιοι να έχουμε καθαρή αντίληψη αυτού του γεγονότος ενώ η επιθυμία και το συναίσθημα μας εργαλειοποιούνται εν αγνοία μας για την κατασκευή ενός μετρήσιμου ποσοστού.

Ο Burnham στην ανάγνωση του Zizek μέσω των Freud και Lacan²⁴⁴ σε σχέση με την ιδιότητα του ίντερνετ ως ασυνείδητου, μιλάει για το Φανταστικό ως συμβάν το οποίο δομεί τόσο την ταυτότητα μας, όσο και την Επιθυμία μας (*petit objet a*) στην καρδιά της οποίας εδράζει κομμάτι του πραγματικού.

Η Επιθυμία συνδέεται με την ιδεολογία στον Zizek. Ο Zizek θεωρεί ότι η ιδεολογία δεν είναι κάτι άλλο από μια χειραγώγηση και ανάπτυξη της επιθυμίας, ειδικά αυτής που χρησιμοποιεί την κατανάλωση ως μεθόδου κατευνασμού της έλλειψης²⁴⁵.

2.4. Lacan

Ο Mansfield συνοψίζει εύληπτα τις βασικές αρχές του Lacan σχετικά με την υποκειμενικότητα και το χώρο που λαμβάνει το υποκείμενο, προκειμένου να συλλάβει την ύπαρξη του²⁴⁶. Σε γενικές γραμμές για το Lacan το ασυνείδητο είναι δομημένο ως μια γλώσσα, πράγμα που ανταποκρίνεται στη μακρά σειρά των στρουκτουραλιστών που βασίστηκαν στο Saussure και τις έννοιες του σημαίνοντος και του σημαινόμενου, της λέξης και του πράγματος δηλαδή που περιγράφει, για την οποία σχέση δεν υπάρχει κάτι άλλο πέρα από μια συστημική σύμβαση. Για τον Saussure η γλώσσα είναι ένα οικοδόμημα, ένα σύστημα και για το Lacan το υποκείμενο βρίσκεται εντός αυτού του συστήματος και δεν τη χρησιμοποιεί ως εργαλείο, αλλά αγωνίζεται να αναδυθεί μέσα από αυτό.

Ο Lacan θέτει την αρχή της υποκειμενικότητας στο στάδιο του καθρέφτη, ένα σημαντικό αναπτυξιακό ορόσημο για τον άνθρωπο το οποίο τοποθετείται στις ηλικίες μεταξύ 6 και 18 μηνών. Ο Lacan επανέφερε στο προσκήνιο τις θεωρίες του Freud για το Οιδιπόδειο σύμπλεγμα αλλά επεκτείνοντας τις και εμπλουτίζοντας την αρχική θεωρία. Ο εαυτός στο Freud αρχίζει να υπάρχει μέσα από την αγωνία του αποχωρισμού από τη μητέρα και η ένταξη του αγοριού στο φύλο και σύμβολο αυτού του αποχωρισμού είναι το

²⁴³ Burnham, 2018, σσ. 10-12.

²⁴⁴ Burnham, 2018, σ. 45.

²⁴⁵ "This is perhaps why Deleuze and Guattari claim, against Lacan (for instance), that in capitalism, lack is something imposed, it is something created. Lack, they write, "is created, planned, and organized in and through social production. It is counterproduced as a result of the pressure of antiproduction." Lack, in other words, is, according to them, an artificial attribute of capitalism. This, at least, is according to Deleuze and Guattari's immanentist reading" (Flisfeder, 2021 σ. 23).

²⁴⁶ Mansfield, 2000, σσ. 38- 49.

πέος.

Ο Lacan επεκτείνει αυτή τη θεώρηση προσθέτοντας την αδύναμη εικόνα του αντικατοπτρισμού στον καθρέφτη, ο οποίος φανερώνει τις αδυναμίες ενός υποκειμένου προδομένου από τη φανταστική εικόνα που έχει για τον εαυτό του, σε σχέση με τις πραγματικές του σωματικές ικανότητες (κινήσεις, αυτονομία, κτλ). Αντικρίζει μια πληρότητα σε αντίθεση με την δική του αποσπασματικότητα και απόσταση από τα πράγματα και το περιβάλλον του και έρχεται σε επαφή με τον Άλλο, ο οποίος μέχρι πρόσφατα δεν υπήρχε καθώς το παιδί αισθανόταν ένα συνεχές μεταξύ εκείνου και του κόσμου/μητέρα.

Αυτή η πληρότητα είναι το πεδίο του Εικονοφαντασιακού στο οποίο εντάσσεται το παιδί. Η υποκειμενικότητα όμως αυτή, δεν είναι προϊόν του ίδιου του ατόμου αλλά προέρχεται από έξω, ορίζεται δηλαδή το υποκείμενο από τον Άλλο.

Αυτό με λακανικούς όρους περιγράφει ότι το ασυνείδητο είναι ο λόγος του Άλλου άρα και το υποκείμενο στην ολότητα του. Όλη αυτή η υποκειμενικότητα προέρχεται λοιπόν από ένα εξωτερικό σύστημα νοήματος και σημειολογίας το οποίο ο Lacan ονομάζει συμβολικό και επί του οποίου το παιδί δεν έχει κανέναν έλεγχο.

Το πραγματικό τέλος, στέκεται μεταξύ των δύο τάξεων του φανταστικού και του συμβολικού και είναι το σημείο εκείνο που δεν εντάσσεται στο συμβολικό και αποτελεί “πρόϊκα” του ίδιου του υποκειμένου προϊόν της εμπειρίας του (τραύμα).

Το συμβολικό μοιάζει να αποτελεί την μοίρα του υποκειμένου καθώς του προσφέρει την υπόσχεση της συμπλήρωσης, που φευγαλέα βίωσε στο φανταστικό. Στο συμβολικό εντάσσονται όλες οι δραστηριότητες του ατόμου, οι κοινωνικές του συναναστροφές, τα κόμματα, οι συλλογικές ταυτότητες στις οποίες συμμετέχει ως πεδία νοηματοδότησης και αναπλήρωσης της έλλειψης του, η οποία εκφράζεται με την επιθυμία η οποία είναι καταδικασμένη να μην ικανοποιηθεί ποτέ και η οποία αφορά σε υλικά αγαθά, σεξουαλικές σχέσεις ή όποιο άλλο αίτημα και απλώς υποδεικνύει την ατέρμονη αίσθηση του ανικανοποίητου και αδύνατου, που είναι η επιστροφή στο φανταστικό.

Κάθε ένα αντικείμενο επιθυμίας ο Lacan το ονομάζει αντικείμενο μικρό α, σε αντίθεση με το κεφαλαίο του Άλλου που είναι αυτό που αναζητά το υποκείμενο και το οποίο το εξουσιάζει.

Δεν θα μπορούσε να λείπει η σημασία του φαλλού ως σύμβολο του πατέρα αλλά και γενικότερα της εξουσίας, της κοινωνικής τάξης που στον Lacan αναφέρεται ως Όνομα του πατέρα σχεδόν σαν αντιστοιχία του Υπερεγώ στον Freud.

Άρα συνοψίζοντας, ο εαυτός για το Lacan προέρχεται από έξω, από τις τάξεις του συμβολικού και της γλώσσας και για αυτό πάντα θα μας διαφεύγει τη στιγμή που θα προσπαθούμε να τον καθησυχάσουμε με τα προστάγματα της επιθυμίας.

Είναι πολύ φυσική μια αντιστοιχία της Λακανικής θεωρίας με τη ζωή μας στο διαδίκτυο καθώς συναντάμε τόσο το φανταστικό πεδίο (οι σέλφις μας) το συμβολικό (τα πρότυπα της κάθε εποχής στα οποία καλούμαστε να μοιάσουμε ή αντιθέτως να διαφοροποιηθούμε) και το πραγματικό (οι μοναδικές μας εμπειρίες από τη διάδραση).

Αν υποθέταμε ότι ο φωτογραφικός αντικατοπτρισμός μας είναι συγχρόνως και η απεικόνιση των ατελειών και αδυναμιών μας, που αναδεικνύονται από το λόγο που αναπτύσσεται στο διαδίκτυο σε σχέση με το αποδεκτό, επιτυχημένο, νέο, ελκυστικό, τις συμβολικές έννοιες ύπαρξης, τότε αποδεικνύεται το ανεκπλήρωτο της επιθυμίας μας καθώς δεν θα χωρέσουμε ποτέ στην ιδανική ετεροκαθοριζόμενη πραγματικότητα που ευαγγελίζεται η νόρμα.

Η φαλλικότητα/νόμος του πατέρα του διαδικτύου εκφράζεται μέσα από τους περιορισμούς που θέτει η κάθε πλατφόρμα μέσα από την οποία υπάρχουμε. Ο διαδικτυακός λόγος μας, επίσης είναι μια μεταφορά της τάξης ως δομημένης και προσεκτικής ανάπτυξης μας προς τον κόσμο. Η προσπάθεια έγκειται στην όσο το δυνατόν πιο κοντινή ταυτότητα του εαυτού μας ως τελικού προϊόντος.

Σύμφωνα με τα παραπάνω βλέπουμε μιαν αντιστοιχία των *κειμένων* – λόγου και της *εικόνας* – σώμα προκειμένου να αντιληφθούμε τη Λακανική ταυτότητα με όρους διαδικτύου και να υποστηρίξουμε τον υπότιτλο της παρούσας διατριβής. Ακόμα και στις περιπτώσεις που δεν δημοσιεύουμε την ίδια την εικόνα του σώματος μας αλλά φωτογραφίες ή δηλώσεις παρουσίας μας σε ένα χώρο, επανερχόμαστε στο σώμα ως βίωμα και ως παρουσία σε συνδηλώσεις χωρικής ταυτότητας, σαν μια κινητικότητα πέρα των ορίων της ιδιωτικότητας μας.

Από την στιγμή που αναφερόμαστε στην εγκαθίδρυση και δημιουργία της ταυτότητας μέσα από τη θεωρία της ψυχανάλυσης είναι πολύ σημαντικό να αναφερθούμε και στη διαταραχή και αλλαγή (πολλές φορές και ολική), της ταυτότητας δια μέσου ενός εμπειρικού ψυχικού τραύματος.

Η Catherine Malabou²⁴⁷ αναφέρεται σε αυτή τη διαδικασία συνδέοντας τη νευρολογία με την ψυχανάλυση σε μια νευροψυχανάλυση²⁴⁸ και αναφερόμενη στις αλλοιώσεις και γνωσιακές βλάβες στον εγκέφαλο οι οποίες οδηγούν σε μιαν αλλαγή στην ταυτότητα για το υποκείμενο σε μια ματεριαλιστική ερμηνεία της ταυτότητας ως αλλαγής σε επίπεδο φυσιολογίας. Οι βλάβες αυτές καθώς έχουν έναν δυναμικό εντοπισμό μέσω μεθόδων μέτρησης των περιοχών του εγκεφάλου μας και της κινητικότητας τους μας υποδεικνύουν μια σχέση της συμπεριφοράς με το βλαπτικό ερέθισμα. Η Malabou,

²⁴⁷ Malabou, 2012.

²⁴⁸ "The new science of brain/mind which Freud envisaged came into being in the Second World War, in Russia, as the joint creation of A. R. Luria (and his father, R. A. Luria), Leontev, Anokhin, Bernstein and others, and was called by them 'neuropsychology.'" (Sacks, 1998, εισαγωγή).

ανατρέχει στον Freud αρχικά και συνεχίζει με τις έρευνες του Damasio σχετικά και μας περιγράφει την εκρηκτική σχέση του ατόμου με το περιβάλλον του, σε ό,τι αφορά την ταυτότητα με ρήξη ακόμα και στον ίδιο πρωτακό εαυτό του υποκειμένου και βλάβη στο συναίσθημα του, κατά την προσπάθεια αυτού να αποκωδικοποιήσει τα νοήματα της εμπειρίας. Η σχέση εμπειρίας και νόησης ή αλλιώς σώματος και ψυχής σε μιαν άρρηκτη σύνδεση και αλληλοεπηρεασμό εγγραφών, ήταν και η σχέση που περιέγραφε ο Spinoza όπως ξαναείδαμε και όπως αναφέρει και στο βιβλίο του και ο Damasio^{249, 250}. Η ανάγνωση των παραπάνω μας προσφέρει την μετρήσιμη επίδραση του τραύματος στην ταυτότητα.

2.5. Ταυτοτικές διαδικασίες και Νέες Τεχνολογίες Επικοινωνίας

Η δυναμική της ψυχής και του εγκεφάλου βασίζεται στην πλαστικότητα και την ανθεκτικότητα της συνδεσιμότητας των εγκεφαλικών συστημάτων. Η πλαστικότητα αυτή υποβοηθά και στην ελαστικότητα της ίδιας της ταυτότητας προκειμένου αυτή να μην παγιωθεί και να διατηρήσει μια *πολιτική* σχέση με την έκφραση της ταυτότητας η οποία όπως πραγματευόμαστε στην παρούσα διατριβή έχει ως κύριο χαρακτηριστικό τη ρευστότητα.

Θέτουμε το ερώτημα για μελλοντική έρευνα κατά πόσον μια διαδικτυακή τραυματική εμπειρία μπορεί να επηρεάσει την ταυτότητα πέραν της περσόνας που εκπροσωπείται διαδικτυακά και στην πραγματική ταυτότητα εντός του βίου του ατόμου. Μέσα από εμπειρική παρατήρηση μπορούμε να πούμε ότι ένα τραύμα εντός της διαδικτυακής ζωής (κυβερνοεπίθεση διαφόρων τύπων, διασυρμός εντός κι εκτός κοινοτήτων, revenge porn) μπορεί να αλλοιώσει την ταυτότητα ενός ατόμου με πρώτη αντίδραση την απομάκρυνση από τον χώρο του διαδικτυακού τραύματος και την επακόλουθη αλλαγή συμπεριφοράς και εκτός αυτού (αποφυγή έκθεσης και επικοινωνίας, γενικότερη απόσυρση ακόμα και ψυχοπαθολογίες όπως η κατάθλιψη).

Ένα από τα ζητήματα τα οποία θα μας απασχολήσουν ιδιαίτερα στο μέλλον είναι η επίδραση επί της ταυτότητας, της τεχνολογίας Τεχνητής Νοημοσύνης η οποία τείνει να αντικαταστήσει τις περισσότερες διαδικτυακές υπηρεσίες. Η τεχνολογία της τεχνητής νοημοσύνης (TN) έχει τη δυνατότητα να επηρεάσει σημαντικά την ταυτότητα των ανθρώπων. Τα τελευταία χρόνια, έχουμε δει έναν αυξανόμενο αριθμό εργαλείων και υπηρεσιών που λειτουργούν με τεχνητή νοημοσύνη από εικονικούς βοηθούς που μπορούν να απαντούν στις ερωτήσεις μας και να ολοκληρώνουν εργασίες για εμάς, μέχρι προηγμένους αλγορίθμους που μπορούν να προβλέπουν τη συμπεριφορά μας και να

²⁴⁹ Damasio, 2003.

²⁵⁰ Malabou, 2012, σ. 201.

λαμβάνουν αποφάσεις για λογαριασμό μας.

Ένας τρόπος με τον οποίο η τεχνολογία ΤΝ επηρεάζει την ταυτότητα των ανθρώπων είναι ότι θολώνει τα όρια μεταξύ ανθρώπου και μηχανής. Με τα εργαλεία και τις υπηρεσίες που υποστηρίζονται από την τεχνητή νοημοσύνη, γίνεται όλο και πιο δύσκολο να διακρίνουμε τι είναι ανθρώπινο και τι είναι μηχανή ειδικά όταν οι σχεδιασμοί του OpenAI²⁵¹ π.χ. εν έτει 2022 δεν επιτυγχάνουν απλώς στο Turing τεστ αλλά και ξεπερνούν τις προσδοκίες σε σχέση με τις δημιουργικές δυνατότητες της τεχνολογίας αυτής. Επίσης αντιμετωπίζουμε την ολοένα αυξανόμενη δυσπιστία των χρηστών σε σχέση με το περιεχόμενο του διαδικτύου λόγω και της αυξανόμενης χρήσης των bots²⁵² ή ακόμα και των δυνατοτήτων της τεχνητής νοημοσύνης να παράγει φανταστικούς κόσμους που μπορεί να δημιουργήσει ταυτοτικές κρίσεις σχετικά με την επιρροή του *πραγματικού* και του *συμβολικού*, ενός διπόλου το οποίο ανέκαθεν υπήρξε δομική συνθήκη του διαδικτύου.

Ρωτάμε το ChatGPT τον Φεβρουάριο του 2023, να μας πει εάν “πιστεύει” ότι το OpenAI, αρχικά, θα επηρεάσει την ανθρώπινη ταυτότητα και λάβαμε την παρακάτω απάντηση: “Το OpenAI είναι ένα ερευνητικό ινστιτούτο και μια τεχνολογική εταιρεία που επικεντρώνεται στην ανάπτυξη τεχνολογιών τεχνητής νοημοσύνης (AI). Το OpenAI εργάζεται σε μια σειρά έργων τεχνητής νοημοσύνης, συμπεριλαμβανομένης της επεξεργασίας φυσικής γλώσσας, της ρομποτικής και της ενισχυτικής μάθησης. Το έργο του OpenAI έχει τη δυνατότητα να επηρεάσει σημαντικά την ανθρώπινη ταυτότητα στο μέλλον. Για παράδειγμα, η ανάπτυξη τεχνολογιών τεχνητής νοημοσύνης που μπορούν να μιμηθούν αποτελεσματικά την ανθρώπινη σκέψη και συμπεριφορά θα μπορούσε να αμφισβητήσει τις παραδοσιακές αντιλήψεις για το τι σημαίνει να είσαι άνθρωπος. Επιπλέον, η αυξανόμενη εξάρτηση από τις τεχνολογίες ΤΝ σε διάφορους τομείς της ζωής μπορεί να αλλάξει τους τρόπους με τους οποίους τα άτομα διαμορφώνουν και διατηρούν την ταυτότητά τους. Συνολικά, ο αντίκτυπος της OpenAI στην ανθρώπινη ταυτότητα είναι ακόμη αβέβαιος και πιθανότατα θα εξαρτηθεί από τις συγκεκριμένες τεχνολογίες και εφαρμογές που αναπτύσσει η εταιρεία. Ωστόσο, είναι σαφές ότι το έργο της OpenAI έχει τη δυνατότητα να επηρεάσει σημαντικά τον τρόπο με τον οποίο τα άτομα κατανοούν και εκφράζουν την ταυτότητά τους.”

²⁵¹ “OpenAI’s mission is to ensure that artificial general intelligence (AGI)—by which we mean highly autonomous systems that outperform humans at most economically valuable work—benefits all of humanity. We will attempt to directly build safe and beneficial AGI, but will also consider our mission fulfilled if our work aids others to achieve this outcome”, <https://openai.com/about/>, πρόσβαση 17 Φεβρουαρίου, 2023.

²⁵² Η εταιρεία κυβερνοασφάλειας Interneta στην ετήσια αναφορά της αναφέρει ότι το 2022 το 47,4% της συνολικής διαδικτυακής δραστηριότητας ανήκε σε bots τα οποία είναι λογισμικό το οποίο «τρέχει» αυτοματοποιημένες εντολές. Από αυτό το 47,4% το 27,7% ήταν κακόβουλο. <https://www.imperiva.com/resources/resource-library/reports/bad-bot-report/>, πρόσβαση 22 Σεπτεμβρίου, 2023.

Αυτού του είδους οι τεχνολογίες μπορεί να μας δυσκολεύουν να αναγνωρίσουμε τον εαυτό μας είτε ως άνθρωπο είτε ως μηχανή, και μπορεί να οδηγήσει σε μια αίσθηση σύγχυσης ή αβεβαιότητας σχετικά με την ταυτότητά μας. Καθώς η τεχνολογία ΤΝ συνεχίζει να εξελίσσεται, μπορεί να βρεθούμε να θέτουμε ερωτήματα σχετικά με το τι μας διαφοροποιεί από τις μηχανές. Για παράδειγμα, αν τα συστήματα ΤΝ είναι σε θέση να εκτελούν εργασίες που κάποτε θεωρούνταν μοναδικά ανθρώπινες, όπως η δημιουργική γραφή ή η συναισθηματική έκφραση, τι σημαίνει αυτό για τις δικές μας ικανότητες ως ανθρώπων; Και αν τα συστήματα τεχνητής νοημοσύνης είναι σε θέση να λαμβάνουν αποφάσεις και να προβαίνουν σε ενέργειες που εμείς θα θεωρούσαμε ηθικές ή δεοντολογικές, τι θα συνεπάγεται αυτό για τη δική μας κατανόηση της ηθικής;

Η ανησυχία για το μέλλον της ΤΝ εδράζεται στην αμφιβολία τροφοδότησης της εκπαίδευσης του συστήματος μελλοντικά (γίνεται χρήση του NLG – Natural Language Generator)²⁵³ με πληροφορίες πρωτογενούς προέλευσης (προσωπικές) λόγω και των όρων ιδιωτικότητας. Η λύση βρίσκεται στη προσομοίωση συμπεριφορών που θα παράγουν μια “συνθετική” πληροφορία²⁵⁴. Το πρόβλημα μιας τέτοιας πρακτικής σχετίζεται με τις προκαταλήψεις που θα μπορούσαν να ισχύσουν για αυτά τα μοντέλα καθώς και στο ποιος επιλέγει ποιες συμπεριφορές και ταυτότητες θα αναπαραχθούν και προσομοιωθούν. Γι’ αυτούς του σκοπούς γίνεται και μια προσπάθεια “εξυγίανσης” των προκαταλήψεων (bias) των συστημάτων²⁵⁵.

Συνεχίζοντας τη διερεύνηση του αρχικού ζητήματος αυτής της διατριβής σχετικά με την ταυτότητα μελετούμε τη σχέση με το διαδίκτυο η οποία είναι για το υποκείμενο ένας τόπος συνεχούς παρουσίας ακόμα κι όταν δεν είναι παρών, στο βαθμό που μπορεί να ανακληθεί ανά πάσα στιγμή²⁵⁶. Η συνδεσιμότητα βεβαίως δεν σημαίνει και σύνδεση με τον Άλλο και σε περιπτώσεις αδύναμης ταυτότητας, η σχεσιακότητα αυτού του τύπου μπορεί να οδηγήσει το υποκείμενο στο να αποτραβηχτεί στην ιδιωτικότητα του, ειδικά εάν προσπαθεί το υποκείμενο να αυτοπροσδιοριστεί μέσα από μια εικονική επικοινωνία.

Το εργαλείο της διαδικτυακής επικοινωνίας όταν οδηγεί σε τέτοιου τύπου απομόνωση σε ένα τοπίο προσομοιωμάτων, απομακρύνει και το ίδιο το υποκείμενο από τον εαυτό του οδηγώντας το να γίνει ένα “αυτόματο”²⁵⁷ ανάγνωσης αντικειμένων κι όχι σχεσιακής υπόστασης.

²⁵³Sheng, Chang, Natarajan & Peng, 2021.

²⁵⁴ <https://www.technologyreview.com/2022/02/23/1044965/ai-synthetic-data-2/>, πρόσβαση 22 Σεπτεμβρίου, 2023.

²⁵⁵

<https://towardsdatascience.com/bias-in-natural-language-processing-nlp-a-dangerous-but-fixable-problem-7d01a12cf0f7/>, πρόσβαση 22 Σεπτεμβρίου, 2023.

²⁵⁶ Silver & Massanari, 2006, σ. 85.

²⁵⁷ Silver & Massanari, 2006, σ. 87.

Το διαδίκτυο εκτός από κατοπτρικό είναι και ένας “αυτόματος βιογράφος”²⁵⁸ καθώς μέσω της καταγραφής και αποθήκευσης της όποιας πληροφορίας ερμηνεύει και τη βαθύτερη ταυτότητα του ειδώλου η οποία έχει σχηματιστεί από εμπειρία και ψυχικές εγγραφές σε πληθώρα επιστρωματώσεων.

Το πρόβλημα με την ευκολία μιας επιφανειακής σχεσιακότητας στο διαδίκτυο είναι η αδυναμία συνάντησης του υποκειμένου με τον εαυτό του²⁵⁹ με τις σκέψεις και τα συναισθήματα του, από τη στιγμή που μπορεί να επιλέξει και να απορρίψει με ευκολία και έλλειψη του οποιουδήποτε πένθους λόγω αποχωρισμού, το οποίο συνδέεται με αισθητηριακή σύνδεση και απομάκρυνση στη πραγματική ζωή, καταστάσεις που βρίσκονται σε ατονία στο διαδικτυακό περιβάλλον.

Πολύ συχνά οι μαζικές ταυτοποιήσεις οι οποίες συμβαίνουν εντός των ομάδων που δημιουργούνται στα μέσα συσπειρώνουν, όμοια εν πολλοίς, ταυτοτικά υποκείμενα. Οι διαδικασίες αυτές μπορούν να οδηγήσουν σε αυταρχικές και τυραννικές συμπεριφορές εκ μέρους της ομάδας²⁶⁰ στις οποίες υπακούει το υποκείμενο προκειμένου να βιώσει το ανήκειν, να ασκηθούν δηλαδή επάνω του έντονες δυνάμεις εξουσίας.

Η Butler στο *Gender Trouble*²⁶¹ επικαλείται τον Foucault όταν λέει ότι τα συστήματα εξουσιών παράγουν τα ίδια τα υποκείμενα τα οποία θα εκπροσωπήσουν, υπογραμμίζοντας έτσι τη σημασία των δυνάμεων που ασκούνται στο υποκείμενο και συμμετέχουν ενεργά στη διαμόρφωση του ως υπο-κειμένου τόπου εξουσίας δηλαδή. Η “αναγνωσιμότητα” ενός υποκειμένου σε σχέση με το κοινωνικό του στίγμα είναι η πλέον βολική συνθήκη για την κατάταξη και τον έλεγχο του²⁶².

Οι πολλαπλές μορφές με τις οποίες μπορεί να εμφανίζεται κάποιος/α ως ιντερνετική περσόνα, είναι αποτέλεσμα ενσώματης σύλληψης της επικοινωνίας σε ένα φανταστικό τόπο που είναι ο διαδικτυακός τόπος.

Ο ορισμός της ταυτότητας διαμορφώνεται σε στάδια τα οποία είναι η αναφορά του εαυτού σε σχέση με τον κόσμο και επιβεβαιώνεται μέσω της διασύνδεσης με άλλα άτομα, είναι σχετικά σταθερή (ή μοιάζει να έχει μια ραχοκοκαλιά αξιών και πεποιθήσεων) και είναι αποτέλεσμα τόσο της κοινωνίας όσο και των πράξεων του ατόμου (Stone, 1996). Μια περσόνα ακολουθεί τη συμπεριφορά της εμφάνισης που επιλέγει συνδέοντας το σωματικό είδωλο με την προσωπικότητα.

Το υποκείμενο βρίσκουμε να αμφιταλαντεύεται μεταξύ της αναστοχαστικής του διαδικασίας αυτοπροσδιορισμού και τον ορισμό του από τους άλλους, στο πλαίσιο της επιθυμίας τους. Το να υποκύψει στον ετεροπροσδιορισμό αποτελεί μια διαδικασία

²⁵⁸ Silver & Massanari, 2006, σ. 91.

²⁵⁹ Silver & Massanari, 2006, σ. 92.

²⁶⁰ Silver & Massanari, 2006, σ. 118.

²⁶¹ Butler, 1990.

²⁶² Butler, 1990, σ. 2.

ευνουχισμού για το υποκείμενο.

Εάν υποθέσουμε ότι η θέσπιση της ταυτότητας γίνεται μέσω της διάδρασης του ενεργού με το δίκτυο σχέσεων μέσω των οποίων εκφράζονται οι άνθρωποι και οι οποίες διαπερνούν την σωματική τους διάσταση, τότε το υποκείμενο είναι το ίδιο ενεργό, αλλά και δικτυωμένο ως υποπροϊόν των σχέσεων.

Η προσωπική γλώσσα, είναι εξέχουσας σημασίας για την ανάπτυξη των ζητημάτων που μελετούμε καθώς έχουμε μια καταγραφή και μια διακλάδωση των προσωπικών αυτών γλωσσών, σε ένα ριζωματικό περιβάλλον αυτοπροσδιορισμών και αυτοέκφρασης²⁶³.

Η σημειολογία αυτών των λεξιλογίων φτιάχνει το νοηματικό περιβάλλον εντός του οποίου κινούνται τα υποκείμενα και του οποίου είναι εξαρτώμενα.

Η προσωπική κατασκευή της ταυτότητας, που οδηγεί εντέλει σε πολλαπλούς εαυτούς είναι τα αφηγήματα που μας προσφέρει η ίδια η τεχνολογία και η οποία αποτελεί την ιστορία της σχέσης μεταξύ του ατόμου και της μηχανής, το αποτέλεσμα της οποίας είναι μια ρευστή και ευέλικτη ταυτοτική κατασκευή.

Η λεκτική αφηγηματικότητα είναι το κλειδί για τη πολλαπλότητα της ταυτότητας, αφού αυτή μπορεί να μετατραπεί κατά την επιθυμία του αφηγητή και να προσαρμοστεί στη φαντασίωση του²⁶⁴.

Όταν εκφραζόμαστε μέσω κειμένου ακολουθούμε ένα σενάριο και έτσι είναι ευκολότερο να επικοινωνήσουμε την επιθυμητή μας περσόνα χωρίς το βραχυκύκλωμα της εικόνας που κατέχουμε στον έξω κόσμο.

Στην κοινωνική σύσταση του ρόλου τα σενάρια (αλγοριθμοί, γλώσσες προγραμματισμού, δυνατότητες) των μηχανών παίζουν πολύ σπουδαίο ρόλο²⁶⁵. Ένα σενάριο μπορεί να φτάσει να αποτελεί ολόκληρη την έκφραση ενός κοινωνικού ρόλου υποκειμενικότητας με την ευελιξία της μηχανής να αντικαθιστά την όποια προσωπική έκφραση εντός ενός πλαισίου και να υποκαθιστά την επικοινωνία με απλή διεπαφή²⁶⁶.

Όταν ξεπερνιέται το σεναριακό πλαίσιο και μιλάμε για αυτοέκφραση η Turkle μας αναφέρει την έννοια του Erikson “Ψυχοκοινωνικό μορατόριουμ” όπου περιγράφεται μια δράση η οποία δεν εγγράφεται κοινωνικά επάνω στον προσδιορισμό της ταυτότητας μας (π.χ. στην εφηβεία) αλλά παραβλέπεται. Πολύ συχνά θα λέγαμε ότι ένα τέτοιου τύπου μορατόριουμ αναζητά και ο/η χρήστης/στρια όταν η διαδικτυακή τους ταυτότητα είναι πιο αιχμηρή από την κοινωνική τους και για αυτό εγκαλείται από άλλους χρήστες ή κοινωνικές επαφές.

²⁶³ Stone, 1996, σ. 104.

²⁶⁴ Turkle, 1999, σ. 643.

²⁶⁵ Fuller, 2012, σ. 158.

²⁶⁶ Turkle, 1999, σ. 161.

Πόσες φορές δεν έχουμε εκπλαγεί από τη διαδικτυακή έκφραση μιας συναναστροφής μας, η οποία δεν ανταποκρίνεται στην εικόνα που είχαμε ή αντιθέτως από το αχνό αποτύπωμα μιας δυναμικής προσωπικότητας.

Το χάσμα μεταξύ του συμπαγούς/συνεχούς εαυτού της πρακτικής στην καθημερινή ζωή και της ψευδαίσθησης αυτής της αραγούς υπόστασης στη θεωρία, είναι σύμφωνα με την Turkle την θεωρητικό της διαδικτυακής ταυτότητας, το σημείο εκείνο που μας ωθεί στην “επικεντρωμένη” ανάλυση της ταυτότητας. Επικαλείται και παραθέτει μια σειρά από θεωρητικούς για αυτό το σκοπό, όπως τον Denett²⁶⁷ όπου βρίσκουμε τον “ευέλικτο εαυτό” του οποίου η συνείδηση, παρομοιάζεται με πολλά ανοικτά αρχεία σε έναν υπολογιστή στα οποία ανατρέχει ο χρήστης κατά βούληση, την οπτική της Haraway όπου συναντούμε τον “γνωρίζοντα εαυτό” τον εαυτό εκείνο τον συνειδητοποιημένο ως προς την αποσπασματικότητα του και την ατέλεια του, πράγμα που τον καθιστά πρόσφορο στην συνάντηση με τον άλλο και την άποψη του Bromberg όπου συναντάμε τον ιδανικό πολλαπλό εαυτό και το ιδανικό υποκείμενο, ως το πλέον ικανό να μεταβαίνει από εαυτό σε εαυτό χωρίς να γίνεται εμφανής αυτή η μετάβαση, σε ένα τελικό κοστούμι, θα λέγαμε, χωρίς εμφανείς ραφές.

Η τεχνολογική εξέλιξη του κόσμου του διαδικτύου είναι η πιο ενδεδειγμένη μέθοδος για την πρόβα των εαυτών αυτών μέσω των πολλαπλών “σκηνών” που προσφέρονται, Τέτοιες “σκηνές” είναι τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, η εμφάνιση της πληροφορίας μας σε μηχανή αναζήτησης, το ιστορικό των αναζητήσεων μας ακόμα και αν πρόκειται για ασυνείδητα πεδία επιτέλεσης αυτής της πρόβας.

Οι διαδικτυακοί κοινωνικοί συσχετισμοί έχουν ως βάση τους συχνά, τη θεωρία των αντικειμενοτρόπων σχέσεων²⁶⁸ η οποία και αναφέρεται πρωτίστως στη σχέση μητέρας και βρέφους και αποτέλεσμα της οποίας σχέσης είναι η δόμηση της αναπαράστασης του εαυτού σε σχέση με τους άλλους όπως είδαμε και πιο πάνω.

Τα αντικείμενα τα οποία μεσολαβούν ως εναποθετήρια προκειμένου να μεταβεί το παιδί από το ένα στάδιο στο άλλο, ονομάζονται μεταβατικά αντικείμενα και αναρωτιέται η Turkle, κατά πόσον ως τέτοια αντικείμενα θα μπορούσαν να θεωρηθούν και οι υπολογιστές²⁶⁹, σε τι βαθμό δηλαδή οι υπολογιστές δεν είναι απλά ενδιάμεσοι στην επικοινωνία με τον άλλο αλλά είναι τα ίδια τα αντικείμενα που προσφέρουν τον αισθητηριακό εκείνο κατευνασμό της μεταβατικότητας από τη μία ταυτοτική φάση στην

²⁶⁷ Turkle, 1999, σ. 647.

²⁶⁸ Στη βάση των σχέσεων αυτών έχουμε τις θεωρίες των Klein, Winnicott, οι οποίοι βασιζόμενοι στην θεωρία των ενορμήσεων του Freud (λίμπιντο και επιθετικότητα) τοποθέτησαν την βάση της ταυτότητας στις διαπροσωπικές σχέσεις του ατόμου, εκκινώντας από την σχέση με την μητέρα και την ικανοποίηση ή όχι της επιθυμίας του παιδιού. Οι ορμές του παιδιού θα εναποτεθούν επάνω συνεπώς σε αντικείμενα όπως είναι το σώμα της μητέρας ή κάποιο άλλο αντικείμενο. Η σχέση αυτή θα αντανakλαστεί και στην πορεία του παιδιού με τις μετέπειτα σχέσεις του (Woodward, 2011, σ. 366).

²⁶⁹ Turkle, 2004, σ. 16.

άλλη.

Η Turkle εισάγει την έννοια της ψυχανάλυσης στη χρήση του υπολογιστή, καθώς υποστηρίζει ότι διακρίνεται μια δυνατότητα προγραμματισμού των ανθρώπων όπως συμβαίνει με τις μηχανές μέσα από φάρμακα και μεθόδους, σε μια θα μπορούσαμε να πούμε πρώιμη ματιά, στην τεχνητή νοημοσύνη στο βαθμό που αντιμετωπίζει τον υπολογιστή ως μια οντότητα με πολλά κοινά με την ανθρώπινη φύση. Οι σχέσεις με τον υπολογιστή²⁷⁰ είναι σχέσεις εγγύτητας όσο και απομάκρυνσης. Εγγύτητας με την ίδια τη μηχανή και απομάκρυνσης από τους άλλους ανθρώπους αν και η ύπαρξη του υπολογιστή μας δίνει την ασφάλεια της αέναης παρουσίας κάποιου με τον οποίο θα μπορούσαμε να επικοινωνήσουμε.

Επίσης μας οδηγεί προς μίαν αντίληψη της ταυτότητας, ως κάτι ρευστού και επιτελεστικού στη λογική της Butler καθώς οι ταυτότητες τις οποίες εκφράζουμε στο διαδίκτυο, λειτουργούν ως ένας στοχασμός και επάνω στη σταθερότητα των ταυτοτήτων μας και εκτός διαδικτύου.

Ένα άλλο σημείο στο οποίο αναφέρεται η Turkle είναι ο υπολογιστής ως μεταφορά της πολυπλοκότητας των πραγμάτων. Καθώς ο υπολογιστής είναι ένα αινιγματικό αντικείμενο με το οποίο ερχόμαστε τόσο κοντά, μας επιτρέπει να μην αναζητούμε την ανάλυση της πολυπλοκότητας και έτερων καταστάσεων και πραγμάτων αποδεχόμενοι ό,τι δεν κατανοούμε. Η δημοκρατικότητα μιας τέτοιας συνθήκης θα μπορούσε να αμφισβητηθεί καθώς δημιουργούνται υποκείμενα τα οποία υποτάσσονται στην «αυθεντία» ακόμα και για ζωτικής σημασίας ζητήματα και γίνονται με αυτό τον τρόπο επιρρεπείς σε χειραγωγήσεις. Η γνώση είναι μια πολύ σημαντική παράμετρος για την λειτουργία της δημοκρατίας και η διαθεσιμότητα της θα έπρεπε να είναι δεδομένη.

Συνεχίζοντας η Turkle επισημαίνει τη σημασία της αναζήτησης, δηλαδή του browsing, και την καθιστά επέκταση του εαυτού σε φανταστικές περιοχές οι οποίες στη λογική της προσομοίωσης του Baudrillard, επιμηκύνουν τον εαυτό μας και τον μεγεθύνουν. Η παρατήρηση μας των άλλων και η δική μας παρατήρηση από τους άλλους, είναι ένα επίσης ταυτοτικό συμβάν όσο και η συνειδητοποίηση για το κατά πόσον η πραγματικότητα και η προσομοίωση είναι δύο απτές περιοχές, στο βαθμό που επιτελείται η ταυτότητα μας ως δεδομένο ή ως ρόλος. Το θέαμα στην οθόνη μέσω αυτής της προσομοίωσης, δεν είναι άλλο από το ίδιο το θέαμα του εαυτού μας που παρακολουθούμε.

Στη σύγχρονη ανάλυση της ταυτότητας επικρατεί η πεποίθηση ότι η ταυτότητα είναι το σύνολο των αφηγημάτων που διηγούμαστε στον εαυτό μας, αλλά και στους άλλους και τα οποία αφηγήματα είναι το βίωμα και η ερμηνεία των εμπειριών μας.

²⁷⁰ Turkle, 2011, σ. 37.

Οι νέες κατασκευές της ψυχικής μας αλήθειας (καθώς όλα αποτελούν κατασκευές και δεν υπάρχει μια σταθερή πραγματικότητα) μπορεί να μην αναπαριστούν την πραγματικότητα αλλά αναρωτιόμαστε κατά πόσον μπορούν να χτίσουν νέες πραγματικότητες.

Ένα δημοφιλές τεχνολογικό αφήγημα, αφορά στην μίξη πληροφορίας και μυαλού σαν μια διαδικασία η οποία αφορά στην νεοπλατωνική αντίληψη του κόσμου των ιδεών, η οποία αναφέρεται στην ύπαρξη μιας ψυχικής οντότητας η οποία και τείνει να επιστρέψει εκεί από την επαφή με τον φυσικό κόσμο της εμπειρίας ή αλλιώς να γίνει μια επιστροφή από το αισθητηριακό σώμα, στον κόσμο της ψυχής και των ιδεών όπου και ανήκει η ύπαρξη. Όλη αυτή η οπτική αποτελεί μια στροφή προς τον τεχνορομαντισμό, μια πρωτοκαθεδρία δηλαδή των ιδεών/πληροφορίας ως το νέο πραγματικό έναντι του σωματικά βιωμένου.

Ορισμένα αφηγήματα της πληροφορικής έχουν μια νεοπλατωνική αντίληψη του μέσου, με την έννοια μιας υπέρβασης της αισθητηριακής ύλης και της ώσμωσης μυαλών και πληροφορίας²⁷¹.

Από την πλευρά της φιλοσοφίας οι τάσεις προσέγγισης του εαυτού, ήταν αρχικά αισθητηριακές, μετά σχετικές με το περιβάλλον και την συμπεριφορά που αυτό επιβάλλει και τέλος αφηγηματικές με κύρια έμφαση στην γλωσσολογική ανάπτυξη της όποιας αίσθησης του εαυτού και της ταυτότητας.

Το διαδίκτυο είναι ένα εργαστήριο ταυτότητας, όπου οι χρήστες μπορούν συνδεθούν σαν σε έναν απτό χώρο και να έχουν την αίσθηση του ανήκειν σε ένα περιβάλλον όπου έντονα συναισθήματα μπορούν να αναπτυχθούν²⁷².

Σαν σε έναν τόπο ετεροτοπίας με την Φουκωική έννοια (χρησιμοποιώ αυτό το μεθοδολογικό εργαλείο με την προϋπόθεση ότι το διαδίκτυο είναι το ίδιο ετεροτοπία, καθώς πληροί τις αρχές που ο ίδιος ο Φουκώ όρισε το 1967²⁷³ και αναγνωρίζεται σε αυτό η διάκριση του ως τόπος κρίσης και απόκλισης, παράθεσης πολλών και διαφορετικών πραγματικοτήτων, ρήξης με τον παραδοσιακό χρόνο, τόπου πρόσβασης μέσω διαδικασίας και ψευδαισθητικός χώρος). Η ταυτοτική δράση στο διαδίκτυο είναι μια συνθήκη η οποία αναφέρεται σε έναν ου-τόπο με δικούς του κανόνες αλλά συγχρόνως και σε έναν πραγματικό για τον χρήστη χώρο, στο βαθμό που βιώνει συναισθήματα.

Η διαδικτυακή τέχνη σχολιάζει τη μεταφορά των ταμπού και των κοινωνικών περιορισμών στο διαδικτυακό περιβάλλον και ασκεί κριτική στην πρακτική αυτή. Σκοπός της διαδικτυακής μας ζωής είναι η αναψηλάφηση της ουσίας μας πέρα από την κοινωνική νόρμα και η αποτίναξη των δομών εξουσίας που εντάσσουν το υποκείμενο σε μια

²⁷¹ Wiszniewski & Coyne, 2002, σ. 191

²⁷² Jordan, 2005, σ. 200.

²⁷³ Φουκώ, 1984, σ. 46.

«ασώματα» ύπαρξη ενσωματωμένου όμως πειθαρχικού, αυτοελέγχου και παραγωγικότητας.

2.6. Κοινωνιολογικές Προσεγγίσεις του Εαυτού

Ο διαφωτισμός αντικαθιστά την ψυχή (όπως χρησιμοποιείται στην εκκλησία για να αποδώσει το άτομο), με τον εαυτό με αποτέλεσμα να αποκλείεται η σκηνή επάνω στην οποία δραματοποιείται η ταυτότητα η οποία “ανακαλύφθηκε” περίπου στα μέσα του 18ου αιώνα. Μιλάμε για αποκλεισμό μιας σκηνής καθώς ο εαυτός του διαφωτισμού επικαλείται έναν αληθή εαυτό ο οποίος υπάρχει και αναδύεται αποκλείοντας άλλες διαστάσεις .

Αλλά και εδώ συναντάμε δυο προσεγγίσεις: μία η οποία μέσω μιας επαγωγικής επιστάσις, η οποία συστηνόταν από τα πάθη του ατόμου, τη φύση και τα ατομικά κίνητρα και προσεγγίζει έναν αποπροσανατολισμένο εαυτό, με την άλλη θεωρία να υποστηρίζει την αγνή και φυσική ουσία του.

Μπορούν να αναγνωριστούν στη φιλοσοφία τρεις οπτικές οι οποίες να αφορούν στον εαυτό: μια η οποία να αναγνωρίζει την ταυτότητα ως εξαρτώμενη από έναν αισθητηριακό εαυτό, μια δεύτερη που αναγνωρίζει μόνο την επίδραση του περιβάλλοντος τόσο στο μυαλό όσο και στο σώμα και μια τρίτη η οποία συνδέει την ταυτότητα με τον εαυτό του οποίου το αφήγημα εκφράζεται κυρίως μέσα από τη γλώσσα²⁷⁴. Στο τέλος του 18ου αιώνα η τάση της αντικατάστασης της ψυχής με τον εαυτό (με την ψυχή να θεωρείται ένα αντιεπιστημονικό εκβιαστικό πεδίο των εξουσιών για την εποχή του διαφωτισμού) εκφράστηκε μέσα από τη φιλοσοφία και τις τέχνες ως μια έκφραση τόσο ατομικών εκφάνσεων όσο και βιολογικών ροπών.

Η Μακρυνιώτη στην ελληνική εισαγωγή του *Στίγματος*²⁷⁵ ασχολείται με το σώμα και ως μια βιολογική παράμετρο του εαυτού. Με το σώμα ασχοληθήκαμε στην προηγούμενη ενότητα αλλά αξίζει μια ακόμα αναφορά καθώς είναι πολύ σημαντική επιρροή επί της ταυτότητας. Η Μακρυνιώτη μας αναλύει τη νατουραλιστική οπτική του σώματος, μέσω του οποίου έχουμε ένα βιολογικά ορισμένο τόπο ταυτότητας με χαρακτηριστικά τα οποία χρησιμοποιούνται για να δικαιολογήσουν κοινωνικούς αποκλεισμούς και κατασκευάσματα τα οποία αφορούν στο φύλο και στη φυλή, υποβοηθώντας έτσι ρατσιστικά και αποικιοκρατικά κοινωνικά αφηγήματα. Στον αντίποδα η κονστρουκτιβιστική θεώρηση αναφέρεται σε ένα σώμα το οποίο “χτίζεται” θεωρητικά μέσα από θεσμούς και εξουσίες (γνώσης, ανάλυσης, κυριαρχίας) οι οποίες δεν αναφέρονται στη φύση αλλά στις δομές οι οποίες και υποτάσσουν (Foucault), ενώ οι

²⁷⁴ Lyons, 1967, σ. 24.

²⁷⁵ Goffman, 2001, σ. 26.

τεχνολογίες του εαυτού δίνουν στα υποκείμενα τα εργαλεία για τον αυτοέλεγχο και την αυτοπαρακολούθηση.

Ο φεμινισμός ανέλυσε τόσο το κατασκευασμένο σώμα μέσα από την θεωρία του λόγου του Foucault όσο και το σώμα σύμβολο μέσα από θεωρητικούς όπως η Mary Douglas, η οποία μέσα από το ανθρωπολογικό της έργο ανέδειξε το σώμα ως κείμενο/σύμβολο εντός διαφόρων πολιτισμών πέρα του δυτικού, ενώ η Kristeva συνέχισε μιλώντας για ένα σώμα κοινωνικό του οποίου τα όρια είναι διακριτά και αξεπέραστα μέσα από μεθόδους ταξινόμησης και οριοθέτησης.

Η Μακρυνιώτη συνεχίζει την αναφορά της, τόσο στις κονστρουκτιβιστικές θεωρίες όσο και στις νατουραλιστικές, οι οποίες αποδέχονται τους διϊσμούς και τα δίπολα μεταξύ νου και σώματος, εαυτού και κοινωνίας και φυσικού και κοινωνικού.

Οι Maus, Elias και Bourdieu αναγνωρίζουν τη διαφορά μεταξύ φυσικού και κοινωνικού και θέτουν την εκμάθηση τεχνικής συμπεριφοράς του σώματος και της εκπαίδευσης του (Maus, Elias) ή αλλιώς τη διαχείριση του φυσικού κεφαλαίου του σώματος (Bourdieu) ως φορέα κοινωνικής διαφοροποίησης και κατάταξης.

Σύμφωνα με τον Turner η επιτήρηση, η πατριαρχία, ο ασκητισμός και η εμπορευματοποίηση είναι οι πλέον ενδεξιγμένες μέθοδοι επίλυσης του κοινωνικού “προβλήματος” του σώματος. Η όψιμη φαινομενολογική άποψη για το σώμα και η σωματοποίηση/εν-σωμάτωση των όποιων κοινωνικών προσταγών, είναι κοινωνικοβιολογικού προφίλ αλλά συγχρόνως διατηρείται και μια αντίσταση ως προς αυτές, ενώ δίνεται έμφαση στην αισθητηριακή αντίληψη των ατόμων και πως αυτή διαμορφώνει την υποκειμενικότητα.

Συγχρόνως το σώμα είναι και ένα σημείο διαφοροποίησης και ταυτοτικής δήλωσης μέσω της ευπλαστότητας του σχήματος του και της εικόνας του σε μια έμφαση της υλικής κατοχής του από το υποκείμενο και πέρα από τις κοινωνικές αγκυλώσεις και ταξινομήσεις σύμφωνα με τη χρήση του (αναπαραγωγή, εμπορευματοποίηση κ.α.).

Σε αυτό το πλαίσιο κινείται και ο Goffman αναγνωρίζοντας την σχέση μεταξύ σώματος και έκφρασης του μέσα από την συμβολική της εικόνας του με την οποία ταξινομείται και αξιολογείται στο κοινωνικό επίπεδο.

Από το 1980 και μετά φαινομενολογικές προσεγγίσεις του ζητήματος, επέφεραν μια έννοια της ταυτότητας ως συνδεδεμένης με το σώμα του οποίου οι προδιαθέσεις και το φίλτρο των πολιτισμικών και κοινωνικών παραγόντων, συνθέτουν μια κοινωνικοβιολογική οντότητα. Η οπτική αυτή δίνει έμφαση στην αισθητηριακή ικανότητα του υποκειμένου η οποία και αντικαθιστά την πρωτοκαθεδρία του πνεύματος (όπως αυτή περιγράφεται στη δυτική φιλοσοφία), με αυτήν της σάρκας.

Αν εξαιρέσουμε τις περιπτώσεις του επιτηρούμενου και αυτοεπιτηρούμενου

σώματος (σχετικά με την υγεία του, την ελκυστικότητα του η οποία λειτουργεί ως κοινωνικό “νόμισμα”, τη χωρική καθυπόταξη του) το σώμα είναι ένας χώρος αντίστασης για ομάδες οι οποίες αναπτύσσουν μια ταυτότητα πέραν της ετεροκανονιστικής.

Η ταυτότητα μέσω του σώματος εκφράζεται ως μια εικόνα του “άλλου” με την έννοια του αλλότριου, θέτοντας τα όρια της σε σχέση με την δεκτικότητα στην κατηγοριοποίηση και σχηματίζοντας μια διαφορετικότητα ή αλλιώς όπως το αναφέρει ο Goffman μια “διάλεκτο/ιδίωμα” του σώματος.

Η αποδοχή της διαφορετικότητας αφορά στο εύρος της διαφοροποίησης του υποκειμένου σε σχέση με τα κανονιστικά πρότυπα και στερεότυπα.

Η διαφοροποίηση της διαδικτυακής ταυτότητας από την κοινωνική η οποία προερχόταν από την σχέση με το φυσικό σώμα, έχει αντικατασταθεί από τη διαδικτυακή εμπειρία και πως αυτή χτίζει μια νέα ταυτότητα που δεν σχετίζεται άμεσα με το φυσικό σώμα.

Μια καλλιτέχνηδα του διαδικτύου η οποία εκφράζεται σε πλήρη αντίθεση με το πρότυπο που της ορίζεται από την κοινωνική κανονιστικότητα του φύλου, της τάξης, της φυλής της, είναι μια ταυτοτική πρόκληση, η οποία δεν διαψεύδει μόνο προσδοκίες αλλά αναταράσσει την κοινωνική νόρμα.

Η ρευστότητα της ταυτότητας και οι εναλλαγές ρόλων για τους καλλιτέχνες αποτελούν έναν ακόμα παράγοντα ανασφάλειας και καλούνται τουλάχιστον να δώσουν το πολιτικό στίγμα τους μέσα από τον ψηφιακό κόσμο²⁷⁶ το οποίο στίγμα πολύ συχνά σαμποτάρεται από μια συντηρητική μέση τάξη η οποία στην εποχή της μεταδημοκρατίας λειτουργεί με ελεγκτικό ρόλο απαγόρευσης²⁷⁷.

Στην εποχή των ψηφιακών μέσων επικοινωνίας είμαστε τόσο το αντικείμενο της παρατήρησης όσο και το υποκείμενο. Ο δικτυωμένος εαυτός μας αποτελεί ένα χώρο διαμεσολαβημένου εαυτού (mediated self) ο οποίος έχει την εμπειρία της πρότερης μεσολάβησης αναλογικών μορφών τέχνης όπως το σινεμά που συμπληρώνεται και με άλλες εμπειρίες για παράδειγμα, της εικονικής πραγματικότητας. Επαναδιαμεσολαβείται (remediated) αυτός ο εαυτός τόσο μέσα από την εμπειρία του παρελθόντος, όσο και από τα νέα μέσα που έχει στη διάθεση του καθώς φιλτράρει τη νέα του εμπειρία μέσα από την οπτική των παλαιότερων μέσων²⁷⁸.

Ο εαυτός είναι μια στιγμή σε ένα δίκτυο συνδέσεων κι όχι μια κατάδυση σε ένα αρραγές περιβάλλον. Υπάρχει κι ως μέλος μια κοινότητας όσο και ατομικά.

Καλείται έτσι να έχει μια ταυτότητα η οποία εναλλάσσεται, μεταξύ της ατομικής έκφρασης και της κοινοτικής ομοιόστασης, αναγνωρίζοντας τη διαφορά μεταξύ υλικού

²⁷⁶ Margot, Paul, Bulajić & Vesna, 2011, σ. 152.

²⁷⁷ Margot, Paul, Bulajić & Vesna, 2011, σ. 153.

²⁷⁸ Bolter & Grusin, 2000, σσ. 232 -237.

εαυτού και εικονικού.

Η υπερ-χρήση των μέσων τόσο στην εργασία μας όσο και στην ευρύτερη καθημερινότητάς μας, δεν επιτρέπει στον εαυτό μας να εμβυθιστεί, όσο και να διασυνδεθεί με τον εαυτό και να επικοινωνήσει με τις ομάδες στις οποίες συμμετέχει.

Ήδη από την εφεύρεση του τηλέγραφου, ο James στην *Ψυχολογία* του αναφέρει τον δικτυωμένο εαυτό ως τον εμπειρικό εαυτό, ο οποίος διαχωρίζεται από τον πνευματικό, τον υλικό και τον κοινωνικό²⁷⁹. Ο εαυτός μας είναι ενσαρκωμένος εντός των μέσων που χρησιμοποιούμε για την επικοινωνία μας, όπως είναι η διεύθυνση μέσω της οποίας επικοινωνούμε την ηλεκτρονική μας αλληλογραφία. Το ίδιο συμβαίνει και με άλλα μέσα, ενώ υπάρχει μια εικονική ταυτότητα και μια ενσαρκωμένη, αλλά αποτελούν και οι δύο τα ενεργά μέρη της συνείδησης.

Η έκφραση μας όπως αυτή περιγράφεται από τα ρούχα και τα κοσμήματά μας, διατηρεί το όριο μεταξύ σώματος και εξωτερικού κόσμου, την στιγμή που στην κουλτούρα μας βλέπουμε τη σχέση σώματος και τεχνολογίας να σπάει αυτά τα όρια.

Η τρισδιάστατη ψηφιακή αναπαράσταση είναι μια σπουδαία στιγμή για την παρουσία του εαυτού και τη χωρική του μετακίνηση. Οι διαφορετικές οπτικές είναι συγχρόνως πολλές εν δυνάμει διαφορετικές εκδοχές του εαυτού. Η καρτεσιανή οπτική περιορίζει το άτομο σε θεατή, ενώ η εμβύθιση μέσω των αισθήσεων αποτελεί μια γνωσιακή εμπειρία η οποία ανήκει στην πιο σύγχρονη εποχή.

Το καρτεσιανό υποκείμενο απορρίπτει τις αισθήσεις, ως μέθοδο γνώσης και τις εναποθέτει στη γνώση, ως διάμεσο της αντίληψης.

Όπως εκκινήσαμε την έρευνα για το σώμα στο προηγούμενο κεφάλαιο, από μίαν ιστορική αναδρομή στην θεωρία που περιέβαλε την αντιμετώπιση του από την σκέψη, έτσι και εδώ στη διαπραγμάτευση της έννοιας της ταυτότητας στο διαδίκτυο θα αναφερθούμε σε μίαν αναδρομή στην Καρτεσιανή απόρριψη της αντίληψης ως εκπορευόμενης από το σώμα και κυριαρχούμενης από τη νόηση και την γνώση της σκέψης.

Ήδη από τον 19ο αιώνα η άποψη αυτή καταρρίπτεται. Η Καρτεσιανή αυτή άποψη βασίζεται εν πολλοίς στην προοπτική του ενός σημείου του αναγεννησιακού κόσμου και καταρρίπτεται από τη μετακίνηση του βλέμματος σε περισσότερα σημεία, με την αποκορύφωση αυτής της διαδικασίας στον εικονικό άνθρωπο των ψηφιακών περιβαλλόντων²⁸⁰.

Ο δικτυωμένος εαυτός όπως αυτός εκφράζεται μέσα από τα chatrooms αρχικά στο '90²⁸¹ η διαδικτυακή επαφή εν γένει στα περιβάλλοντα των σόσιαλ πλατφορμών είναι

²⁷⁹ Bolter & Grusin, 2000, σσ. 243 -250.

²⁸⁰ Bolter & Grusin, 2000, σσ. 243 -250.

²⁸¹ <https://en.wikipedia.org/wiki/MUD>, πρόσβαση 20 Φεβρουαρίου, 2023.

το πεδίο που πρώιμα, ήδη από το 1990 μας περιέγραψε η Turkle.

Ο εαυτός επικοινωνείται σε ένα βαθμό (σε όποιο επίπεδο αυτός υπάρχει) με όλους τους κινδύνους που αυτό εμπεριέχει (μέχρι τον βιασμό που δεν είναι σωματικός αλλά ο βιασμός της μη συναίνεσης στην έκθεση π.χ. σε πορνογραφικό υλικό)²⁸².

Το σεξ και η διάκριση του φύλου θα επηρεάσει σε μεγάλο βαθμό όλη τη διαδικτυακή επικοινωνία, θέτοντας το ερώτημα εάν η ταυτότητα ορίζεται από τη σεξουαλική προτίμηση και την υποταγή μας στο φύλο²⁸³.

Όπως διαβάζουμε στους Bolter και Grusin, ο Cavell (1979) σημείωνε ότι ο ρόλος του καλλιτέχνη πάντα, δεν ήταν να δημιουργήσει μια στιγμή μέσα στην τέχνη του αλλά ένα μέσο εντός αυτής²⁸⁴.

Μέρος της ταυτότητας είναι όχι μόνο η αυτοέκφραση αλλά και τα “μυστικά” του υποκειμένου, η ιδιωτικότητα. Το διαδίκτυο είναι ο κατεξοχήν χώρος διατήρησης μυστικών (κωδικοί κ.α.) τα οποία δεν είναι στην ευχέρεια του ατόμου να διαφυλάξει αρχικά αλλά είναι ένα θέμα εμπιστοσύνης σε μια τεχνική αλληλουχία την οποία καλείται το άτομο να ακολουθήσει²⁸⁵. Η διαφάνεια αυτού του τύπου είναι ένα ακόμη στοιχείο επιτήρησης το οποίο γίνεται μέρος της ταυτότητας, η οποία γίνεται το θέαμα ενός βλέμματος του οποίου το χρόνο δεν ελέγχουμε και εξ αυτού είναι απειλητικό στη χρονική του συνέχεια με την έννοια ενός “θεϊκού” πανόπτικον.

Το γεγονός ότι η πληροφορική έχει μια παρουσία συνεχή, αποκομμένη από συγκεκριμένο τόπο και η διείσδυση της συνδεσιμότητας στη ζωή μας²⁸⁶, έχουν επιφέρει μια σύγχυση ως προς το τι αφορά το εικονικό και τι το πραγματικό.

Οι δυναμικοί τόποι πληροφορίας οι οποίοι μας ακολουθούν παντού γίνονται το συγκεκριμένο για το σχηματισμό της ταυτότητας μας²⁸⁷. Η όποια εκπομπή του εαυτού μας γίνεται κάτω από το βλέμμα του υπολογιστή όπως και η συνάντησή μας με τον άλλο την αντανάκλαση της οποίας γινόμαστε μάρτυρες όσο και πρωταγωνιστές²⁸⁸. Δεν θα πρέπει να μας ξενίζει το γεγονός ότι η πληροφορία “χτίζει” το υποκείμενο από την στιγμή που συνθέτει τον κόσμο με τη σημασία της²⁸⁹.

Ο Tufekci²⁹⁰ φτιάχνει μια συνάφεια του γραπτού λόγου στον Πλάτωνα (σε σχέση με τον συμβολισμό του) με το διαδίκτυο. Περιγράφει την έλλειψη ψυχής στην οποία εγκλωβίζεται ο γραπτός λόγος μέσα από την ύπαρξη του εντός ενός μέσου, το οποίο δεν

²⁸² Bolter&Grusin, 2000, σ. 262.

²⁸³ <https://arstechnica.com/gaming/2022/01/tabletop-simulator-removes-global-chat-amid-lgbtq-moderation-controversy/>, πρόσβαση 20 Φεβρουαρίου, 2023.

²⁸⁴ Bolter&Grusin, 2000, σ. 270.

²⁸⁵ Groys, 2018.

²⁸⁶ Margot, Paul, Bulajić και Vesna, 2011, σ. 105.

²⁸⁷ Margot, Paul, Bulajić και Vesna, 2011, σ. 110.

²⁸⁸ Margot, Paul, Bulajić και Vesna, 2011, σ. 111.

²⁸⁹ Margot, Paul, Bulajić και Vesna, 2011, σ. 112.

²⁹⁰ Whitehead & Wesch, 2012, σ. 33.

είναι η σάρκα του σώματος και ο Tufekci συνδυάζει με αυτό την απο-ανθρωποποίηση του διαδικτύου και την έννοια του υποκειμένου ως ενσώματου και συμβολικού συγχρόνως.

Οι υποκειμενικότητες στο ηλεκτρονικό περιβάλλον αφορούν στη δυναμική σχέση μεταξύ της κατασκευασμένης κοινωνικής ταυτότητας των υποκειμένων με το αντικειμενικό περιβάλλον μιας πραγματικότητας εικονικής ή άλλης²⁹¹. Στα περιβάλλοντα εικονικής πραγματικότητας π.χ. πολύ συχνά μπορεί να αγνοούνται αυτές οι υποκειμενικότητες, χάριν μιας επιπεδοποίησης της εμπειρίας²⁹² που οδηγεί σε έλλειμμα αντιπροσώπευσης²⁹³ ειδικότερα των υποκειμενικοτήτων εκείνων οι οποίες δεν ανήκουν σε κάποιο κεντρικό αφήγημα.

Η έλλειψη ψηφιακής ορατότητας αντικατοπτρίζει σε ένα βαθμό την επιθυμία απόκρυψης των ταυτοτήτων αυτών σε πραγματικό επίπεδο, αξιολογώντας το νόημα και τη σημασία τους ως ελασσόνων. Η έννοια του ανθρώπινου είναι πρόσφατη σχετικά ιστορικά και υπάρχει πιθανότητα σύντομα να εξαφανιστεί “όπως εξαφανίζεται ένα πρόσωπο στην άμμο από τη θάλασσα” γράφει ο Foucault (1966) σχετικά με την ευθραυστότητα της υποκειμενικότητας μας.

Η απομόνωση του ατόμου θα μπορούσε να είναι μια στιγμή εμφάνισης ενός “αληθούς” εαυτού αλλά τόσο στο Heidegger όσο και στην Arendt, η ταυτότητα είναι μια πραγμάτωση της κοινωνικής σχέσης και των ερεθισμάτων της²⁹⁴.

Το να κατέχεις μια ταυτότητα σημαίνει ότι έχεις επιλέξει να αντικατοπτρίσεις τους τρόπους ύπαρξης οι οποίοι προβάλλονται από τον κόσμο και ως εκ τούτου το να έχεις έναν εαυτό, μια ταυτότητα, είναι διαδικασία τόσο ταύτισης όσο και διαφοράς²⁹⁵.

Στην ψηφιακή ύπαρξη το υποκείμενο επιθυμεί να λάβει αναγνώριση και αποδοχή για την ταυτότητα που προβάλλει, ενώ έχει συγχρόνως τη δυνατότητα πολλών τρόπων ύπαρξης μέσα από την επαφή με διαφορετικές κουλτούρες²⁹⁶. Η έννοια της ιδιωτικότητας στο διαδίκτυο δεν αφορά σε μια ταυτότητα η οποία προέρχεται από το σημασιακό περιβάλλον στο οποίο αναπτύσσεται, αλλά καθώς προέρχεται από τον κόσμο και τις σχεσιακές του συντεταγμένες, μια διαταραχή της ιδιωτικότητας δεν αποτελεί μια ευθεία βολή προς το εγώ, αλλά μια επίθεση προς τον κόσμο τον ίδιο²⁹⁷.

Ο εαυτός είναι μια σύνθεση αφηγημάτων που συντίθεται μέσα στη συνείδηση των υποκειμένων που αντιμετωπίζουν ένα άλλο υποκείμενο και τα αφηγήματα που συνθέτουν οι αναμνήσεις στη συνείδηση του ίδιου του υποκειμένου. Η διαφορά για τον Floridi, όπως

²⁹¹ Whitehead & Wesch, 2012, σ. 200.

²⁹² Whitehead & Wesch, 2012, σ. 201.

²⁹³ Whitehead & Wesch, 2012, σ. 211.

²⁹⁴ Capurro, Eldred & Nagel, 2013, σ. 75.

²⁹⁵ Capurro, Eldred & Nagel, 2013, σ. 127.

²⁹⁶ Capurro, Eldred & Nagel, 2013, σ. 131.

²⁹⁷ Capurro, Eldred & Nagel, 2013, σ. 174.

αναφέρουν οι Capurro, Eldred και Nagel (2013) έγκειται στην ανάλυση του Hume ότι η συνείδηση είναι μια αντανάκλαση της σκέψης της αντίληψης, πράγμα που καθιστά μη αληθή αυτή την αντίληψη στο βαθμό που η μόνη αληθής αντίληψη που αποδέχεται ο Hume είναι η αισθητηριακή. Αυτά τα δύο αφηγήματα δεν μπορούμε να ξέρουμε πως και αν συνδέονται, με αποτέλεσμα ο ενοποιημένος εαυτός τόσο εξωτερικά όσο και εσωτερικά να μην υπάρχει²⁹⁸.

Η ταύτιση με τον άλλο είναι η διαδικασία του εαυτού και το ψηφιακό βλέμμα είναι η ταυτότητα η οποία δεν μπορεί να υπάρξει ως προστατευτική “φούσκα” καθώς είναι εξωτερικό κατασκεύασμα από αφηγήματα τα οποία λαμβάνει το υποκείμενο ως αντανάκλαση του κόσμου, και από την πληθώρα των οποίων επιλέγει εκείνα που προσφέρουν περισσότερο στην ταυτοτική του διαδικασία²⁹⁹.

Η τεχνητή νοημοσύνη και οι αλγόριθμοι συλλέγουν τις πληροφορίες του εαυτού που εκθέτουμε εκεί έξω και χτίζουν το πορτρέτο μας εν αγνοία μας. Όχι τόσο εις βάρος της ιδιωτικότητας μας αλλά εν αγνοία δικής μας ότι η πληροφορία που παραδίδουμε είναι δομικής σημασίας για τον προσδιορισμό μας και τις μύχιες πλευρές του χαρακτήρα μας. Η ψυχανάλυση και η τεχνικές καθοδήγησης και αυτοβοήθειας, είναι μερικές μόνο από τις μεθόδους που χρησιμοποιούμε για την κατάκτηση ενός γνώθι σαυτόν το οποίο με ευκολία εξάγει η τεχνολογία κάνοντας ακόμα και προβλέψεις για τις μελλοντικές μας κινήσεις οι οποίες και χρησιμοποιούνται για εμπορικούς σκοπούς.

Η κεντρική εξουσία του web 2 πιστεύεται ότι θα αντικατασταθεί από την αποκεντρωμένη δομή του web 3 εντός του οποίου θα είμαστε ιδιοκτήτες και διαχειριστές της πληροφορίας μας, ιδανικά. Η προσωπική μας συμβουλευτική από πλευράς της τεχνητής νοημοσύνης, θα μπορούσε να επιλύσει μια μηχανική της καθημερινότητας η οποία μπορεί να σαμποτάρεται από προσωπικές δυσκολίες δράσης και αντίδρασης, το οποίο είναι αρκετά βοηθητικό ως προγραμματισμός αλλά με τεράστια ηθικά ζητήματα ελέγχου μας από πλευράς της μηχανής. Το ψηφιακό βλέμμα του άλλου αντικαθίσταται από το άγρυπνο καταγραφικό της μηχανής, το οποίο ιδανικά επιθυμούμε να λειτουργήσει σε όφελος και προς διευκόλυνση μας

Ο εαυτός, ως αποτέλεσμα συσσώρευσης πληροφορίας, είναι ένας τύπος ο οποίος μπορεί να υπάρξει ως παρελθοντικό γεγονός, μια ουσία φτιαγμένη από ανάμνηση. Ως εκ τούτου δεν υπάρχει στο μέλλον, παρά μόνο στο παρόν³⁰⁰.

Ο Castells αναφέρει ότι η κατασκευή της ταυτότητας προέρχεται από χώρους όπως η ιστορία, η γεωγραφία, η βιολογία, από παραγωγικούς και αναπαραγωγικούς θεσμούς, από συλλογική μνήμη και προσωπικές φαντασιώσεις, από εξουσιαστικά

²⁹⁸ Capurro, Eldred & Nagel, 2013, σ. 184.

²⁹⁹ Capurro, Eldred & Nagel, 2013, σ. 187.

³⁰⁰ Capurro, Eldred & Nagel, 2013, σ. 189.

εργαλεία και θρησκευτικές αποκαλύψεις³⁰¹. Ο Castells (ως θεωρητικός της Εποχής της Πληροφορίας) συνεχίζει λέγοντας ότι βρίσκουμε τρεις σημαντικές διαφοροποιήσεις στη δόμηση της ταυτότητας. Η ταυτότητα της εξέγερσης είναι εκείνη με το μεγάλο ενδιαφέρον για εμάς, καθώς έχει ως αίτημα την ορατότητα και την ανατροπή ή όπως αναφέρει ο Castells “την εξαίρεση των εξαιρεστών από τους εξαιρεμένους” μέσω κοινοτήτων όπως για παράδειγμα οι queer κοινότητες.

Η ταυτότητα είναι τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά εκείνα, τα οποία σε σχέση με το άτομο και τον αυτοπροσδιορισμό του, υπερτερούν έναντι οποιουδήποτε άλλου νοήματος και πρέπει να διαχωρίζονται στην πολλαπλότητα τους από τους ρόλους που καλείται να ενσαρκώσει το υποκείμενο εντός του κοινωνικού του βίου και οι οποίοι ρόλοι περιγράφουν κυρίως τη λειτουργικότητα του και όχι την ίδια του την υποκειμενικότητα³⁰².

Ο Castells περιγράφει τρεις κατηγορίες ταυτότητας ως εξής³⁰³:

- α) η νομιμοποίηση της ταυτότητας η οποία είναι επιβεβαίωση της επιρροής των εξουσιών επί του ατόμου και συμβαίνει μέσω των θεσμών (κράτος, εκκλησία, αστικοί σύνδεσμοι όπως σωματεία κτλ.),
- β) την επαναστατική ταυτότητα η οποία είναι σχηματισμός από τις ταυτότητες εκείνες οι οποίες στιγματίζονται και στοχοποιούνται από την εκάστοτε δομή εξουσίας ή αλλιώς την ταυτότητα της αντίστασης “the exclusion of the excluders by the excluded” η οποία αποτελεί μηχανισμό συσπείρωσης καταπιεσμένων ατόμων από τις εξουσίες σε σχέση με ζητήματα ιστορίας, βιολογίας, έθνους, σεξουαλικής ταυτότητας,
- γ) το σχεδιασμό (project) της ταυτότητας που μας αφορά στην παρούσα διατριβή, καθώς αφορά σε κοινωνικές ομάδες, όπως φεμινιστικές ομάδες, οι οποίες με την επικοινωνία της ταυτότητάς τους, διεκδικούν και την ανατροπή νορμών και συστημάτων στο σύνολο τους, σε μια πορεία προς την ανατροπή του υπάρχοντος συστήματος είτε αυτό ονομάζεται πατριαρχία ή θρησκευτικός φονταμενταλισμός (για παράδειγμα ο φεμινισμός ο οποίος σε μερικές εκφάνσεις του στην αμφισβήτηση της πατριαρχίας, αμφισβητεί το μοντέλο αναπαραγωγής και πρακτικής θεσμών όπως η οικογένεια).

Είναι σημαντική η επισήμανση του Touraine ότι η υποκειμενικότητα ορίζεται μέσα από την εμπειρία η οποία εμπειρία, αποτελεί μια δράση τόσο εναντίον της εκάστοτε

³⁰¹ Castells, 2011, σσ. 23-23.

³⁰² Castells, 2011, σσ. 6 -7.

³⁰³ Castells, 2011, σ. 8.

κοινότητας όσο και της αγοράς³⁰⁴. Το διαδίκτυο ήταν η κατάλληλη αναλογία της Αρχαίας Αγοράς, με την έννοια ότι η δικτύωση (κατά την δεκαετία του '90 αποκεντρωμένη ακόμη) ήταν η μέθοδος μέσω της οποίας το κάθε μέλος της ομάδας μπορούσε να εκφράσει τη γνώμη του και να υπάρχει ενημέρωση για τις κινήσεις του συνόλου καθώς και τα στοιχεία της δράσης του με άμεση πρόσβαση³⁰⁵.

Σε σχέση με τα παραπάνω ζητήματα η Tabita Rezaire³⁰⁶ είναι μια περίπτωση καλλιτέχνης η οποία διαπραγματεύεται το ζήτημα της ταυτότητας τόσο ως γυναίκα όσο και ως μαύρη γυναίκα. Το έργο της διερευνά τις διασταυρώσεις της τεχνολογίας, της πνευματικότητας και της ταυτότητας, με ιδιαίτερη έμφαση στις εμπειρίες των μαύρων και των Αφρικανών της διασποράς. Η τέχνη της Rezaire παίρνει συχνά τη μορφή ψηφιακών μέσων, συμπεριλαμβανομένης της διαδικτυακής τέχνης, των εγκαταστάσεων βίντεο και των διαδραστικών ιστότοπων.

Το έργο της εξετάζει τους τρόπους με τους οποίους η τεχνολογία μπορεί τόσο να συνδέει όσο και να απομονώνει τους ανθρώπους, ιδιαίτερα στο πλαίσιο του παγκόσμιου καπιταλισμού και της ανισότητας.

Συνολικά, το έργο της Rezaire (**εικ. 4**) είναι μια ισχυρή και διορατική εξερεύνηση των τρόπων με τους οποίους η τεχνολογία διαμορφώνει τις ζωές και τις ταυτότητές μας. Αντλώντας στοιχεία από τις αφρικανικές πνευματικές πρακτικές και τις εμπειρίες της μαύρης διασποράς, προσφέρει μια μοναδική οπτική για τον ψηφιακό κόσμο και ενθαρρύνει τους θεατές να αμφισβητήσουν τις όποιες υποθέσεις τους σχετικά με την τεχνολογία και τον ρόλο της στην κοινωνία. Ειδικότερα, τα έργα της δικτυακής τέχνης είναι διαδραστικά και ελκυστικά, προσκαλώντας τους θεατές να συμμετέχουν ενεργά στη δημιουργία νοήματος και ερμηνείας.

2.7. Πολιτική Ταυτότητα και Ιδιωτικότητα

Σε ό,τι αφορά ζητήματα τα οποία άπτονται του φεμινιστικού κινήματος του '60 και '70, το "προσωπικό είναι πολιτικό" δεν θα μπορούσε να βρει καλύτερη έκφραση από την έναρξη της πληροφορικής δικτύωσης της δεκαετίας του '90, καθώς το ίντερνετ στέκεται πολύ συχνά μεταξύ του ιδιωτικού και του δημόσιου και η πρόκληση απέναντι στην πατριαρχία

³⁰⁴ "The third process of constructing identity, that is project identity, produces subjects, as defined by Alain Touraine: I name subject the desire of being an individual, of creating a personal history, of giving meaning to the whole realm of experiences of individual life . . . The transformation of individuals into subjects results from the necessary combination of two affirmations: that of individuals against communities, and that of individuals against the market" (Castells, 2011, σ.10).

³⁰⁵ "E-mailing lists, chat rooms, forums, and the posting of information and statements, made the Internet the permanent *agora* of the movement, and made a wide debate possible without the disruption of antagonistic meetings leading to sharp confrontations" (Castells, 2011, σ. 155).

³⁰⁶ <https://www.tabitarezaire.com/>.

μέσα από την αμφισβήτηση της “τυπικής οικογένειας ρόλων” από τον φεμινισμό, ενώθηκε με τα κινήματα σεξουαλικού προσανατολισμού και ορατότητας, τα οποία επίσης αμφισβητούν την παραδοσιακή μορφή της οικογένειας.

Το διαδίκτυο δεν ήταν η μόνη τεχνολογική εξέλιξη η οποία αναμίχθηκε με τα αντιπατριαρχικά αφηγήματα (υπήρξαν και προγενέστερες κινήσεις όπως η υποβοηθούμενη εγκυμοσύνη), αλλά ο πληροφορισμός (έννοια του Castells προκειμένου να περιγράψει την εποχή μετά τη βιομηχανοποίηση, ως διάδοχη εποχή η οποία παράγει προϊόντα τεχνολογίας συχνά άυλα όπως είναι η πληροφορία και η επικοινωνία) ήταν ο βασικός μοχλός αλλαγής καθώς οι ιδέες είχαν για πρώτη φορά τόσο μεγάλη ταχύτητα διάδοσης³⁰⁷.

Το ψευδοπεριβάλλον του Walter Lipman (1922) περιβάλλον φτιαγμένο από τον κόσμο γύρω μας και εικόνες μέσα στο μυαλό μας³⁰⁸ επιβαρύνεται από την σχέση μας με τα νέα μέσα κοινωνικής δικτύωσης και ενημέρωσης καθώς η ακολούθηση τους δημιουργεί ένα αφήγημα, το οποίο μπορεί να περιέχει λιγότερη αντικειμενικότητα και περισσότερη συναισθηματική εμπλοκή. Η αίσθηση του “ανήκειν” σε κάποια διαδικτυακή ομάδα δημιουργεί ταυτότητες και συσπειρώσεις οι οποίες λειτουργούν ως συναισθηματικοί μοχλοί κινητοποίησης³⁰⁹.

Η ιστορία της ταυτότητας είναι στενά συνδεδεμένη με τον μοντερνισμό³¹⁰ μέσω της ρήξης όλων των σχημάτων με την οποία συνδεόταν η ατομική ταυτότητα (θρησκεία, αυστηρά πλαίσια κοινωνικών σχέσεων, κοινωνικοί ρόλοι). Την ιστορικά ουσιοκρατική υφή των κοινωνικών συνθηκών (“φυσικότητα” των δομών) που συνέθεταν την ατομική ταυτότητα έρχεται να αντικαταστήσει η κονστρουκτιβιστική θεώρηση του ζητήματος (ή αλλιώς ο κατασκευασμένος κοινωνικός προσδιορισμός) η οποία αποκαλύπτεται και από την ορατότητα του φεμινισμού και των LGBTQ κοινοτήτων³¹¹ ενώ την κοινωνιολογία συμπληρώνει και η ψυχανάλυση στον τομέα αυτό.

Το πρόβλημα εντός του οποίου τοποθετείται το ζήτημα της ταυτότητας είναι η υποκειμενικότητα καθώς και η αναγνώριση του υποκειμένου από άλλους, λόγω της ρευστότητας και της αυτοέκφρασης, στην οποία καλείται να επιδοθεί το άτομο στην πορεία της απόκτησης κοινωνικής ταυτότητας³¹² προκειμένου αυτή να μην είναι ετεροπροσδιοριζόμενη από δυνάμεις και εξουσίες

Οι Somers & Gibson αναφέρουν ότι η ταυτότητα ορίζεται μέσα από διαδικασίες χρονικής επιτέλεσης (δεν γεννιέμαι αλλά γίνομαι σταδιακά) οι οποίες βασίζονται πάνω σε

³⁰⁷ Castells, 2011, σσ. 195 - 196.

³⁰⁸ Papacharissi, 2015, σ. 4.

³⁰⁹ Papacharissi, 2015, σ. 9.

³¹⁰ Calhoun, 1994, σσ. 10-11.

³¹¹ Calhoun, 1994, σ. 14.

³¹² Calhoun, 1994, σ. 20.

αφηγήματα τα οποία χωρίζουν η Somers και η Gibson σε οντολογικά, δημόσια, ιδεολογικά και μετα-αφηγήματα ή αλλιώς και ιστορικά³¹³. Αυτές οι κατηγορίες αγγίζουν στο προσωπικό, το κοινωνικό πεδίο καθώς και στο επίπεδο της συσπείρωσης σε ομάδες και μεγάλες ιδέες. Η Butler αναφέρει³¹⁴: «Αν δεν μπορώ να πω μια ιστορία για τον εαυτό μου, τότε θα πεθάνω» όταν μιλάει για την σύγκρουση του υποκειμένου με το ασυνείδητο του.

Το να χαρακτηρίζεται κανείς ως άτομο αποτελεί ένα γεφύρωμα του τι σημαίνει να είναι κανείς ανθρώπινο ον και συγχρόνως πολίτης όπως ανέλυσε η Arendt³¹⁵.

Οι βιοπολιτικές επιχείρησαν να απογυμνώσουν την υποκειμενικότητα από το άτομο διαχωρίζοντας την αξία της εκάστοτε ζωής και αξιολογώντας την σύμφωνα με τις διάφορες κλίμακες σημασίας, τις οποίες χρησιμοποιεί η εκάστοτε εξουσία (βλ. ναζιστική ιδεολογία) με απόρριψη της υπερβατικότητας της και υπερτονισμό της βιολογικής της αξίας³¹⁶, τον υποβιβασμό δηλαδή της ζωής από περίπλοκο οντολογικό μηχανισμό, σε απλή βιολογική επιβίωση

Στο Foucault η ζωή και η υποκειμενικότητα είναι ένα πεδίο το οποίο η εξουσία να μην κατέχει αλλά όχι πλήρως και εντός του οποίου γεννιέται και η συνεχής αντίσταση στην ίδια.

Στον Deleuze η ζωή είναι μια πτύχωση του Είναι που οδηγεί στο Γίγνεσθαι, είναι δηλαδή μια αντιθετική διαδικασία από αυτή του θανάτου καθώς υπόκειται σε συνεχείς αλλαγές, τις οποίες το άτομο καλείται να επιλέξει εάν θα εκτελέσει ή όχι και αυτός είναι και ο ενεργητικός του ρόλος σε αυτή τη διαδικασία³¹⁷.

Το σώμα και δη (και μάλιστα, ίσως είναι προτιμότερο) το γυναικείο αποτελεί μια ιστορική σύνοψη πιθανοτήτων, καθώς δεν ανήκει σε κάποιο ταυτοτικό ή βιολογικό πεπρωμένο³¹⁸ και η έκφραση αυτών των πιθανοτήτων είναι και η επιτέλεση της όποιας ταυτότητας. Η πίεση των δομών προάγει μια οντολογική αντίληψη των φύλων και για αυτό όπως αναφέρει και η Spivak, ο φεμινισμός χρειάστηκε να καταφύγει σε ουσιοκρατικές αναλύσεις προκειμένου να χαράξει μια φεμινιστική πολιτική.

Ο εαυτός είναι ένα σύνολο διαδικασιών το οποίο συντάσσει τον εαυτό τόσο ως αντικείμενο όσο και υποκείμενο. Ο εαυτός ενεργεί στο κοινωνικό πεδίο συγχρόνως μέσα από τη γλώσσα, τους συμβολισμούς και τις κοινωνικές δομές ενώ αναζητά τη

³¹³ Calhoun, 1994, σσ. 61-63.

³¹⁴ «If I cannot tell a story about myself, then I will die. But it can take this form under situations of moral duress: If I am not able to give an account of some of my actions, then I would rather die, because I cannot find myself as the author of these actions, and I cannot explain myself to those my actions may have hurt. Surely, there is a certain desperation there, where I repeat myself and where my repetitions enact again and again the site of my radical unself-knowingness. How am I to live under these circumstances? Perhaps death would be better than to continue to live with this inability to render myself ethical through an account that not only explains what I do but allows me to assume greater agency in deciding what to do» (Butler, 2005, σ. ?).

³¹⁵ Esposito, 2018, σ. 3.

³¹⁶ Esposito, 2018, σ. 8.

³¹⁷ Esposito, 2018, σ. 18.

³¹⁸ Butler, 2020, σ. 353.

νοηματοδότηση τόσο αυτήν που επικοινωνεί όσο και αυτήν που λαμβάνει.

Παραμένει η άποψη ότι οι πολλές μικρές ταυτότητες που υπαγορεύονται από τους διαφορετικούς ρόλους, μας συνδέουν με την κοινότητα και το κοινωνικό και πολλές από αυτές μπορεί και να συνδέονται ως περιεχόμενο και με την κύρια ταυτότητα μας³¹⁹. Οι θεωρίες που συνδέονται με την ουσία του εαυτού και οι θεωρίες του ελέγχου της αντιληπτικής οπτικής προσπαθούν να ερευνήσουν την ουσία της ταυτότητας³²⁰.

Στον εικονικό κόσμο η σύμβαση της ύπαρξης μιας ταυτότητας για κάθε σώμα δεν υφίσταται καθώς μπορούν πολλές περσόνες να δημιουργηθούν από ένα πρόσωπο και να “βιωθούν” έτσι πολλές ταυτότητες.

Η διαφορά και η ετερότητα είναι μια κατάσταση η οποία συνθέτει ταυτότητα καθώς σύμφωνα με το Foucault ο αποκλεισμός ορίζει ταυτότητα. Η ετερότητα είναι είτε μια διαλεκτική διαδικασία η οποία μπορεί και να οδηγήσει και στη μίμηση (που σημαίνει παράδοση στον Άλλο) ενώ η προσοχή στις διαφορές μπορεί να οδηγήσει και στο αρνητικό, δηλαδή την αντίθεση. Στο Deleuze η ταυτότητα περιλαμβάνει το ίδιο, το όμοιο, το ανάλογο και το αντίθετο θεωρία η οποία εγκολπώνει την άρνηση και τη διαφοροποιεί από την αποδοχή της διαφοράς³²¹.

Η προβληματική μιας ένωσης ομοίων όπως προκύπτει μέσα από τις συνδέσεις δικτύων που δημιουργεί η διαδικτυακή δράση με απότοκο τις αλγοριθμικές προτάσεις, να μην συνδέει όμοια φαινομενικά υποκείμενα, αλλά ενισχύει το διαχωρισμό και την ετερότητα δημιουργώντας υπαρξιακές φούσκες.³²²

Ο σκοπός της ταυτότητας ως μιας κατασκευής, ως ενός χώρου του ανήκειν, εντάχθηκε στο βίο ως μια ανάγκη γεφυρώματος της ιδέας ενός αφηγήματος και της πραγματικής ζωής, και στην πορεία φάνηκαν τα τρωτά σημεία μιας τέτοιας διαδικασίας αφού το κενό μεταξύ των δύο δεν είναι πάντοτε βατό. Όσοι δεν καταφέρνουν να ενταχθούν στην ταυτότητα που επιθυμούν (λόγω ταξικής τοποθέτησης, κοινωνικών στερεοτύπων, αποτυχίας ένταξης σε ένα αποδεκτό μοντέλο ζωής κτλ.) εντάσσονται σε μια ταυτοτική υποκατηγορία από την οποία δεν μπορούν εύκολα να απεγκλωβιστούν και μέσα από την οποία δεν μπορούν να έχουν άλλους ρόλους ή ταυτότητες όπως έχουμε προαναφέρει ότι συμβαίνει με άλλες κατηγορίες πολιτών, καθώς η κύρια ταυτότητα πχ ενός άστεγου ή ενός τοξικομανούς επικαλύπτει την παραγωγικότητα και πολυ-σημαντικότητα του βίου και τον υποβαθμίζει σε απλή βιολογική ύπαρξη³²³.

³¹⁹ “This is reflective of William James notion that people have as many selves as they have relationships to others (James, 1890). Thus, through their identities, people are intimately tied to the social structure” (Burke, 2009, σ. 37).

³²⁰ Powers, 1973, σ. 351.

³²¹ Czarniawska, 2008, σ. 49.

³²² <https://www.wired.co.uk/article/virtual-segregation-narrows-our-real-liferelationships>, πρόσβαση 3 Ιανουαρίου, 2020.

³²³ Bauman, 2008, σ. 39.

Στον ρευστό μοντερνισμό οι ταυτότητες είναι “επιτελεστικές” και όχι μια στέρεη δομή όπου μπορούμε να ανατρέξουμε και δεν χρειάζεται να κατηγορήσουμε τις ηλεκτρονικές συσκευές για τη “δράση” ψεύτικων ταυτοτήτων εφόσον απορρίπτουμε την υπόθεση της μοναδικής ταυτότητας. Ο προβληματισμός βρίσκεται στη δυσκολία των προσωπικών σχέσεων εκτός ηλεκτρονικού πεδίου, καθώς το απρόβλεπτο είναι μια συνθήκη από την οποία προστατευόμαστε στην ηλεκτρονική μας διάδραση

Στο βιβλίο της *A Networked Self: Identity, Community, and Culture on Social Network Sites* η Παπαχαρίση τονίζει την σύγκλιση των κοινωνικών μέσων δικτύωσης σε ό,τι αφορά την εμφάνιση και επιτέλεση πολλών κοινωνικών προσώπων και ταυτοτήτων δημιουργώντας ένα από κολάζ της ταυτοτικής πολλαπλότητας ενός ατόμου. Η performance αυτών των ρόλων στην πραγματική ζωή, δεν θα είχε την ίδια χωρική υπόσταση (με την έννοια ότι διαχωρίζουμε χώρους, δωμάτια, περιοχές συμπεριφοράς) πράγμα που σημαίνει ότι στην διαδικτυακή μας ζωή πολύ συχνά συγχέουμε την ιδιωτική και τη δημόσια ζωή μας.

Η Illouz επίσης εστιάζει στο διαδίκτυο και τη σχέση του με την ταυτότητα στο επίπεδο κατά το οποίο ο 20ς αιώνας είδε την άνοδο του συναισθηματικού καπιταλισμού (που θα αναλύσουμε παρακάτω) όπως τον ονομάζει ή αλλιώς την προβολή και χρήση της ιδιωτικής συναισθηματικής ζωής στο πεδίο των οικονομικών και επαγγελματικών σχέσεων³²⁴.

Η άνοδος της Φροϋδικής ψυχανάλυσης μετέφερε την έννοια του εαυτού από το πλαίσιο του φυσικού βιώματος σε αυτό του σκοπού της κανονικής (νορμάλ) κατάστασης η οποία περνά από το παθολογικό το οποίο προσπαθεί να ξεπεράσει (με κύριο πεδίο παθολογίας τη σεξουαλικότητα) και εκφραστή πλέον το λόγο, τη γλώσσα, ενώ η ατομικότητα της ψυχανάλυσης και το σκύψιμο σε μοναδικά αφηγήματα, ενέτεινε την αίσθηση του εαυτού και της ξεχωριστής του ουσίας που έμελλε κάθε φορά να αποκαλυφθεί μέσα από τα διάφορα αναπτυξιακά εμπόδια.

Μπορεί ο κινηματογράφος ή η λογοτεχνία από μόνες τους να μην κατάφεραν στο βαθμό που πιστεύουμε τη συναισθηματοποίηση του υποκειμένου, αλλά η γέννηση του “υγιούς” ατόμου το οποίο μπορεί να κινηθεί με ευκολία στις ανάγκες της οικειότητας που απαιτείται σε μια σχέση και με δεδομένο ότι η δυνατότητα συσχέτισης ως πεδίου νοήματος αποτελεί δείγμα “υγιούς” ψυχοσύνθεσης, η σημασία αυτής της αυτοπραγμάτωσης μέσα από τον δημόσιο διάλογο στον τύπο και την τηλεόραση έλαβε γιγαντιαίες διαστάσεις³²⁵.

Η επιτέλεση αλλά και η σημασία της ταυτότητας αυτού του τύπου βρήκαν τον

³²⁴ Illouz, 2013, σσ. 8-9.

³²⁵ Illouz, 2013, σ. 48.

ιδανικό τους χώρο στο διαδίκτυο. Οι ρομαντικές σχέσεις μέσα από το διαδίκτυο φαινομενικά στην αρχική τους σωματική έλλειψη δίνουν τη δυνατότητα γνωριμίας ενός πραγματικού εαυτού³²⁶. Ουσιαστικά έχουμε τον κατακερματισμό του εαυτού σε κατηγορίες ενδιαφερόντων και χαρακτηριστικών που μεταφέρουν την ταυτοτική επιτέλεση σε ένα δημόσιο χώρο ανατρέποντας τη σειρά σύμφωνα με την οποία δύο άνθρωποι σχετίζονται (έλξη και γνώση του άλλου)³²⁷ ενώ δημιουργείται με αυτό τον τρόπο και η επιλογή του καλύτερου δυνατού συνδυασμού εκλογικεύοντας την μέχρι πρότινος αισθητηριακή και αισθαντική υπόσταση της ερωτικής έλξης τοποθετώντας το υποκείμενο σε ένα είδος ελεύθερης αγοράς³²⁸ μέσα στο οποίο αντικειμενοποιείται και ανάγει την ταυτότητα σε ένα σχεδιασμό ο οποίος θα κεφαλαιοποιήσει το υποκείμενο στην επιλεξιμότητα του, σε μια ένωση της ψυχολογίας και του καταναλωτισμού τον οποίο η Illouz ονομάζει συναισθηματικό καπιταλισμό³²⁹.

Ο διχασμός αυτός μεταξύ σώματος και πνεύματος επαναφέρει σε ένα βαθμό τον Καρτεσιανό διαχωρισμό³³⁰ ακόμα και αν μιλάμε για την ύπαρξη φωτογραφίας η οποία προβάλλει την εμφάνιση. Υπάρχει ένας διαχωρισμός ο οποίος δημιουργεί χωριστές φαντασιώσεις για το σώμα και τη γλωσσική παρουσίαση του ατόμου³³¹ οι οποίες φαντασιώσεις στη ζωή είναι συνυφασμένες εντός ενός αισθητηριακού σύμπαντος το οποίο ορίζει την έλξη εκτός λογικών σχημάτων σε μια φαινομενολογική υπόσταση της επικοινωνίας (η Illouz αναφέρει πολύ συχνά τόσο τον Husserl όσο και τον Merleau-Ponty σχετικά).

Η διαδικτυακή επαφή, μας έχει αποστερήσει την αίσθηση και την αντικατέστησε με την επίφαση της γνώσης του άλλου η οποία και απογυμνώνει τον άλλο από την αναστοχαστική απόκριση του σώματος μέσω της σχέσης στο φυσικό επίπεδο³³². Το να ορίζεται ως “κάποιος” σχετίζεται με την εικόνα, το όνομα αλλά και την φήμη που αυτό φέρει, πρόκειται δηλαδή για μια συνολική “αύρα” οντότητας³³³. Το σύνολο των συμπεριφορών, δράσεων και χαρακτηριστικών που συνθέτουν “κάποιον” είναι τόσο η προσπάθεια της διαφοράς του από τους άλλους αλλά και η ταύτιση του συγχρόνως με ένα υποσύνολο, πράγμα που αποτελεί αντίφαση.

Η ανάγκη του να ανταποκρίνεται το υποκείμενο στη φήμη του είναι μια μορφή αυτοεπιτήρησης η οποία ορίζει το άτομο ως κριτή των ίδιων του των πράξεων οι οποίες

³²⁶ Illouz, 2013, σ. 75.

³²⁷ Illouz, 2013, σ. 78.

³²⁸ Illouz, 2013, σ. 79.

³²⁹ Illouz, 2013, σ. 86.

³³⁰ Illouz, 2013, σ. 81.

³³¹ Illouz, 2013, σ. 104.

³³² Illouz, 2013, σσ. 104 -105.

³³³ Eldred, 2018, σ. 35.

υπόκεινται σε συνειδησιακή κρίση³³⁴. Η εκτίμηση της θέσης ενός ατόμου εντός του κοινωνικού συνόλου αποτελεί μια συνεχή διαδικασία κατά την οποία το άτομο υπακούει σε ένα βαθμό στο ρόλο του³³⁵.

Ο ρόλος αυτός εμπεριέχει το εν δυνάμει ψεύδος τόσο της εικόνας που προβάλλει το άτομο αλλά και του παραμορφωμένου ειδώλου που προσφέρει η κολακεία (μέθοδος αναγνώρισης και ιεραρχίας) είτε για αυτόν που τη δέχεται είτε για όποιον την αναπαράγει³³⁶ και υπογραμμίζει την εξάρτηση του ατόμου σε σχέση με την αυτοεκτίμηση του από τη ματιά του “άλλου” με όλους τους κινδύνους που αυτό ενέχει για την ψυχική του ακεραιότητα³³⁷.

Η πλήρης αποκάλυψη και καθρέφτισμα του “άλλου” ως ύψιστη επικοινωνιακή ανταλλαγή, συμβαίνει τη στιγμή της εκ του σύνεγγυς συνάντησης όταν τα βλέμματα δημιουργούν την αμεσότητα της αποδοχής σε ένα μη λεκτικό περιβάλλον³³⁸. Το ζήτημα που τίθεται για μια ακόμη φορά είναι χρονικό τόσο επειδή είναι ασύγχρονο, όσο κι επειδή είναι διαχρονικό.

Η αφήγηση βρίσκεται στον πυρήνα της οποιαδήποτε μορφοποίησης ταυτότητας. Η αφηγηματικότητα είναι από τις βασικές παραμέτρους της διαδικτυακής ζωής είτε αυτή αφορά σε παιχνίδια ρόλων, είτε σε προφίλ στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης είτε μπλογκ. Εάν μιλάμε για την αφήγηση εντός ενός παιχνιδιού, η πλέον ικανοποιητική διαδικασία για τον παίκτη είναι η πληθώρα επιλογών που έχει η οποία όμως μπορεί να τον οδηγήσει και σε μια σχετική απογοήτευση λόγω ακριβώς πλήθους των επιλογών³³⁹. Υπάρχει η απογοήτευση της μη ταύτισης με ένα χαρακτήρα και επομένως για ακόμα μια φορά η αποχή από ένα αφήγημα ή έστω από την ψευδαίσθηση του.

Η αφήγηση υπάρχει και στην Net.art σε πρώιμες δουλειές όπως των Shelley Jackson και Olia Lialina όμως είναι μια αποσπασματική αφήγηση η οποία αντανακλά την κατακερματισμένη ταυτότητα εμπλέκοντας με αυτό τον τρόπο το έργο τους στο πλαίσιο μιας μετα-αφήγησης.

2.8. Νευρολογικές Προσεγγίσεις του Ζητήματος της Ταυτότητας και Δυαδικές Σχέσεις

Στην ανάγνωση του τι σημαίνει να είσαι άνθρωπος σε μια υπερσυνδεδεμένη εποχή στον συλλογικό τόμο *The Onlife Manifesto: Being Human in a Hyperconnected Era* ορίζεται

³³⁴ Eldred, 2018, σ. 39.

³³⁵ Eldred, 2018, σ. 44.

³³⁶ Eldred, 2018, σ. 45.

³³⁷ Eldred, 2018, σ. 48.

³³⁸ Eldred, 2018, σ. 35.

³³⁹ Ryan, 2006, σ. 123.

μια απάντηση στην Καρτεσιανή αμφιβολία σχετικά με την ορθότητα της αντίληψης μέσω των αισθήσεων³⁴⁰. Η επιβολή ελέγχου και παρακολούθησης βάλλει κυρίως κατά της διαδικτυωμένης ταυτότητας και υποκειμενικότητας μας καθώς και της ελευθερίας μας. Την ίδια στιγμή μια λήθη η οποία καθοδηγείται από την πληθώρα της πληροφορίας εξυμνεί ένα αέναο παρόν χάρη και στην ανισορροπία διασποράς δύναμης μεταξύ των εταιρειών, της εξουσίας και του πολίτη με τις δύο πρώτες να κατέχουν την μερίδα του λέοντος.

Η διαδικτυακή επικοινωνία δεν είναι μόνο μια επιτέλεση της ταυτότητας, αλλά και μια δυναμική της αλληλεπίδρασης και της σχέσης με τον άλλο που διαμορφώνει τόσο την ταυτότητα όσο και τις σχέσεις εξουσίας³⁴¹ και αυτό είναι το πεδίο στο οποίο επιβάλλεται να δράσουμε προκειμένου να υπάρξει μια αγαθή και ωφέλιμη σχέση με τον “άλλο” αλλά και την ετερότητα ως αξία.

Η εύπλαστη υποκειμενικότητα (η οποία αντιτίθεται στην Καρτεσιανή θεώρηση ενός ατόμου ως ισότιμου στην ανάλυση του με όλα τα φυσικά φαινόμενα) ανήκει στην φαινομενολογία και μια γνωσιακή εξέλιξη της αντίληψης η οποία συσσωρεύεται³⁴². Η φαινομενολογία μας οδήγησε στους εικονικούς κόσμους, τη φιλοσοφική ανάλυση του διαδικτύου και τις νευροεπιστημονικές εξελίξεις στην ανάγνωση του εγκεφάλου και της ενσώματης γνώσης³⁴³.

Ο Richard E. Niemeyer³⁴⁴ εξετάζοντας τη νευρολογική σημασία στη διαμόρφωση της ταυτότητας (μας ενδιαφέρει μια προσέγγιση αυτού του τύπου στο βαθμό, που ένας νευρολογικός εγκέφαλος μας συνδέει με τη λειτουργία ενός υπολογιστή, δυνητικά) αναφέρεται στα δίκτυα ενδογενούς συνδεσιμότητας χάρη στα οποία περιοχές του εγκεφάλου συνδέονται νευρωνικά προκειμένου να δημιουργήσουν νοητικές καταστάσεις και να εκτελέσουν γνωστικές και συμπεριφορικές πράξεις. Πιο συγκεκριμένα αναφέρει: “Σύμφωνα με την τρέχουσα έρευνα, ένα συγκεκριμένο ICN που ονομάζεται δίκτυο προεπιλεγμένης λειτουργίας φαίνεται να είναι υπεύθυνο για τη δημιουργία αρκετών από τις γνωστικές διαδικασίες που η θεωρία της ταυτότητας υποστηρίζει ότι αποτελούν ουσιώδες μέρος της κοινωνικής αλληλεπίδρασης. Συγκεκριμένα, αυτές περιλαμβάνουν την κατοχή ενός εαυτού- την ικανότητα αυτοαναστοχασμού- την ικανότητα ανάπτυξης,

³⁴⁰ “We say: It is noteworthy that Cartesian doubt, and related suspicions about what is perceived through human senses, have led to an ever-increasing reliance on control in all its forms. Obviously, it is not to throw out the baby with the bath water. The doubt, as introduced by Descartes, and all the suspicions about what is perceived, have contributed to build and to think the “conscious self”. For instance, the Husserlian phenomenology is rooted on such a doubt, which corresponds to a crucial moment in the reflection. This is not directly related with the “ever-increasing reliance on control”, which is a consequence of the rationalization of the processes of production in nineteenth century modernity. To address this point, we need to distinguish the reason from what Horkheimer calls, in the Eclipse of Reason, the “instrumental reason”, which is characterized as “means to an end” and which leads the reason to collapse into irrationality (1947)”. (Floridi, 2014, σ. 9).

³⁴¹ Floridi, 2014, σ. 46.

³⁴² Floridi, 2014, σ. 92.

³⁴³ Floridi, 2014, σ. 93.

³⁴⁴ Niemeyer, 2013.

διατήρησης, χειρισμού και χρήσης αποθεμάτων γνώσης για την ερμηνεία του νοήματος φυσικών και κοινωνικών φαινομένων- την ικανότητα απόδοσης νοημάτων στον εαυτό- την ικανότητα ανάληψης του ρόλου του άλλου- και την ικανότητα κρυφής οργάνωσης και πρόβας πιθανών γραμμών δράσης”³⁴⁵.

Συνεχίζοντας και αναφερόμενος στους θεωρητικούς της ταυτότητας μιλά για τα πρότυπα ταυτότητας τα οποία δημιουργούνται από την αλληλεπίδραση στο κοινωνικό επίπεδο, μέσω της οποίας μεταφέρονται αξίες και νοήματα. Σε αυτό το πλαίσιο το υποκείμενο αναζητά την αποδοχή και το θετικό σχολιασμό για τις πράξεις του, ο οποίος είναι υπαρξιακής σημασίας για την αυτοεκτίμηση του και ως εκ τούτου για την ομαλή σχέση με το πρότυπο ταυτότητας του. Εάν η εξωτερική εκτίμηση συγκρούεται με την αυτοεκτίμηση της δράσης του, τότε το υποκείμενο αντιλαμβάνεται αυτή τη διαδικασία ως σφάλμα το οποίο οδηγεί σε αρνητικό συναίσθημα το οποίο επιθυμεί να ανατρέψει. Τα συναισθήματα εν γένει, λειτουργούν ως αποτρεπτικά συμπεριφορών, οι οποίες είναι ενδεικτικές του ταυτοτικού μοτίβου ενός ατόμου.

Επίσης διαβάζουμε για τις κυτταρικές συναθροίσεις οι οποίες είναι υπεύθυνες για τις ιδιοσυγκρασιακές πτυχές του κάθε προτύπου ταυτότητας καθώς σχετίζονται με τις διάφορες μορφές μνήμης (υποκειμενική, αυτοβιογραφική σχετικά με διαθέσεις ή αντικειμενικά σημασιολογική) και την περιβαλλοντική αντίληψη.

Μέθοδοι μετρήσεων και νευροαπεικόνισης απέδειξαν ότι απαιτείται μεγαλύτερη γνωσιακή προσπάθεια για την αυτοβιογραφική μνήμη παρά για τη σημασιολογική ενώ κατέδειξαν και τις περιοχές οι οποίες συνεργάζονται αλλά και από τις οποίες εκπορεύονται οι διαφορετικές μορφές μνήμης. Το κοινό νευρολογικό υπόστρωμα για όλα τα υποκείμενα δημιουργίας ταυτοτικών προτύπων είναι μεγάλης σημασίας για μια βιολογία της ταυτότητας κυρίως σε ό,τι αφορά την αυτοαξιολόγηση και την εξωτερική αξιολόγηση ενός ατόμου αλλά και την αντίληψη κάθε φορά από ποια περιοχή προέρχονται τα εκάστοτε συναισθήματα ενώ η μελέτη τους έχει υποδείξει και κλινικές ανωμαλίες που συνδέονται με τα ταυτοτικά πρότυπα και πως το άγχος, η κατάθλιψη, οι ορμόνες μπορούν να επηρεάσουν τις ταυτοτικές διαδικασίες, ειδικά εκείνες που σχετίζονται με τη μνήμη.

Σε σχέση με τα παραπάνω αντιλαμβανόμαστε τη σημασία της περιβαλλοντικής έκθεσης των υποκειμένων σε σχέση με την ταυτότητα που αναπτύσσουν και το ρόλο που

³⁴⁵ “According to current research, a specific ICN called the default mode network appears to be responsible for generating several of the cognitive processes that identity theory argues are an essential part of social interaction (Andrews-Hanna et al. 2010a, b; Buckner et al. 2008; Leech et al. 2011; Spreng and Grady 2010). Specifically, these include the possession of a self; the capacity to engage in self-reflection; the ability to develop, maintain, manipulate, and utilize stocks of knowledge to interpret the meaning of physical and social phenomena; the ability to ascribe meanings to oneself; the ability to take the role of the other; and the ability to covertly organize and rehearse potential lines of action (Burke and Stets 2009).” (Niemeyer, 2013, πρόσβαση 20 Νοεμβρίου 2022).

παιίζουν πρότεροι σχεδιασμοί και σενάρια μηνυμάτων, ειδικά όταν αυτά προέρχονται από την αλγοριθμική ρύθμιση. Όταν διαβάζουμε ή βλέπουμε κάτι σε μια οθόνη είναι δύσκολο ίσως να ξεχωρίσουμε την εξωτερική από την εσωτερική φωνή, το βλέμμα της αυτεπιστάσας, από το βλέμμα του άλλου.

Τα αλγοριθμικά περιβάλλοντα πλήττουν την ετερότητα στο βαθμό που πληροφοριοποιούν την εμπειρία και την αποκόπτουν από προσωπική ταυτοτική επιλογή³⁴⁶ καθιστώντας την μετρήσιμο στατιστικό μέγεθος το οποίο μετράει τις ομοιότητες και την συνοχή σε σύνολα παρά την ατομική έκφραση, φτιάχνοντας με αυτό τον τρόπο περιβάλλοντα κατανάλωσης.

Τα υποκείμενα μέσω της στατιστικοποίησης της δράσης τους στο διαδίκτυο χάνουν τον έλεγχο της πληροφορίας στην οποία εκτίθενται³⁴⁷. Στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης για παράδειγμα η πληροφορία προσφέρεται από την ομάδα “φίλων” που έχουμε επιλέξει πιθανώς και ασυνείδητα μέσω επιλογών που μας προσφέρονται από την πλατφόρμα η οποία ανάλογα με την αλγοριθμική της εξέλιξη, μας ταυτοποιεί σε ένα προφίλ είτε εντοπίζοντας την ταυτότητα μας είτε ακόμα και διαμορφώνοντας την σε αρκετά σημεία. Τέτοιο παράδειγμα είναι η πλατφόρμα Tik Tok η οποία προσφέρει πληθώρα εκπαιδευτικού και μη υλικού στις επιλογές που κάνει εκείνη για το χρήστη, σύμφωνα με τα ενδιαφέροντα του αρχικά που κυμαίνονται για αρκετό καιρό γύρω από τον ίδιο άξονα και οι οποίες ανεπαίσθητα αλλάζουν περιεχόμενο και κατευθύνονται συνεχώς προς μια “επικαιρότητα” η οποία μπορεί να είναι και επιλογή της πλατφόρμας και όχι γεγονότων που θα την πυροδοτούσαν.

Η ταυτότητα είναι εξαρτημένη από τη διάδραση με τον άλλο και τη δημόσια έκθεση μέσα από την οποία ο εαυτός ξεδιπλώνεται σε ταυτότητα και μέσω της οποίας οι πολλαπλότητες αλληλοαναγνωρίζονται σε ένα περιβάλλον ισότητας που μπορούν να εκφραστούν όπως είναι³⁴⁸.

Στην Arendt ο ιδιωτικός βίος είναι ο τόπος των αναγκών και ο δημόσιος ο τόπος της ελευθερίας των υποκειμένων να δράσουν και να εκφραστούν πλουραλιστικά. Στον μεταμοντέρνο κόσμο ο ιδιωτικός χώρος έχει καταστεί ο χώρος της ελευθερίας καθώς η επιτήρηση και η βιοπολιτική έχουν καταστήσει το δημόσιο βίο, τόπο περιορισμών. Στον ψηφιακό μας βίο η επικοινωνία είναι επαφή και δράση συγχρόνως, καταρρίπτοντας το όριο μεταξύ ιδιωτικού και δημόσιου.

Είναι πολύ ενδιαφέρουσα η έννοια μιας ενδο-αποικιοκρατίας του σώματος από την τεχνοεπιστήμη³⁴⁹, μιας πληροφοριακής ανάλυσης του ανθρώπινου.

³⁴⁶ Floridi, 2014, σ. 114.

³⁴⁷ Floridi, 2014, σ. 115.

³⁴⁸ Floridi, 2014, σ. 206.

³⁴⁹ Armitage, 2000, σ. 12.

Η ταυτότητα στον Virilio σχετίζεται σε μεγάλο βαθμό με τη φυσική παρουσία και η τεχνολογική παντο-χωρικότητα (ubiquity) διακινδυνεύει αυτή τη διαδικασία την ίδια στιγμή που οι φυσικοί χώροι αντικαθιστούνται με εικονικούς, νοσταλγώντας εντέλει την φαινομενολογική εμπειρία του φυσικού κόσμου και την αντικατάσταση της αισθητηριακής αντίληψης από την αναπαράσταση³⁵⁰ στην ίσως και λίγο συντηρητική αν όχι τεχνοφοβική κριτική της τεχνολογίας μέσα από το έργο του.

Ο Virilio στο θέμα της ταυτότητας αναφέρει το ζήτημα της διαμεσολάβησης μεταξύ δύο υποκειμένων δια μέσω των ηλεκτρονικών μέσων, πράγμα που αλλάζει τη δομή της ταυτότητας καθώς αυτή δεν αποτελεί πλέον θεμέλιο και απαραίτητη συνθήκη αλλά *αποτέλεσμα* αυτής της διαμεσολάβησης³⁵¹ υποθέτοντας ότι υπήρξε μια εποχή συμπαγούς ταυτότητας η οποία διαρρηγνύεται από την τεχνολογία³⁵².

Οι σχέσεις μέσα από τις οποίες προκύπτει και η ταυτότητα είναι σχέσεις αμοιβαιότητας και αλληλοαναγνώρισης σύμφωνα και με τον Habermas και τη θεωρία της επικοινωνιακής δράσης. Η ταυτότητα είναι μια διαδικασία τριβής εντός ενός συνόλου και εν πολλοίς είναι μια συμβολική κατασκευή που προέρχεται από τη γλώσσα και λιγότερο από τη δράση του υποκειμένου³⁵³ καθώς η δυνατότητα ταύτισης ενός υποκειμένου με τον κόσμο μέσω της γλωσσικής του έκφρασης, καθίσταται δυνατή μόνο μέσω μιας ταυτότητας που σχηματίζεται στο πλαίσιο νομιμοποιημένα ρυθμισμένων διαπροσωπικών σχέσεων³⁵⁴. Οι ατομικές ταυτότητες προκύπτουν από την ενσωμάτωση στοιχείων των συλλογικών ταυτοτήτων³⁵⁵.

Η γλώσσα και οι διαπροσωπικές σχέσεις εντός ενός συνόλου δημιουργούν την αίσθηση της ταυτότητας για το υποκείμενο στο βαθμό που μπορεί να απαντήσει στο ερώτημα για το “είδος” στο οποίο ανήκει κι όχι στο ποιος/ποια είναι για μια ποιοτική δηλαδή αξιολόγηση κι όχι απλά ταυτοτική³⁵⁶.

Η ποιοτική αυτή επισήμανση αποτελεί την σημαντικότερη παράμετρο της διαδικτυακής παρουσίας καθώς η ευκολία της προσωπικής χρήσης των όποιων διαύλων λειτουργεί σαν μια υπόσχεση προσωπικής ανόδου, η οποία εξαρτάται αποκλειστικά από το άτομο.

Το 2015 μια ομάδα καλλιτεχνών με την ονομασία Association des Homonymes Anonymes (AHA), έθεσε σε λειτουργία τον σχεδιασμό Camille Martin του οποίου το όνομα αποτελεί μίξη των δύο πιο κοινών ονομάτων και επιθέτων στην Γαλλία. Τέθηκε σε

³⁵⁰ Armitage, 2000, σ. 117.

³⁵¹ Armitage, 2000, σ. 132.

³⁵² Armitage, 2000, σ. 158.

³⁵³ Habermas, 1985, σ. 24.

³⁵⁴ Habermas, 1985, σ. 26.

³⁵⁵ Habermas, 1985, σ. 58.

³⁵⁶ Habermas, 1985, σ. 105.

λειτουργία ένα bot το οποίο επιδιόταν σε συλλογή πρωτότυπων (και όχι σε αναδημοσίευση) tweet όλων των Camille Martin, ενώ ένας λογαριασμός facebook δημιουργούσε φιλίες μόνο με άτομα του ίδιου ονόματος³⁵⁷.

Το σχόλιο επάνω στην προσωπική επώνυμη ταυτότητα, είναι προφανές, ενώ ο σχεδιασμός οργανώθηκε στον απόηχο των νομιμοποιημένων δράσεων επιτήρησης μέσω αλγοριθμικών μαύρων κουτιών παρακολούθησης για την αποφυγή τρομοκρατικών ενεργειών, όπως ήταν η επίθεση στα γραφεία του Charlie Hebdo, την ίδια στιγμή που κάτι τέτοιο θα μεγάλωνε την ανησυχία για την ασφάλεια της ιδιωτικότητας.

Το αποτέλεσμα του project ήταν η δημιουργία ενός ιστοχώρου όπου ο/η Camille Martin αναλύεται μέσα από μια σειρά δημοσιεύσεων και προσωπικών ανακοινώσεων, που παραδόξως διαγράφουν μian εικόνα της εποχής μέσα από σπαράγματα εμπειρίας που δεν ανήκουν σε ένα μόνο πρόσωπο το οποίο μέσω της ταυτοποίησης θα γινόταν ευάλωτο στον έλεγχο και την επιτήρηση.

Το να έχει κανείς ένα όνομα σημαίνει αυτόματα την ένταξη του σε ένα σύστημα. Η χρήση ψευδώνυμου ή η ανωνυμία δημιουργούν το παραπέτασμα που θα απελευθερώσει θεωρητικά την έκφραση του υποκειμένου. Η περίπτωση των Anonymous³⁵⁸ μιας συλλογικής ονομασίας, ξεκίνησε ως δράση στο πλαίσιο του 4chan³⁵⁹ και εξελίχθηκε σε συλλογικότητα ακτιβισμού. Η ανωνυμία αυτού του επιπέδου αφαιρεί την ατομική ταυτότητα, αλλά δημιουργεί μια συλλογική ταυτότητα η οποία χαρακτηρίζεται από συνεργασία συνοχή και πεποίθηση. Ο Marco Deseriis στο βιβλίο του για τα Ακατάλληλα ονόματα (*Improper Names*) αναφέρει την ταυτότητα της ανωνυμίας ή του ψευδώνυμου ως μια ταυτότητα η οποία μπορεί να έχει απωλέσει την ατομικότητα, αλλά μέσω αυτής της διαδικασίας δημιουργείται μια δια(μοιρασμένη)-ατομικότητα (condividual) και σε συλλογικότητες όπως οι Anonymous δίνεται η δυνατότητα στα άτομα να εκφράσουν πολλαπλούς εαυτούς οι οποίοι ενυπάρχουν ούτως ή άλλως στη διαδικασία της διαμόρφωσης του εαυτού³⁶⁰.

2.9. Αφήγηση του εαυτού στο διαδίκτυο

Η διαδικτυακή αφήγηση είναι μια αφήγηση που εκτείνεται στο χώρο (την σφαίρα της πληροφορίας) καθιστώντας το υποκείμενο ένα ανθρώπινο-υπερκείμενο με όλη τη ρευστότητα που εμπεριέχει αυτή η κατάσταση καθώς και η συλλογική σύσταση του (τόσο

³⁵⁷ Goethe-Institut, 2016.

³⁵⁸ Deseriis, 2015, σ. 165.

³⁵⁹ https://en.wikipedia.org/wiki/4chan#Anonymous_and_anti-Scientology_activism, πρόσβαση 30 Ιανουαρίου, 2020.

³⁶⁰ Deseriis, 2015, σ. 165.

μέσω συγγραφέα όσο και κοινού)³⁶¹. Η προσωπική αφήγηση είναι μια ταυτοτική διαδικασία εύκολα προσβάσιμη, τόσο για αυτόν που διηγείται όσο και για το θεατή ή ακροατή.

Ο Žižek παραφράζοντας το Wittgenstein αναφέρει το “Όταν κανείς δεν μπορεί να μιλήσει πρέπει να γράψει” (αντί “σιωπά”, που είναι η αυθεντική ρήση) υπονοώντας την σπουδαία ευκαιρία για την τέχνη να χρησιμοποιήσει τον κυβερνοχώρο ως ένα περιβάλλον απόστασης το οποίο επιτρέπει τη φαντασιακή εκδήλωση του υποκειμένου³⁶².

Η θεωρία των Deleuze - Guattari σχετικά με την ταυτότητα είναι μια πολύ σημαντική παράμετρος όταν ερευνούμε ένα θέμα όπως είναι αυτό της ταυτότητας στο διαδίκτυο. Η ταυτότητα η ίδια ως ζήτημα το οποίο το συναντούμε και στο *Διαφορά και Επανάληψη* και στον *Αντι Οιδίποδα* είναι μια κατάσταση πολλαπλοτήτων, επιθυμητικών μηχανών, συνεχών εδαφικοποιήσεων και απεδαφικοποιήσεων και κατά βάση μια σχιζοειδής διαδικασία. Οι Deleuze - Guattari επιτίθενται στην ψυχανάλυση ως μια μέθοδο η “οποία συμβολοποιεί τα πάντα και αποτυγχάνει στο πραγματικό”³⁶³ ενώ ο Deleuze δεν θεωρεί ότι είναι εφικτή η έννοια της ταυτότητας από τη στιγμή που δεν μπορούν οι πολλαπλότητες του *γίνεσθαι* από τις οποίες εκπορεύονται τα πάντα να αναχθούν σε ταυτοποιήσιμα κατηγορήματα³⁶⁴.

Πιο συγκεκριμένα και αναφερόμενοι αναλυτικά στα παραπάνω, η ταυτότητα και ο εαυτός είναι πολυσήμαντες ενότητες οι οποίες σχηματίζονται και αποσχηματίζονται μέσα από το αδιάλειπτο *Γίνεσθαι* με αποτέλεσμα μια συνεχή ρευστότητα ενώ η έκφραση είναι ένας ταυτοτικός προσδιορισμός η ίδια, χωρίς ορισμούς. Ο εαυτός στο Deleuze είναι μια έκκεντρη συνείδηση. Η ριζωματική ανάπτυξη του εαυτού στη θεωρία του Deleuze ομοιάζει με την ίδια τη ριζωματική δομή του διαδικτύου στη μελέτη μας.

Οι δυνάμεις οι οποίες ενεργούν επάνω σε ένα υποκείμενο έλκονται και απωθούνται όχι σε μια ισορροπία συστήματος αλλά σε μια σειρά προσωρινών καταστάσεων από τις οποίες περνά το υποκείμενο³⁶⁵.

Η υποκειμενικότητα στη σχιζοανάλυση είναι μια ανοικτή, ρευστή υποκειμενικότητα. Στην ψυχανάλυση υπάρχει η γραμμική πορεία της ταυτότητας ως αποτελέσματος γεγονότων ενώ συγχρόνως η ψυχανάλυση θεωρεί την ταυτότητα ως τη μάσκα πίσω από την οποία κρύβεται η επιθυμία με αρνητικό πρόσημο (ως έλλειψη), την ίδια στιγμή που στην σχιζοανάλυση η επιθυμία είναι μια δημιουργική διαδικασία του γίνεσθαι

Οι Deleuze - Guattari αντιτίθενται στην αρνητικότητα της έννοιας της επιθυμίας στον Freud και την αντικαθιστούν με την παραγωγική και εξ ‘αυτού θετική της πλευρά. Η

³⁶¹ Floridi, 2002, σ. 129.

³⁶² Žižek, 2004, σ. 801.

³⁶³ Deleuze & Guattari, 2017, σ. 192.

³⁶⁴ Parr, 2010, σ. 127.

³⁶⁵ Deleuze & Guattari, 2016, σ. 30.

σχιζοειδής φύση της επιθυμίας είναι το γεγονός ότι δεν επιθυμεί μόνο την ικανοποίηση της ανάγκης της αλλά και ότι πάει και εναντίον στην ίδια της την έλλειψη καθιστώντας την βαθύτερη, εξυπηρετώντας έτσι τον καταπιεστή της³⁶⁶.

Το ασυνείδητο από παραγωγική μηχανή, αντικαταστάθηκε από τον Φρόυντ, σε αναπαράσταση μέσω του Οιδίποδα (εξ ου και ο τίτλος Αντι οιδίποδας)³⁶⁷. Μια αναπαρασταση την οποία απορρίπτει ο «σχιζό» για αυτό και βρίσκεται στο κέντρο της ανάλυσης των Deleuze – Guattari.

Η αναπαράσταση είναι αντιπαραγωγική καθώς δεν είναι το ίδιο το αντικείμενο αλλά το σύμβολο της. Άραγε ο ρόλος του διαδικτύου είναι αυτός ενός αναπαραστατικού ασυνείδητου ή ενός σχιζο-παραγωγικού περιβάλλοντος σε ό,τι αφορά στην θέσπιση της ταυτότητας;

Όταν ενεργούμε ταυτοτικά εντός του διαδικτύου (ακτιβιστικά εκφραζόμενοι ή καλλιτεχνικά) συνθέτοντας τα σπαράγματα εμπειρικών καταλοίπων, είναι ελευθερία ή σχιζοειδής υποταγή στην επιτήρηση, άρα και την Φουκωική καταλογογράφηση και αρχειοθέτηση από τις εξουσίες; Παραγωγική είναι σε αυτή την περίπτωση ή όποια ταυτοτική έκφραση μπορεί να οδηγήσει σε μια συσπείρωση ανατροπής. Η ανατρεπτική αυτή στάση εμπεριέχεται στην επιθυμία η οποία είναι από τη φύση της επαναστατική κι όχι απαγορευμένη οιδιποδικά όπως υποστηρίζει η Φρουδική ψυχανάλυση³⁶⁸.

Το γεγονός της σύνθεσης της ίδιας της μηχανής του διαδικτύου δημιουργεί τις έλξεις και απωθήσεις που περιγράψαμε παραπάνω και οι οποίες δημιουργούν με τη σειρά τους τις προσωρινότητες εκείνες οι οποίες καθλώνουν το υποκείμενο σε μια συνεχή κίνηση³⁶⁹. Στη σχιζοανάλυση των Deleuze - Guattari δεν αναζητάται η λύση του Οιδίποδα αλλά η ασυνείδητη εκείνη περιοχή η οποία είναι κενή ενοχής³⁷⁰. Αν υποθέσουμε ότι η ζωή εντός διαδικτύου μπορεί να αποκλείσει την περιοχή της επιτήρησης (με τον ίδιο τρόπο που επιτηρείται το ασυνείδητο από τον Νόμο του Πατέρα) τότε θα ήταν δυνατή μια πραγματική, ανατρεπτική, ταυτότητα.

Στην ανάλυση της Braidotti³⁷¹ ο Deleuze, επιλέγει την ονομασία των διαφόρων σταδίων του *γίνεσαι* ως *γίνεσθαι γυναίκα*, *γίνεσθαι ζώο* (όπως αναφέρθηκε και στο προηγούμενο κεφάλαιο). Αυτό δεν σημαίνει ότι στην διαδρομή του *γίνεσθαι* κανείς γίνεται γυναίκα ως το φύλο, αλλά ως το πέρασμα από τη μειονότητα του “άλλου” σε σχέση με το δεσπόζον αφήγημα του λευκού ανδρός καθώς το *γίνεσθαι γυναίκα* είναι η “μήτρα του γίνεσθαι” όπως περιγράφει. Ακόμα και οι ίδιες οι γυναίκες θα πρέπει να

³⁶⁶ Deleuze & Guattari, 2016, σ. 41.

³⁶⁷ Deleuze & Guattari, 2016, σ. 35.

³⁶⁸ Deleuze & Guattari, 2016, σ. 137.

³⁶⁹ Deleuze & Guattari, 2016, σ. 32.

³⁷⁰ Deleuze & Guattari, 2016, σ. 98.

³⁷¹ Parr, 2010, σ. 306.

περάσουν από το *γίνεσθαι γυναίκα* προκειμένου να βιώσουν την αίσθηση και την έκφραση του “άλλου” όπως αυτός υπάρχει μέσα από δυναμικά δίπολα, φύλου, φυλής και θέσης προς το κέντρο.

Το *γίνεσθαι* αυτού του τύπου, αυτή η μετάβαση, αν θελήσουμε να την εφαρμόσουμε στο διαδίκτυο θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι μια διαδικασία απτή καθώς οι γραμμές πτήσεις αφήνουν το χνάρι τους και το χάρτη τους καθιστώντας ορατό σε όλη του την πορεία το αφήγημα.

Στην αναπαράσταση του εαυτού το υποκείμενο βρίσκεται συνεχώς σε ένα όριο μεταξύ του υποκειμένου που κατασκευάζεται από εξουσιαστικούς και θεσμικούς μοχλούς πίεσης στο πλαίσιο λόγου και το υποκείμενο ως ομιλών και δρων αυτόνομα³⁷²

Τα μέσα αναλαμβάνουν το ρόλο του μεσάζοντα μεταξύ της εικόνας που έχουμε για τους άλλους και της εικόνας που έχουμε για τον εαυτό μας και οι οποίες καθιστούν εφικτή τη διαμόρφωση της ταυτότητας, όσο προσωρινή και αν είναι. Συνήθως μεταφέρουν στερεότυπα ενδυναμώνοντας το ρόλο τους και η μεταφορά αυτή έχει απασχολήσει τον ακαδημαϊκό διάλογο ήδη από την δεκαετία του '70 με τον Burger (και το ανδρικό βλέμμα στην ζωγραφική και την διαφήμιση) και τη Malvey (στο σινεμά) ως συγγραφείς αναφοράς.

Η αυτοφωτογράφιση αποτελεί ένα σημαντικό τρόπο με τον οποίο το υποκείμενο αναζητά την υποκειμενικότητα του, τη χωροχρονική του παρουσία και εντέλει τον λόγο του.

Τα αφηγήματα αυτά περνούν μέσω των μέσων προκειμένου να έλξουν κοινό³⁷³ το οποίο και έλκεται προς το περιεχόμενο του μέσου μέσω της ταύτισης. Με αυτή τη λογική, όσο πιο ισχυρό το στερεότυπο τόσο πιο μεγάλη η επιφάνεια ταυτοτικής ανταπόκρισης από πλευράς των θεατών/καταναλωτών.

Η επικοινωνία με τη βοήθεια των μέσων γίνεται με τη χρήση συμβολισμών οι οποίοι γεννούν νόημα το οποίο δεν υπάρχει βεβαίως μέσα από κάποια φυσική υπόσταση, αλλά μέσα από συστημικές αναπαραστάσεις με την κονστρουκτιβιστική έννοια³⁷⁴.

Μην ξεχνάμε ότι το πλαίσιο για παράδειγμα των μέσων κοινωνικής δικτύωσης, δεν είναι ένα πεδίο αγνών ανθρώπινων σχέσεων αλλά ότι προέχει η σχέση μηχανής ανθρώπου και η εξόρυξη πληροφορίας, καθώς και η αναγνώριση ανθρώπινων προφίλ για εμπορική εκμετάλλευση³⁷⁵.

³⁷² “The point of suture, between on the one hand the discourses and practices which attempt to “interpellate”, speak to us or hail us onto place as the social subjects of particular discourses, and on the other hand, the processes which produce subjectivities, which construct us as subjects which can be “spoken”(Hall, 1996). Identities are thus the points of temporary attachment to the subject positions, which discursive practices construct for us.” (Krijnen & Bauwel, 2015, σ. 43).

³⁷³ Krijnen & Bauwel, 2015, σ. 46.

³⁷⁴ Hall, 1997, σ. 6.

³⁷⁵ Lovink, 2017, σ. 66.

Η μαζική χρήση του web 2 μόνο για την περιδιάβαση κι επικοινωνία εντός των πλατφορμών αυτών, δημιούργησε ένα “χρήστη θερμοκηπίου” όπου η πληροφορία είναι ελεγχόμενη και βασίζεται στην άγνοια του μέσου των υπολογιστών από το χρήστη³⁷⁶, από τη στιγμή που το εργαλείο απλοποιείται στη χρήση του. Άλλωστε η δύναμη σε ένα ψηφιακό κόσμο, βρίσκεται στην απλοποίηση και η τεχνολογία είναι πάντοτε πολιτική παρόλο που οι άνθρωποι που τη δημιουργούν στέκονται θεωρητικά στον αντίποδα των τεχνοκρατών³⁷⁷ τουλάχιστον κατά την πρώτη εποχή της δημιουργίας των προγραμμάτων πρωτίστως και των εφαρμογών αργότερα.

Η ταυτότητα ορίζεται εν πολλοίς από τις κοινωνικές σχέσεις οι οποίες στις ημέρες μας γίνονται σε μεγάλο βαθμό μέσω των πλατφορμών κοινωνικής δικτύωσης. Ο Lovink αναζητά την έννοια του κοινωνικού και αναφέρει ότι η επικοινωνία μέσω των μέσων αποτελεί ένα σιμουλάκρουμ κοινωνικών σχέσεων και ότι το ιστορικό υποκείμενο που ονομαζόταν *πολίτης* έγινε *χρήστης* ενώ οι σφιχτοί κοινωνικοί δεσμοί αντικαταστάθηκαν από το διάστημα μεταξύ “φίλων” σε μια ανοικτή συνθήκη³⁷⁸.

Η επικοινωνία εμπεριέχει τη σχεσιακότητα και των σωμάτων και είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο τη διαδικτυακή ζωή του σώματος. Η ταυτότητα στο διαδίκτυο ως απότοκο και αυτής της διάστασης, επιβεβαιώνει τη ρευστότητα της, λόγω της έλλειψης της φυσικής τριβής και των σημειολογικών εκπομπών της.

Η φωτογράφος Arvida Bystrom³⁷⁹, στο βίντεο της “Disembodied Daughter” (**εικ. 5**) τοποθετεί τη φωνή της Siri να επιδίδεται σε ένα μονόλογο όπου ακριβώς η τεχνητή νοημοσύνη παρουσιάζεται σαν τον ασώματο τόπο μιας προβεβλημένης οικειότητας, χωρίς συγκεκριμένο κοινωνικό φύλο, που όμως ενσαρκώνει όλες τις θηλυκότητες που μας καθοδηγούν στην πορεία μας, από τη μητέρα μέχρι την εξυπηρετική υπάλληλο.

Η φαντασίωση μιας τέτοιας θηλυκότητας είναι πανταχού παρούσα σαν να μην έχει βάρος αλλά σαφή ριζωματικότητα, με μια σχεδόν μεταφυσική αίσθηση που όμως δεν υπολείπεται και στερεοτυπικής σεξουαλικότητας. Η ύπαρξη αυτών των προβολών και του γεγονότος ότι υπάρχουν στο άγγιγμα ενός κινητού είναι η αίσθηση μιας διευρυμένης υποκειμενικότητας.

Συνεπώς, δεν χρειάζεται να ξεχνάμε ότι ο κατοπτρισμός της όποιας δυσλειτουργίας στον ψηφιακό κόσμο οφείλεται κατά βάση στον πραγματικό κόσμο³⁸⁰ και οι ψηφιακές κουλτούρες ενδυνάμωσαν τις ταυτότητες και την φωνή πολλών υποκειμένων αν και η πληθώρα των πληροφοριών για άλλες κουλτούρες μπορεί να διαταράξει τη

³⁷⁶ Lovink, 2017, σ. 20.

³⁷⁷ Lovink, 2017, σ. 22.

³⁷⁸ Lovink, 2017, σ. 33.

³⁷⁹ <https://www.arvidabystrom.se/work/disembodied-daughter>, πρόσβαση 4 Απριλίου, 2022.

³⁸⁰ Reed, 2018, σ. 59.

συνοχή της ταυτότητας³⁸¹ όπως αυτή περιορίζεται σε όρια για να υπάρξει.

Έχουμε αναφερθεί στη σημασία του χώρου και ο ψηφιακός χώρος μπορεί να είναι είτε αχανής είτε πολύ στενός, ανάλογα με τη δραστηριότητα εντός αυτού αλλά ας μην ξεχνάμε ότι η φορητότητα των συσκευών κατασκεύασε και μια νέα σχέση με το χώρο μέσω μιας “ενσώματης κινητικότητας”³⁸² κυρίως μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού χώρου.

Η Lisa Nakamura εδραίωσε τον όρο “ταυτοτικός τουρισμός”³⁸³ για να περιγράψει την εναλλαγή ταυτοτήτων στο πρώιμο διαδίκτυο και αυτό φαινόταν να αποτελεί μια σημαντική ανάγκη των πρώτων χρηστών χωρίς να υποκρύπτει αυτό μια παραβατική πρόθεση όπως θα υποψιαζόμασταν στην εποχή μας, ενώ η ανάγκη για την αποκάλυψη της πραγματικής ταυτότητας προέκυψε και από την άνοδο των bots στο web 2 τα οποία περιόρισαν την αξιοπιστία του επικοινωνημένου μηνύματος.

Είναι πολύ συχνή η επικοινωνία μιας ψευδούς ταυτότητας για τις νεαρότερες ηλικίες στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης (ή αλλιώς και «ψηφιακών ιθαγενών» εφόσον γεννήθηκαν εντός της ψηφιακότητας) ή ακόμα και στα όρια του παρενδυτισμού (ο οποίος και ονομάζεται στην αργκό catfish), η εντελώς διαφορετική εικόνα δηλαδή κάποιου από την πραγματικότητα είτε μέσω αμφίεσης είτε μέσω φίλτρων³⁸⁴.

Ένα μεγάλο κομμάτι της ταυτότητας είναι η θέση του υποκειμένου, η τοποθέτηση του δηλαδή μέσα από κοινωνικές παραμέτρους και δομές³⁸⁵ και αυτή η θέση φαίνεται να μεταφέρθηκε και on line καθώς οι δημιουργοί των ψηφιακών προϊόντων μετέφεραν την κουλτούρα τους και τη θέση τους η οποία και μοιάζει να ανταποκρίνεται (ή να προσαρμόζεται;) στα πρότυπα διαφόρων ηλικιών, φύλων ή εθνοτήτων.

Οι λευκοί άντρες παραμένουν πάντοτε ένα μεγάλο ποσοστό δημιουργών και διαχειριστών της ψηφιακότητας, αλλά οι πολιτικές ταυτότητας (η τάση να ισορροπηθεί το στατιστικό χάσμα μεταξύ λευκών ανδρών και του δημογραφικού δείγματος όλων των φυλών/φύλων στην αναπαραγωγή αφηγημάτων) παρόλο που έχουν παίξει σημαντικό ρόλο, δεν έχουν επιφέρει ακόμα την ισότητα ενώ οι πολιτικές αυτές βάλλονται και από δεξιές πολιτικές ως αντιπατριωτικές ή ριζοσπαστικές στην έκφραση τους³⁸⁶.

Οι τεχνολογίες του εαυτού (ή και η Πλατωνική “επιμέλεια εαυτού”) είναι όλες εκείνες οι διαδικασίες τις οποίες περνάει το υποκείμενο (το σώμα και το μυαλό του) προκειμένου να είναι ευτυχισμένο, καθαρό και τέλειο³⁸⁷. Η τελειότητα αυτή είναι η εικόνα, ενός ψηφιακού υποκειμένου, υπερανθρώπου, άχρονου και στρογγυλεμένου στις αιχμές

³⁸¹ Reed, 2018, σ. 61.

³⁸² Reed, 2018, σ. 63.

³⁸³ Nakamura, 2013, σσ. 41 και 65

³⁸⁴ Nakamura, 2013, σ. 65.

³⁸⁵ Nakamura, 2013, σ. 105.

³⁸⁶ Nakamura, 2013, σ. 123.

³⁸⁷ Foucault, 1988, σ. 18.

του.

Πολύ σημαντική παρατήρηση σε σχέση με τις τεχνολογίες δόμησης εαυτού/προτύπου είναι η ματιά της φιλοσοφικής κολεκτίβας Τίqqun “Προκαταρκτικό υλικό για μια θεωρία του νεαρού κοριτσιού”. Εκεί παρόλο που δεν αναφέρονται στη γενιά του διαδικτύου αλλά στο καταναλωτικό πρότυπο των περιοδικών, έχουν μια πολύ τολμηρή ανάλυση που ταιριάζει στον κόσμο των κοινωνικών μέσων. Το *νεαρό κορίτσι* θεωρούν ότι είναι το καταναλωτικό πρότυπο που εξελίσσεται συνεχώς από το τέλος του πρώτου παγκοσμίου πολέμου, στον ιδανικό πολίτη ο οποίος δεν επαναστατεί και δεν αντιστέκεται³⁸⁸.

Η καταναλωτική κοινωνία αναζητά τους νέους της υποστηρικτές μεταξύ των μέχρι πρόσφατα περιθωριοποιημένων όπως είναι οι γυναίκες, οι νέοι, οι μετανάστες.

Η θεωρία δεν αναφέρεται σε φύλο, ούτε σε ηλικία αλλά στο ταυτοτικό προφίλ στο οποίο τα υπο-κείμενα υποτάσσονται, εντός του καταναλωτικού αφηγήματος των μέσων³⁸⁹.

Είναι εντυπωσιακή η ακρίβεια με την οποία οι Τίqqun μοιάζουν να περιγράφουν αφοριστικά το ύφος και τη στόχευση των διαφόρων προφίλ στο Instagram όταν αναφέρονται στην αντικειμενοποίηση της οικειότητας ή στο γεγονός ότι δεν δημιουργούν τίποτα, απλώς αναπαράγονται³⁹⁰ και επιθυμούν την αναγνώριση μόνο για το γεγονός ότι απλά υπάρχουν ενώ προμηνύουν το μέλλον μιας κυβερνο-σκληρίας και για τα δύο φύλα στο πρότυπο του νεαρού κοριτσιού³⁹¹ υπαγορευμένο από ένα υπερεγώ των αγορών.

Πιο ειδικά περιγράφουν την αντικατάσταση της αναπαράστασης για την οποία μιλήσαμε πιο πάνω, με την παράσταση του θεάματος στην καταστασιακή λογική του Σιτουασιονιστή Debord που είναι και ο πνευματικός πρόγονος της ομάδας.

Το νεαρό κορίτσι προσπαθεί να μοιάσει στη φωτογραφία του κι όχι το αντίθετο³⁹² ενώ φορά τη μάσκα του προσώπου του και αποτελεί μian αποτυχία του φεμινισμού³⁹³ εφόσον η υποτιθέμενη απελευθέρωση της γυναίκας κατέληξε στην επέκταση του *οικιακού* στο *κοινωνικό*³⁹⁴ ως ένα έντομο το οποίο εγκύπτει στην ίδια του την εντομολογία³⁹⁵, την παρατήρηση και αρχειοθέτηση του δηλαδή. Στην ανάλυση της ταυτότητας στο διαδίκτυο οι σχολιασμοί των Τίqqun βοηθούν στην παρατήρηση της δόμησης μιας κατηγορίας ταυτότητας στο διαδίκτυο, αυτή των προφίλ του Instagram και για αυτό το λόγο και η σύνθεση στο επόμενο κεφάλαιο εικόνων με τα κείμενα των Τίqqun σε πλήρη αλληλοσυμπλήρωση.

³⁸⁸ Τίqqun, 2012, σ. 15.

³⁸⁹ Τίqqun, 2012, σ. 14.

³⁹⁰ Τίqqun, 2012, σ. 24.

³⁹¹ Τίqqun, 2012, σ. 25.

³⁹² Τίqqun, 2012, σ. 33.

³⁹³ Τίqqun, 2012, σ. 36.

³⁹⁴ Τίqqun, 2012, σ. 43.

³⁹⁵ Τίqqun, 2012, σ. 40.

Η “ιλλουστρασιόν” αποτύπωση της γυναίκας στο διαδίκτυο ως η μόνη αποδεκτή, αποτυπώνεται και στις βίαιες αντιδράσεις στις βίντεο περφόρμανς της Natacha Stolz³⁹⁶ το προκλητικό περιεχόμενο των οποίων σε σχέση με τη χρήση του σώματος της (με αναφορές στο έργο της Carolee Schneemann), οδήγησε σε θύελλα επιθέσεων τόσο στην ίδια την καλλιτέχνη με απειλές θανάτου όσο και στην ουσία της τέχνης της και το αν είναι αποδεκτή ως τέτοια.

Σε μια παρόμοια λογική το πρότζεκτ της Maja Malou Lyse³⁹⁷ Αυτο-γυναικολογία, όπου με ένα kit αυτοεξέτασης μια γυναίκα, θα μπορούσε να αυτοεξεταστεί και να εμποτεύσει το σώμα της, αποτελεί ιδανικό σχόλιο επάνω στην “εντομολογική” εξέταση των γυναικών η οποία μεταφέρει προκαταλήψεις επάνω στη σεξουαλικότητα της γυναίκας, υπό τον μανδύα μιας ιδέας της υγείας όπως αυτή ορίζεται από τις εξουσίες. Εικόνες από το Instagram της Maja Malou Lyse όπου το σώμα παρουσιάζεται σε πλήρη αντίλογο με την πάγια εικονογραφία της πλατφόρμας, μας υπογραμμίζουν με σαφήνεια τις παραπάνω απόψεις (εικ. 6).

Η πολιτική της ταυτότητας κατά την δεκαετία του 90, οδήγησε στην αντιμετώπιση από πλευράς των καλλιτέχνιδων (της θεματολογίας του σώματος) ως έκφραση του τραύματος τόσο του φύλου όσο και της φυλής για να καταλήξει στις ημέρες μας σε μια επανεξέταση και της τάξης σε σχέση με τα παραπάνω στο πλαίσιο του intersectional φεμινισμού.

Σε αυτή την λογική στην περίπτωση της ταυτότητας στο διαδίκτυο εκκινούμε με τον κυβερνοφεμινισμό ο οποίος εξέλιξε τη λογική της σύνδεσης της θεωρίας των cyborg της Donna Haraway και το φεμινισμό του 4ου κύματος. Το αναφέρουμε στην ενότητα της ταυτότητας καθώς αποτέλεσε την ιδανική μεθοδολογία για την ανάδυση ενός νέου μοντέλου συζήτησης για το φεμινισμό δημιουργώντας την εικόνα και τις μεθόδους μιας νέας εποχής.

Η Wajcman αναφέρει ότι η τεχνολογία έχει πάντοτε μια κοινωνική γνώση η οποία μπορεί να εμπλουτιστεί από το φεμινισμό στο βαθμό που υπάρχουν σχέσεις εξουσίας σε ισχύ μέσα στη λειτουργία της τεχνολογίας και οι γυναίκες οφείλουν να επεκταθούν μέσα σε αυτήν σπάζοντας το δεσμό μεταξύ ειδικών (κυρίως ανδρών) και τεχνολογίας³⁹⁸.

Η γνώση της τεχνολογίας και τα τεχνολογικά εργαλεία δεν είναι αυτοσκοπός, αλλά χρησιμεύουν επίσης για το χακάρισμα και άλλες ακτιβιστικές πράξεις για την αποτροπή της βίας και τη δημιουργία νέων αφηγημάτων για το φεμινισμό³⁹⁹.

Ένα φεμινιστικό διαδίκτυο βασίζεται σε αρχές όπως είναι η ίση πρόσβαση, η

³⁹⁶ <https://rhizome.org/editorial/2010/nov/24/blogrolls-trolls-and-interior-scrolls-a-conversati/>, πρόσβαση 16 Απριλίου, 2022.

³⁹⁷ <https://www.instagram.com/stories/highlights/18032084215063834/?hl=el>, πρόσβαση 19 Απριλίου, 2022.

³⁹⁸ Wajcman, 2013, σσ. 162-166.

³⁹⁹ Solifrank, 2019, σ. 31.

δημιουργία κινημάτων και δράσεων ανοικτού κώδικα, η εξάπλωση των γυναικείων αφηγημάτων, αλλά κυρίως η χρήση των data και η ιδιωτικότητα, η διαχείριση της προσωπικής μνήμης αλλά κυρίως η απόκρουση της διαδικτυακής βίας κατά των γυναικών και άλλων ομάδων⁴⁰⁰.

Η φεμινιστική δράση μπορεί να επεκτείνεται και σε ένα τρίτο χώρο πέραν του ψηφιακού και του φυσικού, στον “φυψιακό” (rhygital) την ώσμωση τους δηλαδή μέσα από δράσεις και σχεδιασμούς οι οποίοι εκτείνονται και στους δύο χώρους⁴⁰¹.

Ο όρος χρησιμοποιήθηκε ακαδημαϊκά το 1994 από την Plant⁴⁰² η οποία υποστήριζε ότι οι γυναίκες και το διαδίκτυο συνδέονται φυσικά μέσω της μη γραμμικότητας και της αυτοαναπαραγωγής και συνδεσιμότητας ως συστημάτων. Ως χώρος το διαδίκτυο φάνηκε πρόσφορος για τη δράση των γυναικών αφού ακόμα δεν είχε κατακτηθεί από τις αγορές και τα συστημικά αφηγήματα. Στην πορεία όμως δεν υπήρξε μια πραγματική άνοδος προς την ισότητα χρήσης, για κυβερνησιμότητα ⁴⁰³.

Το Μανιφέστο των VNS Matrix το 1991⁴⁰⁴ έθεσε τις βάσεις για αυτό που θα αποκαλούσαμε ταυτότητα του κινήματος του κυβερνοφεμινισμού:

*“We are the modern cunt
positive anti reason
unbounded unleashed unforgiving
we see art with our cunt we make art with our cunt
we believe in jouissance madness holiness and poetry
we are the virus of the new world disorder
rupturing the symbolic from within
saboteurs of big daddy mainframe
the clitoris is a direct line to the matrix
VNS MATRIX
terminators of the moral codes
mercenaries of slime
go down on the altar of abjection
probing the visceral temple we speak in tongues
infiltrating disrupting disseminating
corrupting the discourse
we are the future cunt”
VNS Matrix 1991*

Η ταυτότητα αυτή είχε τα χαρακτηριστικά μιας ειρωνικής αντιμετώπισης,

⁴⁰⁰ Sollfrank, 2019, σ. 87.

⁴⁰¹ Sollfrank, 2019, σ. 87.

⁴⁰² Jones, 2002, σ. xxii

⁴⁰³ Jones, 2004, σ. 65.

⁴⁰⁴ <https://vnsmatrix.net/essays/manifesto>, πρόσβαση 10 Μαΐου 2022.

προκλητική εικονογραφία, μια συμβολική βία ενώ αυτό το πρώτο κύμα κατηγορήθηκε αργότερα ότι δεν συμπεριέλαβε ζητήματα μετααποικιακού λόγου όπως τη φυλή ή ακόμα και ταξικά ζητήματα⁴⁰⁵.

Ως γνήσια απόρροια της κουλτούρας του διαδικτύου ο κυβερνοφεμινισμός είναι σαφές δείγμα διαδικτυακής ταυτότητας όπως θα την ορίζαμε εντός της παρούσας διατριβής, με ολοκληρωμένη αισθητική και θεωρητική σήμανση και ιδανικό συνδετικό παράδειγμα για το θέμα μας. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τον ερευνητή παρουσιάζει το ψηφιακό εναποθετήριο <https://cyberfeminismindex.com/> όπου υπάρχει το σύνολο της κυβερνοφεμινιστικής θεωρίας και πρακτικής.

Έργο διαδικτυακής τέχνης και ταυτοτικής συνδήλωσης αποτελεί και η περσόνα Netochka Nezvanova⁴⁰⁶ ψευδώνυμο από το ομώνυμο έργο του Ντοστογιέφσκι όπου μια καλλιτέχνης/προγραμματίστρια με διαφορετική κάθε φορά φυσική παρουσία από διαφορετικά πρόσωπα με ακτιβιστική προγραμματιστική δράση προτείνει την συλλογική ταυτότητα μιας ριζοσπαστικής οπτικής **(εικ. 7)**.

⁴⁰⁵ Wilding & Wright, 2002.

⁴⁰⁶ <https://www.salon.com/2002/03/01/netochka/>



Εικ. 4

Hoeteps Blessings. HDVideo. Έργο της Tabita Rezaire, 2015.

<https://www.tabitarezaire.com/>⁴⁰⁷

⁴⁰⁷ <https://wepresent.wetransfer.com/stories/tabita-rezaire-on-digital-worlds-attention-and-spirituality>.



Εικ. 5

Disembodied Daughter. Ταινία μικρού μήκους της Arvida Bystrom, 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=g7XyWnQH1j8>



Εικ.6

Maja Malou Lyse. Αυτο-γυναικολογία.

<https://kunsten.nu/journal/ugens-kunstner-maja-malou-lyse/>



Eik. 7

Netochka Nezvanova. 2002

<https://www.salon.com/2002/03/01/netochka/>

ΚΕΦΑΛΑΙΟ III
ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΔΕΣ ΤΗΣ ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ:
ΜΙΑ ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΛΟΓΟΥ ΤΩΝ ΓΥΝΑΙΚΩΝ ΣΤΟ ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ

“...More than most early web users, I wanted to clarify for myself what it was that the internet excluded and, above all, what it would become: a pitiless, pragmatic enunciatory nexus of the blatant and the self-evident —this side of secrecy and beyond any secret whatsoever”
(Zielinski, 2019, σ. 43)

“Algorithms are the titanium white of this era's painting. They are the undercoat that hide culture's negative spaces”
(Lynn Hershman Leeson, Shadow Stalker, 2018-2021)

3.1. Εισαγωγή - Μεθοδολογία

Η net art είναι η καλλιτεχνική εκείνη πρακτική η οποία ασχολείται με την θεματική της επικοινωνίας, των μέσων, και του πολιτισμικού περιβάλλοντος της δικτυωμένης εποχής. Επικοινωνείται μέσω του διαδικτύου ενώ την ίδια στιγμή ασχολείται και θεματικά με αυτό⁴⁰⁸. Η Net art χαρακτηρίζεται από τη διάδραση θεατή και έργου ενώ την ίδια στιγμή επικοινωνείται παγκόσμια και οι κύριες προβληματικές της είναι η επιτήρηση, η ταυτότητα, η δημοκρατία, τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης και οι πρακτικές δημόσιας ή ιδιωτικής συμμετοχής καθώς και η αφήγηση και οι εναλλακτικές της μέθοδοι.

Χωρίζεται σε δύο φάσεις. Μια αρχική, την Net.art κατά την οποία το ίδιο το εργαλείο του διαδικτύου αποτελεί τον ιδεολογικό πυρήνα του έργου, όπου όπως διαβάζουμε ότι αναφέρει ο Tilman Baumgartel: “Net art addresses its own medium; it deals with the specific conditions the Internet offers. It explores the possibilities that arise from its taking place within this electronic network and is therefore Netspecific. Netart plays with the protocols of the Internet, with its technical peculiarities. It puts known or undiscovered errors within the system to its own use. It deals creatively with software and with the rules software follows in order to work. It only has any meaning at all within its medium, the Internet”⁴⁰⁹. Μια δεύτερη φάση παρουσιάζεται με την έλευση του web 2 κατά

⁴⁰⁸ <https://netspecific.net/en/netspecific/what-is-net-art>, πρόσβαση 26 Μαΐου 2017.

⁴⁰⁹ Corby, 2013, σ. 1.

την οποία η εισαγωγή της χρήσης των data -συμβολικά και ουσιαστικά- χρησιμοποιείται στην καλλιτεχνική πρακτική για τη δημιουργία αφηγήματος και την οποία αποκαλούμε στην παρούσα διατριβή με το γενικό χαρακτηρισμό διαδικτυακή τέχνη.

Στο πλαίσιο της internet τέχνης εντάσσονται πολλές πρακτικές, από την τέχνη που αναπτύσσεται μόνο μέσα στο παράθυρο του browser, τα τηλεματικά έργα από απόσταση, τις διαδικτυακές περφόρμανς, μέχρι το υπερκείμενο και τη μη γραμμική αφήγηση, το χακτιβισμό (hacktivism) και την τέχνη του software⁴¹⁰.

Η διαδικτυωμένη τέχνη είναι μια τέχνη η οποία ενώνει κοινωνικές ανησυχίες ταυτότητας, την αγωνία του “νέου” στην τέχνη και την ελευθερία που προσφέρει η διαχείριση των πρωτογενών ψηφιακών εργαλείων σε πλαίσιο εκτός του ελεγχόμενου συστήματος της τέχνης⁴¹¹. Υπό αυτές τις συνθήκες μοιάζει να είναι η πλέον σύγχρονη μορφή έκφρασης με όρους δημοκρατικής και πλήρους υποκειμενικότητας.

Ο ορισμός που δόθηκε στη συνάντηση Nettime του 1997 με κεντρικό θέμα τη Net.art ήταν “μια σκηνοθεσία της ριζωματικής, μη γραμμικής δομής, που αναπτύσσεται παντού”⁴¹² και αυτός ο ορισμός θα μπορούσε να μας δώσει μια πολύ σαφή κατεύθυνση για το γενικότερο προσδιορισμό και της Net.art.

Οι Jodi (**εικ. 8**), αναφέρει η Valentina Tranni, φτιάχνουν ιστότοπους με εμφανή κώδικα “σαν μαύρες τρύπες που ξεγυμνώνουν την ουσία της μηχανής”, ο Shulgin ιστότοπους όπου η φόρμα της περιήγησης είναι το μόνο περιεχόμενο και οι 0100101110101101.ORG (**εικ. 9**) ανέδειξαν την πλήρη διαφάνεια των υπολογιστών τους σε έναν σχολιασμό της μελλοντικής μας έκθεσης στο διαδίκτυο το οποίο ως ηλεκτρονικό πανόπτικον⁴¹³ θα παρακολουθούσε την κάθε μας έκφανση⁴¹⁴ (Tranni, 2020, σ. 64).

Η Net.art ξεκινά στις αρχές της δεκαετίας του '90 και κορυφώνεται στα τέλη της δεκαετίας του 2000 για να μιλάμε πλέον και μετά το 2010 για τη μετα-ίντερνετ τέχνη σύμφωνα με τον νεολογισμό της Marina Olson. Εντάσσεται στη γενικότερη τέχνη με Νέα Μέσα η οποία άρχισε να αναπτύσσεται στα μέσα της δεκαετίας του '60 με τη video art και τις άλλες τέχνες Νέων Μέσων. Η διαδικτυακή τέχνη ξεκινά με τη δημιουργία των πρώτων net browsers από καλλιτέχνες με αμφιλεγόμενη στάση απέναντι στο επίσημο κύκλωμα της τέχνης και δέχθηκε αρκετή κριτική, ενώ έχει μια ξεκάθαρη σχέση με την εννοιολογική τέχνη αλλά και τους μοντερνισμούς στον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζουν τη

⁴¹⁰ Lovejoy, Paul και Vesna, 2011, σ. 7.

⁴¹¹

<https://marcgarrett.org/2014/02/12/diwo-do-it-with-others-artistic-co-creation-as-a-decentralized-method-of-peer-empowerment-in-todays-multitude/>. πρόσβαση 20 Ιουλίου 2022.

⁴¹²

<https://www.telepolis.de/features/An-Insider-s-Report-from-the-Nettime-Squad-Meeting-in-Ljubljana-22-23-June-1997-3442103.html>.

⁴¹³ Gitelman, 2013, σ. 127.

⁴¹⁴ Tranni, 2020, σ. 64.

δημιουργία⁴¹⁵ καλλιτέχνες. Τα όρια μεταξύ internet art και post Net art είναι σχετικά θολά καθώς ως post Net art ορίζεται τόσο μια τέχνη με νέα μέσα, σχετική με το διαδίκτυο και την ένταξη της κουλτούρας εντός αυτού, αλλά και μια τέχνη που φτιάχνεται με διάφορα εργαλεία με θεματικές μέσα από την διάδραση με το διαδίκτυο (Marina Olsen⁴¹⁶) και τη συνειδητοποίηση αυτής της σχέσης.

3.2. Ιστορική αναδρομή

Θα ήταν χρήσιμο προτού εντυφλήσουμε στους καλλιτέχνες του διαδικτύου να περιηγηθούμε σύντομα στην ιστορία τόσο του διαδικτύου όσο και των τεχνολογικών σταθμών που οδήγησαν στην εξέλιξη του μέσου

Η διαδικτυακή τέχνη είναι κομμάτι της ψηφιακής τέχνης η οποία με τη σειρά της είναι κομμάτι της τέχνης νέων μέσων που ξεκίνησε να υπάρχει στη δεκαετία του '60. Η Τέχνη Νέων Μέσων όμως, μπορούμε να πούμε ότι ξεκίνησε ουσιαστικά στις αρχές του 20ου αιώνα καθώς διακρίνεται συγγένεια με τον Marcel Duchamp, το Dada και αργότερα το Fluxus, κινήματα τα οποία ανανέωσαν τον ορισμό του καλλιτεχνικού αντικείμενου και επέκτειναν τα όρια της καλλιτεχνικής πρακτικής πέρα από τη φυσική απεικόνιση εντάσσοντας τυπογραφικό υλικό ή χρησιμοποιώντας ready made αντικείμενα.

Από το 1945 έχουμε την ανάπτυξη τεχνολογικών καινοτομιών και το σχηματισμό της Κυβερνητικής από τον Wiener το 1948, της θεωρίας Πληροφορίας και γενικών συστημάτων η οποία αναφέρεται στη σχέση ανθρώπου και μηχανής και στη σημασία της ανατροφοδότησης σε ένα σύστημα επικοινωνίας⁴¹⁷.

Η ίδια η ιστορία των υπολογιστών ξεκινά το 1946 με την παρουσίαση από το πανεπιστήμιο της Πενσυλβάνια του ENIAC ενός υπερμεγέθους υπολογιστή ενώ το 1951 έχουμε την πρώτη πατέντα του UNIVAC του πρώτου εμπορικά διαθέσιμου υπολογιστή. Το 1961 ο Theodor Nelson δημιούργησε τις έννοιες υπερκείμενο και υπερμέσο ενώ το 1964 δημιουργήθηκε μέσα από τις ψυχροπολεμικές πολιτικές αυτό που θα ήταν ο προάγγελος του διαδικτύου, το ARPA και το 1969 το ARPANET το δίκτυο των υπερυπολογιστών της εποχής, δημιούργημα των πανεπιστημίων της Καλιφόρνια, του Στανφορντ και της Γιουτα⁴¹⁸. Μόνο το 1983 έγινε προσιτός στο ευρύ κοινό ο οικιακός υπολογιστής με το Mackintosh της Apple.

Η διαδικτυακή τέχνη είναι από τη φύση της αντισυστημική και αμφιλεγόμενη. Ξεκίνησε να υπάρχει εκτός των κοινώς αποδεκτών θεσμών της Τέχνης όπως είναι τα

⁴¹⁵ Stallabrass, 2003, σ. 49, πρόσβαση 5 Μαΐου 2021.

⁴¹⁶ <http://web.archive.org/web/20100324111751/http://122909a.com/?p=62>, πρόσβαση 22 Ιουλίου 2022.

⁴¹⁷ Paul, 2016, σ. 4.

⁴¹⁸ Paul 2003, σσ. 4, 7 και 9-10.

μουσεία και οι γκαλερί ενώ ακόμα και στις ημέρες μας που αποτελεί μέρος των μεγάλων διοργανώσεων και είναι αντικείμενο συλλογής, δεν έχει την κατάλληλη αναγνώριση καθώς πολλοί ακόμη αναφέρονται σε ένα καλλιτεχνικό πρωτόλειο παρά σε ένα ώριμο έργο τέχνης. Η λογική η ίδια της τέχνης αυτής όμως, είναι μια λογική ενάντια στις δομές, οι οποίες αφορούν και το δομημένο περιβάλλον της επίσημης Τέχνης το οποίο κρίνει τεχνικές, νοήματα και πολιτικές και αναλόγως τα κεφαλαιοποιεί.

Η κριτική που ασκεί η διαδικτυακή τέχνη στα δίκτυα και τις ιεραρχίες δεν επιτρέπει την επεξεργασία περιεχομένου με τους συνηθισμένους καλλιτεχνικούς τρόπους, αλλά είναι περισσότερο μια νέα ρύθμιση του νου στην αντίληψη προκαθορισμένων εννοιών. Η σχετική “αγριότητα” της τεχνικής της είναι μέρος της αφύπνισης της καλλιτεχνικής συνείδησης έναντι στη μαζική εμπειρία διαμεσολαβημένης ζωής, την οποία διαμεσολάβηση καθιστά ορατή μέσα από την “άτεχνη” παρουσίαση, ξεγυμνωμένη από την καλλιτεχνική ωραιοποίηση. Η ποίηση εδώ, ενυπάρχει στη στυγνή αποδόμηση του συστήματος δικτύων και επηρεασμών που διέπουν την διαδικτυακή ύπαρξη και την καλλιτεχνική δράση.

Από την εποχή των Charles Babbage (1792 - 1871) και Augusta Ada King (1815 - 1852) προάγγελους των υπολογιστών και του κώδικα αντίστοιχα⁴¹⁹ μέχρι τις ημέρες μας και το σφιχτό εναγκαλισμό μας με την τεχνολογία των υπολογιστών η υπηρεσία που μας προσφέρεται από το τεχνολογικό μας alter ego μέχρι την απειλή υποδούλωσης μας από τη μηχανή προσφέρει πληθώρα θεματικών για καλλιτεχνική επεξεργασία.

Με την έλευση του διαδικτύου το 1990 μπορούμε να μιλάμε για την εμπλοκή δικτύου και ενεργού όπως την ανέπτυξε ο Latour και η οποία εμπλοκή κατέδειξε τη σταδιακή ώσμωση μεταξύ μηχανής και ανθρώπινου και τις θαυμαστές της ριζωματικές παραμέτρους, που περιέχουν τον ενεργό ρόλο όλων των μερών ενός δικτύου ή αλλιώς assemblage⁴²⁰, είτε αυτό είναι ο χρήστης ενός μέσου, είτε το ίδιο το μέσο και δυνητικά κατέχουν τον ίδιο βαθμό αυτενέργειας και σημασίας στο βαθμό που ένας υπολογιστής έχει την ίδια ενεργητική αξία με το χρήστη του. Σε αυτήν την οπτική ο υπολογιστής γίνεται παράγοντας και όχι απλό εργαλείο και με αυτό τον τρόπο μας ενδιαφέρει η χρήση του στη διαδικτυακή τέχνη.

Οι καλλιτέχνες (Barbara Kruger, Jenny Holzer, Cindy Sherman, Bill Viola, Tony Oursler κ.α.) οι οποίοι στις δεκαετίες (1960, 1970, 1980) πριν την έλευση της Net.art χρησιμοποίησαν στο έργο τους τα Μέσα και τις συνδηλώσεις τους, τόσο ως θέμα όσο και ως υλικό, καθώς και το θέαμα και τη σταδιακή του (αποικιακής λογικής) επικράτηση επί του σώματος και την έκφραση των υποκειμένων⁴²¹ έθεσαν πολλά από τα ζητήματα που

⁴¹⁹ Greene, 2004, σ. 15.

⁴²⁰ Latour, 2005.

⁴²¹ Greene, 2004, σ. 24-28.

συναντούμε στη Net.art (και σε ολόκληρη την internet art) και τα οποία συχνά έλκουν και από τις ανησυχίες του Guy Debord για το θέαμα ως την αδρανοποίηση της όποιας δράσης και την ενσωμάτωση και αφομοίωση του υποκειμένου από τον ανεπτυγμένο καπιταλισμό, όπως αναφέρεται στην Κοινωνία του θεάματος⁴²².

Το πραγματικά νέο που κόμισε η Net.art ήταν η εισαγωγή νέων τρόπων παραγωγής της τέχνης, διάχυσης και ανταλλαγής⁴²³ παρότι οι μηχανές αναζήτησης όχι μόνο δεν την προέβαλαν, αλλά πολύ συχνά την υποβάθμιζαν⁴²⁴. Η ιστορία των διαδικτυακών καλλιτεχνικών κλάμπ⁴²⁵ ήδη από την δεκαετία του '80 (όταν ακόμα η επικοινωνία βασιζόταν σε ανταλλαγή δισκετών) και η μετάπλαση τους σε φόρουμ και καλλιτεχνικές κοινότητες, καταδεικνύει τη στενή σχέση των καλλιτεχνών με το διαδίκτυο.

Το Internet ξεκίνησε για το κοινό ως ένας ελεύθερος “αναρχικός”⁴²⁶ χώρος αυτοέκφρασης και επικοινωνίας αλλά πολύ σύντομα κηδεμονεύτηκε από μεγάλες εταιρείες και απέκτησε έλεγχο που κατέληξε σε επιτήρηση. Ο Vuk Cosic εκ των πρωτοπόρων της Net.art είχε δηλώσει στο παρελθόν (1997) σε μια συνέντευξη του ότι “η τέχνη ήταν απλά ένα υποκατάστατο του ίντερνετ” και ότι ο ίδιος και οι συνάδελφοι του καλλιτέχνες του διαδικτύου, είναι τα άξια τέκνα του Marcel Duchamp⁴²⁷.

Το 1993 είναι μια χρονιά ορόσημο κατά την οποία η AOL (America Online) συνέδεσε όλο τον κόσμο και όχι μόνο τους μνημένους, στο διαδίκτυο και ειδικότερα στο Usenet έναν διαλογικό ιστότοπο όπου οι “ιθαγενείς του διαδικτύου και της τεχνολογίας” έρχονταν ξαφνικά σε επαφή με την εισβολή των κάθε λογής χρηστών⁴²⁸. Το απαίδευτο αυτό κοινό ανανεωνόταν συνεχώς κατέχοντας συγχρόνως λόγο ο οποίος και γιγαντωνόταν.

Έκτοτε το διαδίκτυο μοιάζει να είναι “βλαβερό” (αν το τοποθετούσαμε σαρκαστικά) για δύο κατηγορίες ενήλικων ανθρώπων: τις γυναίκες και τους εγκληματίες. Για τις γυναίκες είναι βλαβερό επειδή κινδυνεύουν από κακοποίηση και bullying κυρίως στη βάση της σεξουαλικότητας τους (ρητορική μίσους για την εμφάνιση και την ηθική, revenge porn, cyberbullying) με τον ίδιο τρόπο που για τους εγκληματίες η όποια δημοσιοποίηση και διαπόμπευση της

⁴²² Ντεμπόρ, 1986, σ. 140.

⁴²³ Greene, 2004, σ. 31.

⁴²⁴ Greene, 2004, σ. 33.

⁴²⁵ <https://rhizome.org/editorial/2016/mar/30/catalog-of-internet-artist-clubs>, πρόσβαση 6 Απριλίου, 2021.

⁴²⁶ Υπάρχει η αίσθηση ότι ο αναρχισμός ως πολιτική ιδεολογία εκφράζει την αντίθεση του προς την τεχνολογία κυρίως επειδή συνδέει την τεχνολογία με το κράτος. Ο Lawrence Jarach ισχυρίζεται ότι υπάρχει διαχωρισμός μεταξύ εργαλείου και τεχνολογίας με την τεχνολογία να αποτελεί το ιδεολογικό πλαίσιο που δημιουργεί την ανάγκη για την δημιουργία του εργαλείου. Άρα οι όποιες ενστάσεις βρίσκονται ως κριτική στους λόγους για τους οποίους παράγεται ένα εργαλείο στην συγκεκριμένη περίπτωση η τεχνολογία ως επιτήρηση κι όχι στην τεχνολογία αυτή καθαυτή. <https://theanarchistlibrary.org/library/various-authors-an-open-letter-on-technology-and-mediation#toc5>, πρόσβαση 6 Απριλίου, 2022.

⁴²⁷ <https://www.heise.de/tp/features/Art-was-only-a-substitute-for-the-Internet-3446025.html>, πρόσβαση 9 Μαρτίου, 2022.

⁴²⁸ Lialina & Espenschied, 2009, σ. 10.

παραβατικότητας τους οδηγεί στη σύλληψη τους. Αυτό σημαίνει ότι η γυναικεία σεξουαλικότητα και η παραβατικότητα αντιμετωπίζονταν συχνά με την ίδια οργή από τους χρήστες των social media πράγμα που αποδεικνύει την παραβατικότητα της γυναικείας σεξουαλικότητας έναντι της ηθικής νόρμας στην οποία λογοδοτεί.

Οι περιπτώσεις λαθροχειρίας των πληροφοριών μας στο διαδίκτυο και η χρήση τους από άγνωστους σε εμάς φορείς οδήγησαν τον εφευρέτη του www, Tim Berners-Lee, το 2020 να ανακοινώσει την ίδρυση ενός νέου ίντερνετ το οποίο θα προσφέρει αυτονομία στο χρήστη μέσα από την διαφύλαξη των data του⁴²⁹ τα οποία αυτή την στιγμή είναι το κεφάλαιο των μεγάλων εταιρειών που διαχειρίζονται το διαδίκτυο όπως η google. Το web 3 το οποίο κυοφορείται στις ημέρες μας θα είναι η αποκεντρωμένη ύπαρξη μας στο διαδίκτυο εν πολλοίς βασισμένη στην τεχνολογία του blockchain, όπως ευαγγελίζεται.

Το 1997 ιδρύθηκαν τα Webby Awards τα οποία βράβευαν τις ιδανικότερες και αποδοτικότερες πρακτικές στο διαδίκτυο και μετρούσαν την εμπορικότητα και την ποιότητα των ιντερνετικών πρότζεκτ με κριτές από τη Διεθνή Ακαδημία Ψηφιακών Τεχνών και Επιστημών. Σήμερα αυτή η ακαδημία βραβεύει καινοτομικούς σχεδιασμούς εμπορικής κυρίως επιτυχίας αλλά στο 1999 είχε βραβεύσει τον καλλιτεχνικό ιστότοπο Jodi.org⁴³⁰ καθώς τότε υπήρχε κατηγορία και για τις τέχνες.

Το the thing⁴³¹ ήταν η πρώτη πλατφόρμα για τη διάχυση της τέχνης του διαδικτύου αλλά και του ακτιβισμού (πράξης που θα συναντήσουμε συχνά μέσα στα έργα του διαδικτύου) και ιδρύθηκε το 1991 ενώ το Rhizome και το Mute ιδρύθηκαν το 1996 και 1994 αντίστοιχα. Συνιδρυτές του Rhizome ήταν οι Galloway και Tribe οι οποίοι και εδραίωσαν αυτή την πλατφόρμα όχι μόνο σαν μια κεντρική σκηνή για την ψηφιακή τέχνη και την ζωή του διαδικτύου, αλλά και σαν ένα μαζικό θεωρητικό και καλλιτεχνικό έργο⁴³².

Οι νετ καλλιτέχνες παρατηρούν τη ζωή μας στο διαδίκτυο και εξάγουν συμπεράσματα για αυτή την “ανίερη” κατά πολλούς ένωση. Ασχολούνται με τις σχέσεις μεταξύ μας αλλά και με τον εαυτό μας, τις πλατφόρμες κοινωνικής δικτύωσης, τον μετα άνθρωπο και τις μετα - σχέσεις πληροφορίας, ανθρώπινου και φύσης, την ψηφιακότητα έναντι των αναλογικών αξιών καθώς και τις δυνατότητες του κώδικα και του μέσου σε εναλλακτικές του χρήσεις ενώ όταν δημιουργήθηκαν οι πλατφόρμες κοινωνικής δικτύωσης οι καλλιτέχνες χρησιμοποίησαν τις δομές τους. Καλλιτέχνες όπως οι Jodi, Heath Bunting, Rachel Baker, Vuk Ćosić, Olia Lialina, Alexei Shulgin, Geert Lovink, Pit Schultz θεωρούνται από τους πρωτοπόρους της νέας αυτής τέχνης, ενώ η Net art

⁴²⁹ <https://www.nytimes.com/2021/01/10/technology/tim-berners-lee-privacy-internet.html>, πρόσβαση 26 Απριλίου 2021.

⁴³⁰ <https://winners.webbyawards.com/1999/websites/general-websites/art/157919/jodiorg> πρόσβαση 26 Απριλίου 2021.

⁴³¹ <https://anthology.rhizome.org/the-thing>, πρόσβαση 26 Απριλίου 2021.

⁴³² Popper, 2007, σ. 326.

πρωτοεμφανίζεται στη Documenta X του 1997 για πρώτη φορά εκτός ιντερνετικού συγκείμενου και σε φυσικό χώρο, μέσα από το εργαστήριο *The Hybrid Workspace*⁴³³ σε επιμέλεια του Simon Lamunière. Σημαντικά εργαστήρια υπήρξαν τα Radioqualia των Honor Harger και Adam Hyde, το *Web Stalker* της ομάδας I/O/D, ενώ πέρφορμανς όπως του Stelarc, *Parasite* του 1997⁴³⁴ και το έργο *Biennale.py* (εικ. 11) των Eva και Franco Mattes του 2001 ήταν σημαντικά για τη διάχυση της Net art λόγω του πλήθους κόσμου που ενέπλεξαν.

Πρότζεκτ όπως τα VNS Matrix (εικ. 12) των Virginia Barratt, Julianne Pierce, Francesca da Rimini, and Josephine Starrs ενέπλεξαν των κυβερνοφεμινισμό και άσκησαν κριτική στις δομές των δικτύων ενώ ενεπλάκησαν επίσης με κοινωνικές θεματικές.

Μεγάλα φεστιβάλ που φιλοξένησαν κατεχοχήν την Net art ήταν η Transmediale που ξεκίνησε στο Βερολίνο το 1988 και το FILE (Electronic Language International Festival) που ξεκίνησε στην Βραζιλία το 1999.

Ο επιμελητής Steve Dietz⁴³⁵ υπήρξε εξαιρετικά ενεργός στην προώθηση της Net art και ίδρυσε την on line έκθεση του Walker Art Center, την *Gallery 9* (1997–2003). Τα μουσεία Tate και Whitney έδωσαν παραγγελίες για έργα διαδικτυακής τέχνης ενώ και οι ιδιωτικές πρωτοβουλίες όπως οι Digital foundry äda'web (1994–8) του Benjamin Weil ως μέρος του Digital City, Inc. enterprise και του *Turbulence* (1996–) αφιερώθηκαν στην προώθηση της.

Η είσοδος των πλατφορμών κάθε είδους έφερε και τη γέννηση project όπως το Decorative Newsfeeds (εικ. 13) το 2004 των Thomson και Craighead που λειτούργησε ως κριτική στην καθημερινή δικτυωμένη επικοινωνία ενώ ο Heath Bunting ιδρυτής του irrational.org έχει ασχοληθεί εκτεταμένα με την επιτήρηση εκ μέρους των τεχνολογιών που προσφέρονται μέσα από το διαδίκτυο.

Η διαδικτυακή τέχνη οργανώθηκε κυρίως γύρω από κοινότητες όπως το Nettime, Rhizome, and The thing αλλά πολύ σύντομα οι διαπροσωπικές σχέσεις μεταξύ των χρηστών που αναπτύχθηκαν μέσα από το διαδίκτυο, κατέλαβαν τα ηνία δίνοντας το έναυσμα για τη δημιουργία έργων - σχολίων επάνω σε αυτό⁴³⁶.

Θα πρέπει επίσης να μνημονεύσουμε τη συνεισφορά του Free Art and Technology Lab (F.A.T.)⁴³⁷ που ιδρύθηκε το 2007, μιας κολεκτίβας καλλιτεχνών και τεχνολόγων της οποίας το project Facebook Resistance παρουσιάστηκε στην

⁴³³ <http://medialounge.waag.org/lounge/workspace/>, πρόσβαση 26 Απρίλιος 2021.

⁴³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=LgimVhrYxdU>, πρόσβαση 27 Φεβρουαρίου, 2021.

⁴³⁵ https://www.museumsandtheweb.com/mw98/papers/dietz/dietz_curatingtheweb.html#design_t (πρόσβαση 15 Μαρτίου, 2021) και <http://www.voyd.com/ttlg/textual/dietzessay> (πρόσβαση 15 Μαρτίου 2021).

⁴³⁶ Cornel & Halter, 2015, σ. xx.

⁴³⁷ <https://ffff.at/>

Transmediale του 2011 καθώς και σε μουσεία με πρωτοπόρο το New museum και την πρωτοβουλία του NEW INC το 2013 για επαγγελματίες προγραμματιστές.

CuratingYouTube (2007) Facebook Art Gallery' #0000FF ήταν δύο επιμελητικές εργασίες που σκόπευαν στη χρήση της αρχιτεκτονικής των πλατφορμών για παραγωγή καλλιτεχνικού έργου προκαλώντας τα όρια του μέσου⁴³⁸.

Η δική μας εστίαση είναι οι καλλιτέχνιδες της διαδικτυακής τέχνης που ασχολήθηκαν με το σχολιασμό του σώματος και της ταυτότητας στο ιντερνετικό σύμπαν. Ασχολούμαστε με γυναίκες καλλιτέχνιδες για τους λόγους που αναπτύχθηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια, καθώς το σώμα και η ταυτότητα των γυναικών είναι σημαντικό μεταμοντέρνο πολιτικό και κοινωνικό διακύβευμα.

Η Emily Apter αναφέρει: “Το cyber είναι μια οντολογική προβολή και μια ηθική υποταγή την ίδια στιγμή που το “είναι” και η “εικόνα” αναμινγούνται και η διυποκειμενικότητα γίνεται διαδραστικότητα και η *χάρη* εδράζει στο εικονικό”. Στην ανάδυση της ψηφιακής τέχνης εντοπίζει το ενδιαφέρον στην ψυχανάλυση, τις κοινωνικές θεωρίες φύλου/φυλής και τεχνολογίας να έχουν τον πρώτο λόγο στην ανάλυση αυτής της τέχνης και αναρωτιέται αν ζητήματα πατρότητας, προέλευσης, αναπαραγωγής (πάγιες αναζητήσεις στην εκτίμηση της τέχνης) θα μας απασχολούσαν στο μέλλον”, ενώ η Carol Armstrong αναρωτιέται επίσης για την μη υλικότητα αυτού του πολιτισμικού αγαθού και κατά πόσον ακυρώνει τον αντιστασιακό ρόλο του υλικού καλλιτεχνήματος έναντι της υπερ αναπαράστασης και του πλαισίου λόγου⁴³⁹. Χρειάστηκαν 25 χρόνια για να μιλάμε για την αγοραπωλησία και την κατοχή των ψηφιακών έργων τέχνης μέσω κρυπτονομισμάτων, αφήνοντας το πεδίο ελεύθερο στους υπόλοιπους αισθητικούς προβληματισμούς που αφορούν τα έργα ψηφιακής τέχνης.

3.3. Βάσεις δεδομένων, αφηγηματική δομή και μνήμη

Οι καλλιτέχνες/καλλιτέχνιδες της διαδικτυακής τέχνης θα μπορούσαμε να πούμε ότι κινούνται στα όρια μεταξύ έρευνας και τέχνης καθώς ο πειραματισμός με νέα εργαλεία αλλά και η χρήση δεδομένων για την εξαγωγή συμπεράσματος σε σχέση με την κουλτούρα, μοιάζει πολύ με τις επιστημονικές μεθόδους άλλων πρακτικών έρευνας⁴⁴⁰.

Ο τρόπος με τον οποίο εξελίσσεται η καλλιτεχνική έρευνα στο χώρο των νέων μέσων απηχεί σε μεγάλο βαθμό την παραδοσιακή ακαδημαϊκή έρευνα, πράγμα που σηματοδοτεί την έναρξη νέων καλλιτεχνικών ζητημάτων σε συνέργεια με την ακαδημαϊκή

⁴³⁸

<https://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7002287852?rskey=QKBA9> πρόσβαση 15 Μαρτίου 2021.

⁴³⁹ Alpers, 1996, σ. 25, πρόσβαση 20 Μαΐου, 2021.

⁴⁴⁰ Gere, 2010, σ. 4.

καλλιτεχνική έκφραση. Η σημασία της διαδικτυακής τέχνης εδράζει και στην ίδια τη χρήση της τεχνολογίας καθώς αυτή αποτελεί το περιβάλλον όπου χρήστες/θεατές και δημιουργοί, συγχρωτίζονται και παράγουν συχνά το έργο και έτσι το ορίζει ως εργαλείο και ιδεολογία.

Σημαντική είναι η αυθυπαρξία της τέχνης και ως γεννήτριας γνώσης, σημείο στο οποίο ταυτίζεται με την έρευνα στον ακαδημαϊκό χώρο⁴⁴¹ και βασίζουμε την έρευνα μας στη μελέτη των περιπτώσεων όχι μόνο ως υποστηρικτικών της έρευνας αλλά ως πρωτογενούς πληροφορίας.

Η παρατήρηση αυτή εντοπίζεται στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας και ως υποστήριξη του περιεχομένου των internet art καλλιτεχνημάτων που εμπεριέχει σε μεγάλο βαθμό έρευνα η οποία εμπίπτει στο αντικείμενο των Ψηφιακών Ανθρωπιστικών σπουδών, όπου έχουμε τη συλλογή πληροφορίας και την κριτική τους ανάλυση. Οι δημιουργοί Κριτικής⁴⁴² θεματικής έργων όπου αναμινύονται προϋπάρχοντα έργα και πληροφορία - στα βήματα του Dada με το κολάζ και του Fluxus με την ανάμιξη αναλογικών έργων-⁴⁴³ αναμινύουν δημιουργίες υλικής υπόστασης με πληροφορία και τη ματεριαλιστική δομή του υπολογιστή⁴⁴⁴.

Η διαδικτυακή τέχνη είναι μια επιτελεστική μορφή έρευνας⁴⁴⁵ όπου το έργο τέχνης εντάσσεται σε μια καλλιτεχνική παραγωγική διαδικασία αλλά αποτελεί και πληροφορία συγχρόνως για επεξεργασία ποιοτική και αισθητική στο πλαίσιο έρευνας κοινωνικών αλλά και άλλων επιστημών.

Η Camille Utterback⁴⁴⁶ δημιούργησε το 1999 και το 2000 αντίστοιχα τις διαδραστικές ιντερνετικές δράσεις Text Rain (εικ. 14) και Visual resolve (εικ. 15) όπου η χρήση γραμμάτων στο πρώτο έργο και γραφικών στο δεύτερο δημιουργούσαν σε

⁴⁴¹ Gere, 2010, σσ. 19 - 24.

⁴⁴² "By 'critical', we tend to see this as following the interventionist and transformative theoretic work associated with the Frankfurt School of Critical Theory. The scholars most associated with the Frankfurt school included Herbert Marcuse, Theodor Adorno, and Max Horkheimer. These scholars – and many others – shared a conception of a 'critical theory' understood as adjacent from the dominant academic concept of 'theory' present in scientific work of that time. Rather than focusing on generalizable descriptions of current conditions, critical theory was primarily concerned with understanding and constituting 'reasonable conditions of life'.²² According to Horkheimer, doing so required a rejection of such normative valuations of theory as 'better, useful, appropriate, productive, and valuable',²³ due to the ways in which research associated with such valuations were both predicated by and worked to reinforce current social situations. Social transformation and an increase in 'human emancipation' required non-normative theory that strove to transform rather than describe. Here it is important to note the differences between 'critical' understood as merely reflexive and hermeneutic, and 'critical' as defined here and linked to the overt goal 'to liberate human beings from the circumstances that enslave them'" (Bogers & Chiappini, 2019, σ. 20).

⁴⁴³ Navas & Burrough, and Gallagher, 2021, σ. 71.

⁴⁴⁴ "Even though there are many genealogies of Critical Technical Practice, a good place to start is Phil Agre's 1997 essay Toward a Critical Technical Practice: Lessons Learned in Trying to Reform AI. Here, Agre states that computers are not simply instrumental. Rather, the computer helps structure the site of practice as part of its very design. He constructs a sense in which computing can be seen as a form of imperialism, as 'it aims to reinvent virtually every other site of practice in its own image'" (Bogers & Chiappini, 2019, σ. 31).

⁴⁴⁵ Bolt, 2016, σ. 129.

⁴⁴⁶ <http://camilleutterback.com/>.

συνεργασία με το κινούμενο σώμα του θεατή, διάδραση με γράμματα τα οποία έπεφταν σαν βροχή και σχηματισμούς ως αφηρημένου πορτρέτου του δρώντα. Η ποίηση της αφήγησης και των κινήσεων του σώματος είναι το έναυσμα για πλήθος καλλιτεχνικών πειραματισμών που αναδεικνύουν τη σχέση μεταξύ σώματος και περιγραφής του λόγου, μέσω μιας αρχιτεκτονικής φυσικού χώρου και διαδικτυακού.

Το γεγονός ότι δεν υπάρχει η παραγωγή ενός χειροπιαστού καλλιτεχνικού αντικειμένου καθιστά το ίντερνετ έναν τεράστιο χώρο εγκαταστάσεων καρπό της συνεργασίας πληροφορικής και τέχνης με αποτέλεσμα τον εμπλουτισμό τόσο της τέχνης όσο και της κοινωνικής έρευνας αλλά και της πληροφορικής τεχνολογίας με καινοτόμα αιτήματα. Στις επόμενες ενότητες, θα αναλύσουμε με λεπτομέρεια τους τρόπους με τους οποίους η πληροφορία μετουσιώνεται σε τέχνη μέσα από την εξέταση των επιλεγμένων καλλιτέχνιδων.

Η ενασχόληση καλλιτεχνών με τις νέες τεχνολογίες δεν οδήγησε μόνο σε νέες μορφές έργων τέχνης αλλά και σε νέα αντιμετώπιση από πλευράς των θεωρητικών και των επιμελητών της τέχνης όσον αφορά στη συλλογή, ανάλυση, και φύλαξη της τέχνης⁴⁴⁷ αλλά και αναφορικά με το εργαλείο που χρησιμοποιείται από τους καλλιτέχνες και την έρευνα που το ακολουθεί, αναπτύχθηκε και η θεωρητική ανάλυση του ρόλου της τεχνολογίας.

Η καλλιτέχνης Tega Brain σε συνεργασία με τον Golan Levin εξέδωσε το 2021 τον οδηγό για τη χρήση του κώδικα στην Τέχνη Code as Creative Medium⁴⁴⁸ όπου βρίσκουμε μιαν εποπτεία της χρήσης του κώδικα στην Τέχνη σε μιαν ένωση τέχνης και τεχνολογίας και της μετάβασης των επιστημών από τις κατηγορίες STEM σε STEA(rt)M.

Ο Dietz περιγράφει την πορεία του στην επιμέλεια έργων νέων μέσων και ειδικά νετ τέχνης ως μια διαδικασία κατά την οποία θα έπρεπε να πείσει τους υπεύθυνους των μουσείων και των γκαλερί για τον τρόπο με τον οποίο βλέπουμε την διαδικτυακή τέχνη ως δικτύωση και διάδραση και όχι με το συμβατικό τρόπο θέασης. Το σύμπαν Turing και το σύμπαν Duchamp (σύμφωνα με το διαχωρισμό του Manovich σε τέχνη Νέων μέσων και Σύγχρονη τέχνη) θα πρέπει να ενωθεί σε μια και μοναδική αντιμετώπιση ως ενιαίας τέχνης⁴⁴⁹.

Ουσιαστικά πρόκειται για το αίτημα αναγνώρισης της internet art η οποία δεν έλαβε ποτέ την αναγνώριση από την κεντρική σκηνή της τέχνης, που επιθυμούσαν οι δημιουργοί της.

Η πληροφορία ως βάση για την κατασκευή έργων τέχνης είναι μια διαδικασία κατά

⁴⁴⁷ Graham, 2010, σσ. 170-171.

⁴⁴⁸ Levin & Brain, 2021.

⁴⁴⁹ Graham, Cook & Dietz, 2010, σσ. xii – xiv.

την οποία ο καλλιτέχνης συλλέγει πλήθος δεδομένων “databasing the world”⁴⁵⁰ και μια ακόμη προσπάθεια από πλευράς των καλλιτεχνών να οργανώσουν τον κόσμο, λειτουργώντας με δημιουργία αρχειακού τύπου αναφορικότητας, σε σχέση με την ακατάσταστη ροή πληροφορίας.

Η χρήση της πληροφορίας είναι πολύ συχνά και σχόλιο επάνω στην επιτήρηση, όπως το έργο *Carvivre* της κολεκτίβας *Radical Software Group*⁴⁵¹ το οποίο κατασκευάζοντας μια κατασκοπευτική εγκατάσταση με το ίδιο όνομα λογισμικού που χρησιμοποιούσε το FBI, ενέταξε την καταγεγραμμένη πληροφορία σε μια διαδικασία εμφύχωσης μέσω μιας καλλιτεχνικής πλατφόρμας, η οποία δεν αναγνωρίζει στεγανά στην ιδιωτικότητα μπαίνοντας στη σφαίρα της πλήρους επιτήρησης⁴⁵² σε μια συζήτηση για την παραβίαση της ιδιωτικότητας εξαιρετικά επίκαιρη στις ημέρες μας.

Το duo *EVA AND FRANCO MATTES* (0100101110101101.ORG)⁴⁵³, από το 2000 μέχρι το 2003, είχαν σε καθεστώς δημόσιας πρόσβασης το περιεχόμενο του υπολογιστή τους σε ένα σχολιασμό της ζωής της συνεχούς διασύνδεσης (online) και της αυτεπιστασίας κι αυτό-επιτήρησης (**εικ. 16**).

Το καίριο ερώτημα που θέτει η *Vesna* είναι το πως αναπαριστούμε την πληροφορία χωρίς να την απ-ανθρωποποιήσουμε⁴⁵⁴. Σε αυτή την λογική ήταν και το πρότζεκτ της *Ενεργητικών σωμάτων ή αλλιώς σωμάτων που θα προέκυπταν από πληροφορία αλλά δεν θα είχαν απωλέσει τις σαρκικές τους καταβολές*⁴⁵⁵.

Η βάση δεδομένων την οποία τροφοδοτούσαν άνθρωποι με την πληροφορία των φανταστικών τους κορμιών με το όνομα *Bodies INCorporated*⁴⁵⁶ (**εικ. 17**) -ένα λογοπαίγνιο με την λέξη οικονομικός οργανισμός και ενσωμάτωση, ως σχόλιο στην εμπορευματοποίηση του σώματος μας- εξάγει, συλλέγει και συνθέτει την πληροφορία την οποία η *Vesna* θέλησε να οπτικοποιήσει με την μορφή δικτυακής αναπαράστασης, χρησιμοποιώντας για αυτό το σκοπό θεωρίες των ενεργειακών τσάκρα συγχρόνως με τη θεωρία της συνοχής και πίεσης (tensegrity, tension, integration)⁴⁵⁷ που συστήνει τα σώματα βιολογικά (έννοιες που συναντούμε και στο Deleuze όπως είδαμε και στο κεφάλαιο για το Σώμα της παρούσας διατριβής). Το συλλογικό σώμα με αυτό τον τρόπο, φαίνεται να χτίζεται ως οικοδόμημα μέσα από την πληροφορία που το αφορά, σε μια συνάντηση βιολογίας και άυλης αναπαράστασης.

⁴⁵⁰ Bowker, 2007, σ. 22.

⁴⁵¹ <https://www.darioquaranta.com/carnivore-radical-software-group-opere-new-media-art/>, πρόσβαση 21 Ιουνίου 2022.

⁴⁵² Popper, 2007, σ. 328.

⁴⁵³ <https://anthology.rhizome.org/life-sharing> πρόσβαση 21 Ιουνίου 2021.

⁴⁵⁴ *Vesna*, 2007, σ. xi.

⁴⁵⁵ *Vesna*, 2007, σ. 17.

⁴⁵⁶ <http://www.bodiesinc.ucla.edu/frames1.html>, πρόσβαση 17 Ιουλίου 2021.

⁴⁵⁷ *Vesna*, 2007, σ. 18.

Η δική μας πληροφορία όπως τη μεταδίδουμε εμείς μέσω των μέσων κοινωνικής δικτύωσης, είναι μια αέναη πληροφορία μιας παρελθούσης στιγμής η οποία μελλοντικά μπορεί και να μην μας εκφράζει. Η καταγραφή αυτής της πληροφορίας και η φύλαξη της πέρα από τον έλεγχο μας αποτελεί μian οiωνεί “κράτηση” μας από το όποιο επιτηρητικό σύστημα.

Σε αυτή τη λογική το Ethira⁴⁵⁸ (**εικ. 18**) ήταν μια πλατφόρμα κοινωνικής δικτύωσης κατασκευασμένη από την Amalia Ullman⁴⁵⁹ το 2013 όπου οι χρήστες ανώνυμα μπορούσαν να ανεβάζουν μηνύματα τα οποία μετά από λίγο έσβηναν χωρίς να αφήνουν χνάρι ως μια “κραυγή στο κενό”. Η πληροφορία έτσι των χρηστών δεν κεφαλαιοποιείται και δεν αποθηκεύεται και αυτό χρησιμεύει ως σχόλιο επάνω στις ρευστές διαδικτυακές ταυτότητες με τις οποίες ασχολείται η Ullman και σε άλλα έργα της. Ο σκοπός ήταν η μη κεφαλαιοποίηση της όποιας συναισθηματικής έκφρασης των χρηστών και η στιγμιαία εναπόθεση μιας κραυγής που θα εξατμιστεί σαν “νερό σε καυτή πέτρα” όπως χαρακτηριστικά αναφέρει⁴⁶⁰.

Η μη συσσώρευση της πληροφορίας μας είναι το μείζον ζήτημα της χρήσης των μέσων κοινωνικής δικτύωσης και η Ullman δημιουργεί μια αντικαπιταλιστική ιδέα εκτόνωσης και επικοινωνίας των χρηστών χωρίς τη χειραγώγηση του αλγόριθμου ο οποίος πριμοδοτεί ή όχι δημοσιεύσεις προς τη δημιουργία κλίματος⁴⁶¹ ⁴⁶²πρωτίστως αρνητικών συναισθημάτων, την ίδια στιγμή που υπονομεύουν σοβαρά την αυτονομία και κρίση μας⁴⁶³.

Στο θέμα της ταυτότητας και της χρήσης των πλατφορμών κοινωνικής δικτύωσης είναι και το έργο της ίδιας καλλιτέχνη Excellences & Perfections⁴⁶⁴ (**εικ. 19**) όπου η Ullman έφτιαξε ένα προφίλ Instagram για τρεις μήνες όπου επιδιόταν σε μια πλαστή μεταμόρφωση και απέκτησε ακόλουθους που την ακολούθησαν σε αυτή της την “πορεία” χωρίς να γνωρίζουν ότι επρόκειτο για μια καλλιτεχνική δράση κι όχι για κάποιο “χρυσαιδικό εαυτό”, ο οποίος εντέλει αναδυόταν σε πρότυπη στερεοτυπικά, φιγούρα. Η δραστηριότητα της αυτή, έτυχε μεγάλης συμμετοχής από το κοινό το οποίο λαίμαργα επικροτούσε την κάθε της “εξέλιξη” ως το επίτευγμα μιας ιδανικής προσπάθειας.

Στο *Διαφορά κι Επανάληψη* ο Deleuze αναπτύσσει ότι “το γίνεσθαι

⁴⁵⁸ <https://anthology.rhizome.org/ethira>, πρόσβαση 19 Ιουλίου 2021.

⁴⁵⁹ <https://amaliaulman.eu/>, πρόσβαση 19 Ιουλίου 2021.

⁴⁶⁰ <https://rhizome.org/editorial/2018/sep/11/rest-in-peace-ethira-an-interview-with-amalia-ulman/>, πρόσβαση 1 Σεπτεμβρίου 2021.

⁴⁶¹ <https://www.wired.com/2014/06/everything-you-need-to-know-about-facebooks-manipulative-experiment/>, πρόσβαση 1 Σεπτεμβρίου 2021.

⁴⁶² Flick, 2016, σσ. 14–28.

⁴⁶³ Gertz, 2016, σσ. 55-61.

⁴⁶⁴ <https://rhizome.org/editorial/2014/oct/20/first-look-amalia-ulmanexcellences-perfections/>, πρόσβαση 12 Σεπτεμβρίου 2017.

χαρακτηρίζεται από κίνηση και μεταβολή: Κίνηση και μεταβολή από μια κατάσταση σε άλλη, από έναν τόπο σε άλλο, από μια χρονική στιγμή στην άλλη. Αλλά είναι γνωστό ότι η κίνηση προδίδεται κάθε φορά που προσπαθούμε να τη συλλάβουμε ως μια σχέση ανάμεσα σε στατικούς όρους, διακριτές χρονικά στιγμές και διαδοχή παροντικών τμημάτων” όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Μπούντας στην εισαγωγή της ελληνικής μετάφρασης⁴⁶⁵. Το γίνεσθαι δεν έχει μια εκκίνηση και έναν τερματισμό όπως τεχνηέντως προωθεί το καπιταλιστικό αφήγημα, αλλά είναι μια συνεχής ροή με ριζωματική ανάπτυξη. Και συνεχίζει ο Μπούντας αναφέροντας τη Διαφορά όχι ως Διαφορά από τον άλλο αλλά διαφορά από τον εαυτό μας⁴⁶⁶. Ή όπως αναφέρει ο Deleuze: “Φτιάχνω, ξαναφτιάχνω και καταστρέφω τις έννοιές μου με βάση έναν κινούμενο ορίζοντα, ένα κέντρο διαρκώς αποκεντρωμένο, μια περιφέρεια αέναα εκτοπισμένη που τις επαναλαμβάνει και τις διαφοροποιεί”⁴⁶⁷.

Η Ulman μιλάει στο έργο της για τη φενάκη της εξέλιξης μας, σε σχέση με ένα προκαθορισμένο στατικό πρότυπο το οποίο δεν είναι τελικά γίνεσθαι αλλά βεβιασμένη αναμόρφωση, όχι διαφοροποίηση αλλά ομογενοποίηση, σε σχέση με το οποίο στερεότυπο. Για αυτό το λόγο και η συμμετοχή του κοινού αλλά και ο θυμός του (όταν αποκαλύφθηκε η πλαστή αυτή μεταμόρφωση), ήταν δομικά υλικά του νοήματος που έχτισε η Ulman για τον κόσμο των πλατφορμών κοινωνικής δικτύωσης. Το αλγοριθμικό περιβάλλον μέσα στο οποίο κινούμαστε δεν μας υποδεικνύει τον “άλλο” αλλά μια ακόμα εκδοχή του “εαυτού μας επιλεγμένου από μια αγορά “εαυτών”⁴⁶⁸.

Στη συνέχεια αυτού του πρότζεκτ η καλλιτέχνιδα παρουσιάζει το 2015 και στην ον λαιν έκθεση Real Live Online⁴⁶⁹ το βιντεοποιημένο αντίστοιχο ενός ημερολογίου όπου σπαράγματα λόγου και εικόνων αποδίδουν ένα φόρο τιμής στα “κρεβάτια των κοριτσιών που καταπίνουν τα ημερολόγια που αυτά γράφουν εκεί”⁴⁷⁰ μιλώντας για ακόμα μία φορά για την καταγραφή του προσωπικού και τη δημοσιότητα του, ειδικά της προσωπικής ιστορίας των γυναικών.

Στην ίδια λογική και το έργο της Diana Laurel Caramat όπου μέσα από εφαρμογή ψυχανάλυσης το 2016 δημοσιοποίησε την ψυχαναλυτική της διαδικασία και το τραύμα της ταυτότητας του “ξένου” και της ταυτότητας φύλου⁴⁷¹ (**εικ. 20**). Η προβολή αυτής της διαδικασίας είναι μια αλληγορία του ψηφιακού εξομολογητηρίου, που καθιστούν τα social

⁴⁶⁵ Deleuze, 2019, σ. 15.

⁴⁶⁶ Deleuze, 2019, σ. 16.

⁴⁶⁷ Deleuze, 2019, σ. 43.

⁴⁶⁸ Chun, 2016, σ. 104.

⁴⁶⁹ <https://sites.rhizome.org/RLO/>, πρόσβαση 3 Σεπτεμβρίου 2021.

⁴⁷⁰

<https://rhizome.org/editorial/2016/jan/14/now-on-the-front-page-amalia-ulmans-the-annals-of-private-history/>, πρόσβαση 3 Σεπτεμβρίου 2021.

⁴⁷¹ <https://htmlles.net/2016/en/participant-e-s/diana-laurel-caramat/>, πρόσβαση 3 Σεπτεμβρίου 2021.

media ένα είδος καθαρτηρίου της κοινωνικής ζωής.

Οι μνήμες μας, το υλικό της προσωπικότητας μας, είναι στη βάση του προσωπικού μας αφηγήματος. Το μυαλό μας ήταν το ίδιο μια πρότυπη βάση συλλογής των δεδομένων μας πριν την έλευση του διαδικτύου και αυτή την στιγμή έχει δημιουργηθεί μια εξω-σωματική βάση δεδομένων που δεν καλύπτεται από το χρυσό πέπλο της ανάμνησης αλλά περιέχει λεπτομερή καταγραφή το όποιου πραγματικού, υποσκάπτοντας ίσως την όποια αναστοχαστική πρόθεση. Μια “πραγματική” κλειστή πληροφορία δεν επιτρέπει το πέπλο της αμφιβολίας για επαναδιαπραγμάτευση της όποιας ανάμνησης σε νοηματικό επίπεδο.

Στον Bowker διαβάζουμε ότι ο Manovich τοποθετείται το 1999 ότι η βάση δεδομένων είναι μια λίστα στοιχείων των οποίων η σειρά δεν τοποθετείται αρχικά και η αφήγηση που έρχεται εκ των υστέρων να νοηματοδοτήσει αυτή την τυχαία παράθεση, δημιουργεί μια παρανόηση νοήματος, μια εσφαλμένη κοσμική τάξη σε κάθε συμβάν. Η καθαρότητα της πληροφορίας πλήττεται με αυτό τον τρόπο. Έτσι αντιπαραβάλλοντας το εικονικό με το πραγματικό στη βάση της “πιθανής μνήμης” που κατέχουμε προσωπικά ο καθένας, εξάγουμε μια πιθανή ψευδή εικόνα του συμβάντος η οποία δεν βασίζεται σε βίωμα αλλά σε πεποίθηση δομημένη από πληροφορία όπως αναφέρει ο Bowker⁴⁷². Με άλλα λόγια, δεν αποκτούμε μια στέρεη εικόνα της όποιας πραγματικότητας αλλά ένα πιθανό γεγονός το οποίο απογυμνωμένο από τον χρωματισμό της εμπειρίας, μας αποξενώνει ακόμα περισσότερο από την αλήθεια.

Στον Timothy Barker συνεχίζουμε με το Deleuze -ο οποίος αντλεί εδώ από τον Bergson- όπου στο *Σινεμά 2* αναφέρει την εμμένεια εντός της οποίας συμβιώνουν οι παρελθοντικοί μας εαυτοί στο παρόν, από τη στιγμή που το μέλλον και το παρελθόν μας είναι διαστολές στιγμών του παρόντος ενώ η ψηφιακή διατήρηση της πληροφορίας είναι μια σύνθεση, ένα μοντάζ, στο παρόν⁴⁷³.

Στη *Διαφορά και Επανάληψη* συνεχίζει ο Barker, ο Deleuze μας λέει ότι μια ουλή δεν έχει σχέση με το παρελθόν αλλά με το παρόν και μας δηλώνει στο παρόν ότι έχουμε πληγωθεί παρελθοντικά. Το παρελθόν μόνον εικονικά υπάρχει εντός του σημαδιού.

Αρχικά έχουμε διαβάσει για την ψηφιακή εικόνα ότι είναι ένα ασταθές αντικείμενο που παράγεται μέσα από μια συνεχή τεχνολογική διαδικασία ενώ συνδέεται με μια ροή κώδικα και μια συνεχή ροή πληροφορίας⁴⁷⁴ η οποία όμως είναι η διαμεσολάβηση της όποιας υποκειμενικότητας του δημιουργού και πρόκειται για τις σχέσεις αντίληψης και μέσων με το νευρικό μας σύστημα που αποτελεί ό,τι πιο κοντινό σε αυτό που

⁴⁷² Karaganis ed., 2007, σσ. 7, 26-25, 29 και 30-32.

⁴⁷³ Barker, 2012, σ. 17.

⁴⁷⁴ Barker, 2012, σ. 5.

αποκαλούμε εαυτό⁴⁷⁵ το οποίο είναι μια ύπαρξη εν μέσω μιας διαδικασίας γεγονότων όπως συμφωνούν οι Deleuze, Bergson και Whitehead (πάντα όπως μας πληροφορεί ο Barker).

Οι πολλές μικρές μας αφηγήσεις καταλήγουν σε ένα μωσαϊκό που ονομάζεται κοινωνική μνήμη και η οποία κατασκευάζεται από κύριες δοξασίες και πιστεύω, οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες, αντίσταση και αξίες ενώ συμπεριλαμβάνει και ζητήματα ταυτότητας και εξουσίας⁴⁷⁶. Χωρίζεται σε επίσημη θεσμική μνήμη και ανεπίσημη λαϊκή μνήμη η οποία λειτουργεί δικτυακά⁴⁷⁷ και η οποία σχετίζεται με τη μετα-ίντερνετ τέχνη στον βαθμό που αυτή ασχολείται με αυτή τη δικτύωση⁴⁷⁸ ωθώντας έτσι τη θεσμική μνήμη (μουσεία, αρχεία, κτλ.) να εγκολπώσει αυτήν τη δικτυωμένη μνήμη⁴⁷⁹ μετατρέποντας έτσι την ίδια την ουσία της θεσμικής μνήμης.

Σε αυτό το επίπεδο βλέπουμε τον τρόπο με τον οποίο η ατομική μνήμη διαμορφώνει το κεντρικό αφήγημα μέσω της ένταξης της σε αυτό. Είναι θέμα έρευνας κατά πόσον αυτό αποτελεί μια δημοκρατική νίκη των μέσων κοινωνικής δικτύωσης επί του συστήματος, τα οποία αποτελούν μάρτυρες της ατομικής μνήμης ή αν πρόκειται για μια επιβεβαίωση της διείσδυσης του συστήματος σε πιο δομικά στοιχεία της ατομικής ύπαρξης.

Η Lauren Mc Carthy⁴⁸⁰ εξετάζει τις ανθρώπινες σχέσεις εν μέσω επιτήρησης, αλγοριθμικής διαβίωσης και αυτοματοποίησης. Στο έργο της του 2020 *I heard Talking is Dangerous*⁴⁸¹ (εικ. 21) με θέμα την πανδημική κρίση, κατά την περίοδο του εγκλεισμού κατά του κορωνοϊού εμφανιζόταν σε κατώφλια σπιτιών όπου φορώντας μάσκα και κρατώντας την απαραίτητη απόσταση ξεκινούσε ένα διάλογο στην οθόνη του κινητού της στον οποίο συμμετείχαν οι κάτοικοι του σπιτιού μέσω μιας ηλεκτρονικής διεύθυνσης παρότι στέκονταν ο ένας απέναντι στον άλλο. Η περφόρμανς αυτή για το επικίνδυνο σώμα και την ουσία της επαφής στην οποία αυτό συμμετέχει, είναι ένα σχόλιο επάνω στην εικόνα του σώματος και τη διαμεσολαβημένη επικοινωνία καθώς και την υλική υπόσταση της επικοινωνίας που καθιστάται επικίνδυνη και αποσωματωμένη.

Στην ίδια λογική και το έργο της *What do you want me to say*⁴⁸² στο οποίο χρησιμοποιεί έναν κλώνο της φωνής της ως σχολιασμό στην επικοινωνία μέσω Zoom και την οικειοποίηση των data μας δημιουργώντας μια ηχώ όπου επαναλαμβάνεται η πρόταση την οποία θέλουμε να ακούσουμε από την καλλιτέχνη. Αυτή η ηχώ είναι μια

⁴⁷⁵ Barker, 2012, σ. 194.

⁴⁷⁶ Rinehart & Ippolito, 2014, σ. 14.

⁴⁷⁷ Rinehart & Ippolito, 2014, σ. 15.

⁴⁷⁸ Rinehart & Ippolito, 2014, σ. 21.

⁴⁷⁹ Rinehart & Ippolito, 2014, σ. 22.

⁴⁸⁰ <https://lauren-mccarthy.com/Info>, πρόσβαση 9 Σεπτεμβρίου 2021.

⁴⁸¹ <https://lauren-mccarthy.com/I-heard-TALKING-IS-DANGEROUS>, πρόσβαση 9 Σεπτεμβρίου 2021.

⁴⁸² <https://lauren-mccarthy.com/What-do-you-want-me-to-say>, πρόσβαση 9 Σεπτεμβρίου 2021.

μεταφορά της ατελούς επικοινωνίας όταν αυτή δεν είναι ενσώματη και η ελλειπτική αυθεντικότητα μας θυμίζει και την εγκατάσταση της Hershman όπου μια μηχανή τεχνητής νοημοσύνης προσαρμόζοταν στις απαιτήσεις του χρήστη. Οι γυναικείες φωνές αυτές είναι και μια αναφορά στην προσαρμογή της γυναίκας τόσο στις στερεοτυπικές προβολές όσο και στην χρήση τους από τους ηλεκτρονικούς προσωπικούς οδηγούς/βοηθούς που μας “υπηρετούν” και παρακολουθούν τις προτιμήσεις μας και έχουν γυναικεία φωνή.

Η τεχνητή νοημοσύνη δεν είναι απλά μια βοηθητική υπηρεσία αλλά μέσω της επιτήρησης αναλαμβάνει την αρχειοθέτηση των προσωπικών μας συντεταγμένων. Στο πλαίσιο της κριτικής στην επιτήρηση αλλά και της ειρωνικής αντιμετώπισης των μέσων κοινωνικής δικτύωσης είναι και το έργο της Mc Carthy, *Follower*⁴⁸³ όπου μέσω μιας εφαρμογής μπορεί ο/η χρήστης/στρια να αποκτήσει για μια μέρα έναν/μια ακόλουθο του οποίου την παρουσία θα αγνοεί. Ο/η ακόλουθος αυτός/ή θα παρακολουθεί την ζωή του/της χρήστη/στριας και θα τραβάει φωτογραφίες χωρίς να γίνεται αντιληπτός/η σε μια άφατη επικοινωνία έκθεσης και παρακολούθησης.

Στην ίδια γραμμή νοήματος είναι και το έργο του 2013 *Social Turkers*⁴⁸⁴ όπου η καλλιτέχνηδα προέβαλλε σε live streaming τα ραντεβού της με ανθρώπους που γνώριζε από την πλατφόρμα Okcupid ενώ δεχόταν συγχρόνως και προτάσεις από το κοινό που παρακολουθούσε, σε σχέση με την έκβαση της συνάντησης. Το ταμπού της ιδιωτικότητας είναι πάντοτε σωματικής διάστασης όπως άλλωστε είναι και ο γενικότερος ορισμός του ταμπού που δίνει η Mary Douglas στο *Purity and Danger*. Το ταμπού αφορά το σώμα σε κάποια του διάσταση είτε συμβολική, είτε πραγματική και η επικοινωνία με ένα άλλο σώμα αποτελεί πάντοτε ιδιωτική εμπειρία.

Σε παρόμοια λογική και το έργο *Inactive account manager*⁴⁸⁵ που μιλά για το μοίρασμα των data μας με κάποιον άλλο, όπως μοιραζόμαστε και το σώμα μας επιδεικνύοντας την ίδια εμπιστοσύνη. Σε αυτό το έργο η καλλιτέχνηδα προσέθετε κάθε εραστή της στη λίστα με τα πρόσωπα που μπορούν να ενεργοποιήσουν τον λογαριασμό της, σε περίπτωση απενεργοποίησης εμπιστευόμενη έτσι τις προσωπικές της πληροφορίες σε κάποιον. Ένας σχολιασμός επάνω στην οικειότητα, την εμπιστοσύνη και το μοίρασμα.

Το διαδίκτυο είναι μια “κομβική” κατασκευή με ριζωματική διασπορά που δημιουργεί μέσω της περιήγησης μας στην πληροφορία αφηγηματικά περιβάλλοντα τα οποία σηματοδοτούνται από την “ετικέτα” της χωρικής μας σήμανσης⁴⁸⁶. Η τοποθεσία μας αποτελεί μέρος του αφηγήματος μας καταγράφοντας τις Ντελεζιανές γραμμές πτήσης

⁴⁸³ <https://lauren-mccarthy.com/Follower>, πρόσβαση 9 Σεπτεμβρίου 2021.

⁴⁸⁴ <https://lauren-mccarthy.com/Social-Turkers>, πρόσβαση 9 Σεπτεμβρίου 2021.

⁴⁸⁵ <https://lauren-mccarthy.com/Inactive-Account-Manager>, πρόσβαση 9 Σεπτεμβρίου 2021.

⁴⁸⁶ Paul, 2011, σ. 110.

μας. Η ύπαρξη μας και η κίνηση μας εντός αυτής, ως παράγοντας δράσης (agency) δημιουργεί το ίδιο το δίκτυο που μας ενώνει και επιδρά με τη σειρά του επάνω μας ως μέλος του. Η τεχνολογική διάδραση είναι ένας παράγοντας δράσης πέρα από εμάς και την υποκειμενικότητα μας που δημιουργεί τις ενώσεις, τις σχέσεις, τα πλαίσια διασύνδεσης⁴⁸⁷.

Η Coleman αποκαλεί το χώρο αυτής της τεχνολογικής διάδρασης Χ – πραγματικότητα, επιχειρώντας να περιγράψει τον χώρο μεταξύ εικονικής και πραγματικής πραγματικότητας όπως αυτός δημιουργείται μέσα από τη διαμεσολαβημένη τεχνολογικά επικοινωνία μας⁴⁸⁸ ενώ μας αναφέρει τη ρήση του Wiener, πρωτοπόρου θεωρητικού της κυβερνητικής σε σχέση με την χρήση της τεχνολογίας μέσα στην κοινωνία: “ποια είναι η ανθρώπινη χρήση των ανθρωπίνων όντων;” υπονοώντας τη διαχείριση των υποκειμένων ως παραγόντων αλλά και αντικειμένων⁴⁸⁹. Το στίγμα που αφήνει πίσω της, η δράση μας ως παραγόντων είναι η πληροφορία, επάνω στην οποία και χτίζεται όλο μας το επιχείρημα.

Ο Galloway μας ανοίγει μια πόρτα προς το αισθητικό στη χρήση των data. Μας αναφέρει τον Vilém Flusser όταν λέει ότι τα φύλλα που πέφτουν από ένα δέντρο δεν έχουν πληροφορία γιατί θα πέσουν και θα χαθούν ενώ θα αποκτήσουν πληροφορία όταν κάποιος τα ορίσει σε ένα σχήμα. Με τον ίδιο τρόπο τα data ως καταγραφή του Είναι ως εμπειρίας και ως οντότητας εάν οργανωθούν μεταπηδούν στο χώρο της αισθητικής⁴⁹⁰. Ένα έργο διαδικτυακής τέχνης το οποίο συνθέτει πληροφορίες και μας δείχνει μια μεγαλύτερη εικόνα, εντάσσει τον αισθητικό λόγο στο διαδικτυακό γίνεσθαι και δημιουργεί αυτομάτως διαλεκτική. Επίσης, ξεφεύγει από το έργο τέχνης ως υλικού αντικειμένου και εμπίπτει στο όριο της “διαδικασίας”, ως καλλιτεχνικής πρακτικής.

Η πρακτική αυτή υποσκάπτεται αν ανατρέξουμε ξανά στον Galloway, ο οποίος συνδέει την αποτελεσματικότητα του αλγόριθμου (ο οποίος εμπεριέχει σενάριο, δηλαδή αφήγημα) με τη μείωση της συμβολικής αξίας, εξάγοντας τον παρακάτω νόμο: μια αύξηση αισθητικής πληροφορίας παράγει μια πτώση πληροφοριακής αισθητικής⁴⁹¹. Το έργο διαδικτυακής τέχνης γίνεται μια αποτυχημένη αναπαράσταση της πληροφορίας αλλά με ισχυρό πεδίο λόγου. Αυτό είναι ίσως και ένα στοιχείο που συνδέει τη Net art με τους μοντερνισμούς που θα αναλύσουμε παρακάτω.

Όμως όταν το υλικό είναι ο κώδικας μπορεί και να δημιουργείται μια εμπλοκή. Όταν χρησιμοποιούμε κώδικα, που είναι ο κατ' εξοχήν τρόπος οργάνωσης, είναι και ο ίδιος μέσα σε αυτό το συγκεκριμένο λόγο (discourse) που υπονοεί μια επιθυμία

⁴⁸⁷ Coleman, 2011, σ. 2.

⁴⁸⁸ Coleman, 2011, σ. 3.

⁴⁸⁹ Coleman, 2011, σ. 25.

⁴⁹⁰ Galloway, 2012, σ. 82.

⁴⁹¹ Galloway, 2012, σ. 86.

τακτοποίησης του ακατάστατου υλικού κόσμου μας⁴⁹². Ιστορικά ένα μοντερνιστικό έργο τέχνης είναι και αυτό μια προσπάθεια απολυτότητας μέσα στην οπτική του, μια απάντηση σε ένα ερώτημα το οποίο ο μεταμοντερνισμός συνήθως αφήνει πάντοτε ανοικτό μέσα στην αμφισημία του.

Ο Simanowski συνεχίζει ότι η φύση των ψηφιακών μέσων καλεί στη γεφύρωση ζωής και τέχνης. Καθώς το διαδίκτυο συνδέει τα πιο αποκλίνοντα μεταξύ τους sites, οι μηχανές αναζήτησης ενθαρρύνουν το κολάζ των ready made data. Ο δυαδικός κώδικας διευκολύνει την οπτικοποίηση αυτών των πληροφοριών. Ως αποτέλεσμα θολώνουν τα όρια μεταξύ τεχνολογίας, έρευνας, κοινωνικών επιστημών αλλά και μεταξύ τέχνης και ζωής. Άρα το ζήτημα είναι εάν η απλή συλλογή αυτών των στοιχείων μπορεί να ονομαστεί τέχνη. Μια αναδρομή στην τέχνη του Dada θα μας πείσει “ότι εάν έχουμε αμφιβολίες για το αν κάτι είναι τέχνη τότε θα πρέπει να είναι αβάν γκάρντ”⁴⁹³.

Η εμπροσθοφυλακή είναι και αυτή μια ταυτότητα που εμπεριέχει μια αγωνία ορατότητας και άρθρωσης λόγου. Η ταυτότητα του ιδιωτικού στην κοινοποίηση του γίνεται μια ορατότητα του υποβόσκοντος κι όχι του εμφανούς το οποίο στην ανάδυση του, παγιδεύεται από αυτή την ορατότητα.

Η καλλιτέχνης Natalie Bookchin μιλάει για τις ταυτότητες στο διαδίκτυο και την επικοινωνία της ταυτότητας, σε μια σειρά βίντεο που ονομάζεται Testament (2009 – 2017)⁴⁹⁴ και είναι συρραφές από βίντεο του youtube (**εικ. 22**). Αναφέρεται σε θέματα οικειότητας, ανωνυμίας και μοιρασμένου εαυτού σε μια συρραφή κατά την οποία υπάρχει τόσο μια απομόνωση του προσώπου που μιλάει όσο και μια “εξαφάνιση” του μέσα από τη συνύπαρξη και αντιπαράθεση με άλλα πρόσωπα. Τα μονταρισμένα βίντεο σε στιγμές συγχρονίζονται στην ίδια λέξη υπογραμμίζοντας την κοινή έκθεση και εξομολόγηση για ζητήματα σεξουαλικά, κοινωνικά και ασθένειας.

Η εξομολόγηση ως εργαλείο υποτέλειας προς την εξουσία διακρίθηκε ως τέτοιο, μέσα από την γενεαλογία του Foucault⁴⁹⁵ και την εκμετάλλευση του μυστικού, ειδικά του σεξουαλικού μυστικού και της ντροπής που περιλαμβάνει και η οποία δημιουργεί κοινότητες υποκειμένων που ενώνονται από αυτό, όπως και από την ίδια τη “διαπόμπευση”⁴⁹⁶. Στα δίκτυα είμαστε εκτεθειμένοι και αυτό μας κάνει τρωτούς και μόνο η κοινότητα μπορεί να μας προστατεύσει, αρκεί να γίνουμε αρκετά ευάλωτοι μέσα από την εξομολόγηση μας⁴⁹⁷. Ο ίδιος μας ο φόβος σε αυτή την περίπτωση γίνεται και το εργαλείο της απελευθέρωσης μας. Ο όρος διαθήκη (Testament) που είναι και ο τίτλος του έργου

⁴⁹² Simanowski, 2011, σ. viii.

⁴⁹³ Simanowski, 2011, σ. 220.

⁴⁹⁴ <https://bookchin.net/projects/testament/>, πρόσβαση 8 Μαΐου, 2021.

⁴⁹⁵ Chun, 2016, σ. 155.

⁴⁹⁶ Chun, 2016, σ. 157.

⁴⁹⁷ Chun, 2016, σ. 164.

της Bookchin υπενθυμίζει την ψηφιακή παρακαταθήκη μας έτσι όπως ιστορικά έχουμε καταγράψει την πορεία του ανθρώπου μέσα από σπαράγματα καθημερινής ζωής έτσι όπως αυτά έχουν καταγραφεί σε σημειώματα, αναμνηστικά αντικείμενα και καταγραφές και τα οποία σπαράγματα την εποχή της παραγωγής τους δεν είχαν ιδιαίτερη σημασία. Η οποιαδήποτε μαρτυρία/εξομολόγηση όμως έχει σημασία ούτως ή άλλως καθώς αποτελεί πάντοτε μια νησίδα αλήθειας ειδικά όταν πρόκειται για φυσική εμπειρία του σώματος.

Στο έργο της *He's out in public and everyone can see*⁴⁹⁸ του 2017 η Bookchin φτιάχνει ένα κολάζ από φωνές και μονολόγους vloggers οι οποίοι φτιάχνουν το πορτραίτο μιας ρατσιστικής ακροδεξιάς Αμερικής η οποία χτίζει μια ταυτότητα βασισμένη στα fake news, τις φήμες και τα στερεότυπα. Το μίσος χτίζει και εδώ ταυτότητα και κοινότητα με την έννοια της ένωσης του υποκειμένου που μισεί, με το αντικείμενο του μίσους του⁴⁹⁹. Αυτό το μίσος δεν αποτελεί αλήθεια από την εμπειρία αλλά από τις ρητορικές που χτίζουν ταυτότητες και πολώσεις.

Μια ακόμα ομοιότητα μεταξύ ζωής και πληροφορίας μπορούμε να εντοπίσουμε και στην “επιδημιακή” (viral) διασπορά κάποιας είδησης σαν τα memes (μιμίδια) τον όρο που εισήγαγε ο Dawkins το 1976 για να περιγράψει την πολιτισμική διασπορά μιας ιδέας ή μιας πληροφορίας ως μέρους της συμμετοχικής κουλτούρας με ανάλογο τρόπο της βιολογικής διασποράς υλικού του σώματος μας, μέσα από την επαφή με άλλα σώματα⁵⁰⁰.

Στις ημέρες μας την “επιδημιακότητα” (virality) των memes χρησιμοποιεί η κινεζική πλατφόρμα Tik Tok η οποία θυελλωδώς διέσπειρε την επιρροή της στον πλανήτη μέσω του εξελιγμένου συστήματος τεχνητής νοημοσύνης που χρησιμοποιεί για την εξατομίκευση του περιεχομένου που προωθεί στους χρήστες της σύμφωνα με τα ενδιαφέροντα τους, τα οποία συμπεραίνει με συνεχή ανάλυση στοιχείων παρακολούθησης των βίντεο όπως χρόνος αφοσίωσης, τόπος διαμονής χρήστη, θέμα βίντεο⁵⁰¹.

Μέσω της τεχνητής νοημοσύνης τα δεδομένα αποκτούν αυτόνομη οντότητα στη σύνθεση τους και συνομιλούν με τον/την χρήστη/στρια αλλά και πλάθουν σε δεύτερο επίπεδο τις απόψεις και τις πεποιθήσεις του/της προωθώντας του/της παρόμοιο αλλά και πιο εξελιγμένο περιεχόμενο κάθε φορά. Οι χρήστες/στριες συνειδητοποιούν την ταυτότητα τους μέσω του περιεχομένου που τους προβάλλει η πλατφόρμα, αντί να αναζητούν οι ίδιοι/ες το περιεχόμενο που επιθυμούν. Η πλατφόρμα δημιουργεί τόπους ενδιαφέροντος αλλά και γιγαντώνει μικροτάσεις με “πανδημικό” τρόπο.

⁴⁹⁸ <https://bookchin.net/projects/now-hes-out-in-public-and-everyone-can-see-2/>, πρόσβαση 8 Μαΐου, 2021.

⁴⁹⁹ Chun, 2016, σ. 158.

⁵⁰⁰ Jenkins, Ford & Green, 2013, σ. 18.

⁵⁰¹ Walker, 2021, σ. 37.

3.4. Μια Αισθητική της ψηφιακής τέχνης

Η διαδικτυακή Τέχνη μπορεί να έχει συγκεκριμένη αισθητική, αλλά δεν ορίζεται απαραίτητα από παραδοσιακές οπτικές ή τυπικές ιδιότητες, όπως στις παραδοσιακές μορφές τέχνης, όπως η ζωγραφική ή η γλυπτική. Αντίθετα, η αισθητική της Διαδικτυακής Τέχνης διαμορφώνεται συχνά από τα τεχνολογικά, κοινωνικά και πολιτιστικά πλαίσια στα οποία παράγεται και βιώνεται.

Η δικτυακή τέχνη συχνά ενσωματώνει μια ποικιλία ψηφιακών μέσων, όπως κείμενο, εικόνες, ήχο, βίντεο και κώδικα, και μπορεί να κυμαίνεται από μινιμαλιστική και εννοιολογική έως εξαιρετικά διαδραστική και καθηλωτική. Η αισθητική της διαδικτυακής τέχνης χαρακτηρίζεται συχνά από τη χρήση δυναμικών και εφήμερων στοιχείων, όπως τα δεδομένα σε πραγματικό χρόνο, η δικτυακή επικοινωνία και το περιεχόμενο που δημιουργείται από τους χρήστες, καθώς και από την ενασχόλησή της με ζητήματα ταυτότητας, πολιτικής και παγκοσμιοποίησης.

Επιπλέον, η αισθητική της διαδικτυακής τέχνης διαμορφώνεται επίσης από τα μοναδικά πλαίσια διανομής και προβολής της, τα οποία μπορεί να περιλαμβάνουν διαδικτυακές πλατφόρμες, γκαλερί, μουσεία, δημόσιους χώρους, ακόμη και κινητές συσκευές. Αυτό σημαίνει ότι η διαδικτυακή τέχνη συχνά σχεδιάζεται για να βιώνονται με συγκεκριμένους τρόπους, όπως μέσω ενός προγράμματος περιήγησης στο διαδίκτυο, ενός σετ ακουστικών εικονικής πραγματικότητας ή μιας εφαρμογής για κινητά, γεγονός που μπορεί να επηρεάσει περαιτέρω την αισθητική τους. Συνολικά η αισθητική της διαδικτυακής τέχνης είναι ποικίλη και εξελίσσεται συνεχώς, αντανakλώντας τα μεταβαλλόμενα τεχνολογικά, κοινωνικά και πολιτιστικά πλαίσια στα οποία παράγονται και καταναλώνονται.

Η Αισθητική ως θεωρητικός χώρος, ερευνά τα στοιχεία εκείνα τα οποία κινούν τις αισθητηριακές μας αποκρίσεις σε ένα έργο τέχνης ή κάποιο δημιούργημα, ερευνά τι κινεί με άλλα λόγια, το σώμα μας και τις αντιληπτικές μας δυνατότητες σε σχέση με αυτό προκειμένου να το κατατάξει ως όμορφο, άσχημο ή συγκινητικό⁵⁰². Εκκινεί στην σύγχρονη εποχή με τον Baumgarten που το 1735 περιέγραψε το αισθητικό ως τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε αισθητηριακά, τα πράγματα⁵⁰³ και συνεχίζεται στον Καντ.

Δεν μπορούμε να αναλύσουμε την ψηφιακή τέχνη και πόσω μάλλον την διαδικτυακή τέχνη με όρους κλασικής ανάλυσης Αισθητικής καθώς δεν υπάρχει κάτι το μεγαλειώδες με την Καντιανή έννοια⁵⁰⁴ ή το μυστηριακό σε αυτήν. Η διαδικτυακή τέχνη είναι αφοσιωμένη στο ίδιο το μέσο με το οποίο εκφράζεται και πολύ συχνά το αμφισβητεί,

⁵⁰² Sack, 2011, σ. 124.

⁵⁰³ Levinson, 2005, σ. 9.

⁵⁰⁴ Kant, 2007, σ. 75.

καθιστώντας το έτσι ένα ανοικτό αντικείμενο διαλόγου. Το φορμαλιστικό της ενδιαφέρον ατονεί μπροστά στην κοινωνιολογική επίδραση της χρήσης του μέσου και του περιεχομένου του έργου⁵⁰⁵. Αν βέβαια το Αισθητικό είναι όπως περιγράψαμε παραπάνω, σύνολο στο οποίο συμμετέχουν οι αισθήσεις τότε σαφώς η ψηφιακή Αισθητική είναι προϊόν οπτικών, απτικών και αντιληπτικών εν γένει δράσεων και ερεθισμάτων.

Η χρήση ιστορικά από τους καλλιτέχνες/καλλιτέχνιδες μιας εικονογραφίας που αγγίζει τα όρια του κιτς, ορμάται από τη γραφιστική των προγραμμάτων που χρησιμοποιούσαν κορεσμένα χρώματα, κραυγαλέες φόρμες και τυποποιημένα κινούμενα γραφικά. Παρόμοια λογική χρήσης μαζικών εικόνων συναντάμε στο παρελθόν και στο πλαίσιο του κινήματος της Ποπ αρτ.

Η ένταξη των μεγάλων δεδομένων, των αλγόριθμων και του κώδικα στην καλλιτεχνική πρακτική νέων μέσων έχει σημασία όταν αυτή μπορεί να παράγει μια νέα οπτική μορφή κι όχι όταν αναπαράγει υπάρχουσες, όπως υποστηρίζει η Paul (2003). Η μορφή της διαδικτυακής τέχνης έχει τη δική της φόρμα και ευανάγνωστο εικαστικό στίγμα καθώς χρησιμοποιεί προϋπάρχοντες κώδικες επικοινωνίας.

Συνήθως πρόκειται για μια καταγραφική πρακτική, η οποία συλλέγει πληροφορία και την επανατοποθετεί σε ένα διαφορετικό συγκείμενο και με διαφορετικό σκοπό από τον αρχικό. Η ίδια η ουσία της καταγραφής αυτής είναι και το νόημα αυτής της τέχνης η οποία έχει περισσότερο ένα εννοιολογικό περιεχόμενο παρά αισθητική οπτική απόλαυση. Το μέσο που μας επικοινωνεί την διαδικτυακή τέχνη είναι η οθόνη και θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποτελεί και η ίδια ένα αυτόνομο αισθητικό αντικείμενο πέρα του περιεχομένου που μεταδίδει αποτελώντας ένα αισθητηριακό ερέθισμα, το οποίο επιτάσσει μια ακούσια σωματική υπακοή μέσω της προσοχής⁵⁰⁶ (Mondloch, 2010, σ. 23)

Έχει σημασία να αναφερθούμε στο Internet ugly την επιτηδευμένα άτεχνη χρήση των εργαλείων ψηφιακής ζωγραφικής για την δημιουργία viral σχεδίων που εκπροσωπούν κοινότητες οι οποίες μπορούν να εκφράσουν την τρέχουσα αισθητική τους χωρίς να περνάνε από φίλτρα επιλογής, καθώς ο καθένας μπορεί να τα ανεβάσει στη σελίδα του, σε κάποιο μέσο κοινωνικής δικτύωσης. Προκαλούν με αυτό τον τρόπο την επεξεργασμένη εικόνα και την εξέλιξη της τεχνολογίας στην απόδοση ρεαλισμού και αισθητικά υψηλού αποτελέσματος προάγοντας τον ερασιτεχνισμό⁵⁰⁷.

Ο ερασιτεχνισμός άλλωστε είναι βασικό χαρακτηριστικό των μέσων κοινωνικής δικτύωσης ως σημείο του “αληθινού” και του προσωπικού και κατ’ επέκταση μοναδικού. Οι καλλιτέχνιδες του διαδικτύου χρησιμοποιούν συχνά φόρμα οι οποία είναι δηλωτική του ίδιου του μέσου και του ιστότοπου. Στους Bolter & Grusin, η διαφάνεια αυτού του τύπου

⁵⁰⁵ Hoy, 2017, σ. 19.

⁵⁰⁶ Mondloch, 2010, σ. 23.

⁵⁰⁷ Douglas, 2014, σ. 314.

ονομάζεται “hypermediacy”: “In every manifestation, hypermediacy makes us aware of the medium or media and (in sometimes subtle and sometimes obvious ways) reminds us of our desire for immediacy” (σελ. 34, 2000).

Η Petra Cortright έγινε διάσημη το 2007 ως cam girl⁵⁰⁸ και παίζοντας με την έννοια αυτή, φτιάχνοντας βίντεο στο Youtube όπου η ανέκφραστη της φυσιογνωμία συντροφευόταν από λέξεις κλειδιά προκλητικού χαρακτήρα αποπροσανατολίζοντας τους χρήστες που έψαχναν τις αντίστοιχες ιστοσελίδες με αποτέλεσμα αυτής της πρακτικής την απαγόρευση των βίντεο της από την πλατφόρμα ως παραπλανητικών.

Σε ένα άλλο της βίντεο το bridal shower (2013)⁵⁰⁹ ή το moer dancing redux (2008)⁵¹⁰ κινηματογραφεί τον εαυτό της να χορεύει ή να κάνει απλές κινήσεις τις οποίες εμπλουτίζει με εφέ. Στην Steyerl η εικόνα η οποία αναπαράγεται είναι μια φτωχή εικόνα, μια εικόνα η οποία ξεκινά και τελειώνει στην απεικόνιση αυτού που δείχνει⁵¹¹. Μια τέτοια εικόνα δεν μπορεί να είναι μια εικόνα τέχνης καθώς υπάρχει η απώλεια της μοναδικότητας αλλά και της πιστής αναπαράστασης αφού η χαμηλή της ποιότητα δεν εξυπηρετεί αυτό τον σκοπό. Η Cortright επενδύει σε αυτή την φτηνή εικόνα ως μια πρόκληση έναντι του τετριμμένου στην αναγωγή του σε ιδέα μέσω της παρατήρησης του. Η προσθήκη χαριτωμένων εφέ είναι μια ανάδειξη της προσπάθειας μοναδικότητας και δημιουργικότητας από πλευράς του/της χρήστη/στριας σε σχέση με την εικόνα του/της, μέσα από τη χρήση εργαλείων τα οποία προσφέρονται από την πλατφόρμα: μια κιτς εκδοχή της εικόνας κατευθείαν μέσα από το υπογάστριο της καταναλωτικής ιντερνετικής διάδρασης.

Η Cortright έδειξε το στίγμα της ήδη από τα πρώτα της βήματα το 2008 όταν διέθετε προς πώληση μέσω γκαλερί αρχεία jpeg προς 2000 δολάρια (πράγμα αδιανόητο για την εποχή) αλλά και θεάσεις βίντεο της στο youtube προς 0.10 λεπτά⁵¹². Η παραγωγή και πώληση των nfts σήμερα μέσω της τεχνολογία του blockchain, μπόρεσε να δώσει υπόσταση σε αυτού του είδους τη φτηνή εικόνα και να την καταστήσει ένα μοναδικό ενεργητικό που μπορεί κάποιος να κατέχει και έτσι να δοθεί ένα υλικό σώμα σε μια άυλη πληροφορία.

Πλατφόρμες κοινωνικής δικτύωσης όπως το Instagram έχουν μια δική τους εικόνα και αισθητική που εισάγει τις τάσεις αισθητικισμού με τις οποίες παράγονται οι φωτογραφίες των χρηστών/στριών. Οι τάσεις αυτές είναι φίλτρα εξωραϊσμού και στρογγυλέματος των διαφορών προς μια ενιαία εικονογραφία του μέσου.

Η Sollfrank στο Beautiful Warriors αναλύει: “Για τη Δανή καλλιτέχνη Maja Malou

⁵⁰⁸ <http://variants.artbase.rhizome.org/Q2597/vvebcam.html>, πρόσβαση 20 Μαΐου, 2021.

⁵⁰⁹ <https://youtu.be/ZYkFibbxeHw>, πρόσβαση 20 Μαΐου, 2021.

⁵¹⁰ <https://youtu.be/ZallhunCLEg>, πρόσβαση 20 Μαΐου, 2021.

⁵¹¹ Steyerl, 2013, σ. 32.

⁵¹² <https://www.foldmagazine.com/petra-cortright-digital-master>, πρόσβαση 22 Μαΐου, 2021.

Lyse [εικ.23] -η οποία δημοσιεύει στη σελίδα της στο Instagram αυτοπροσωπογραφίες με μια θετική οπτική σχετικά με το φύλο και την σεξουαλικότητα- το γυναικείο σώμα είναι η αφηγηρία του καλλιτεχνικού της έργου τόσο ως εικόνα όσο και ως ενσώματη εμπειρία”.

Ωστόσο, ενώ υπερασπίζεται τη θετικότητα του σώματος, παραδέχεται στις λεζάντες⁵¹³ ότι τείνει επίσης να επιλέγει τις εικόνες στις οποίες φαίνεται πιο αδύνατη, αναγνωρίζοντας τον αντίκτυπο των προτύπων ομορφιάς στις γυναίκες. Με μια πρώτη ματιά, οι αναρτήσεις της στο Instagram δεν διαφέρουν πολύ από άλλες όμορφες Instagrammers που δημοσιεύουν selfies, εκτός από το γεγονός ότι συνοδεύονται από πολιτικά φορτισμένα σχόλια κατά της κουλτούρας του βιασμού και του καπιταλισμού.

Πέρα από αυτό, η αισθητική της καλλιτέχνης είναι πολύ κοντά σε εκείνη της βιομηχανίας πορνό: αισθησιακή εμφάνιση, σέξι εσώρουχα, σεξουαλικά παιχνίδια και αποκαλυπτικές πόζες. Ωστόσο, ανατρέπει τις προσδοκίες του θεατή δείχνοντας πτυχές του γυναικείου σώματος που το ανδρικό βλέμμα προτιμά να αγνοεί, όπως οι τρίχες του σώματος, η έμμηνος ρύση, η ζωντανή μετάδοση του τραχήλου της μήτρας και αντικείμενα DIY γυναικολογίας.

Η Sollfrank⁵¹⁴ συνεχίζει: “Το τελευταίο είναι επίσης το επίκεντρο του έργου της Lyse, *How to Stay out of the Gynecologist's Office* (2016), το οποίο αναβιώνει τις ιδέες της γυναικολογίας αυτοβοήθειας των φεμινιστικών ομάδων της δεκαετίας του 1970”. Και προσθέτει: «Σε μια σειρά εργαστηρίων, η καλλιτέχνης και οι συμμετέχοντες μοιράζονται τις σωματικές τους εμπειρίες και ανταλλάσσουν γνώσεις μέσω της συζήτησης και της αυτοεξέτασης. Στο Instagram της, η Lyse παρέχει ένα αρχικό σετ για γυναικολογική αυτοεξέταση και ενθαρρύνει τις γυναίκες να εξερευνήσουν τον δικό τους κόλπο. Αυτή η διαδικασία αυτογνωσίας θα πρέπει να εντείνει τη σωματική εμπειρία και να προάγει την αυτονομία μέσω της νεοαποκτηθείσας αυτογνωσίας (αναφορά σε αυτό το έργο βρίσκουμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο). Ταυτόχρονα, η Lyse αντιμετωπίζει τις σχέσεις εξουσίας που ενυπάρχουν στη σχέση ασθενούς-ιατρού, όπου η ασθενής συχνά αντιμετωπίζεται με κατακερματισμένο και «αντικειμενικό» τρόπο»

Ο θεωρητικός χώρος της Οπτικής Κουλτούρας μας αφορά στην παρούσα έρευνα καθώς η Ιστορία της Τέχνης τείνει να διαχωρίζει την εικόνα σε υψηλού και χαμηλού περιεχομένου, ενώ η θεωρία της Οπτικής Κουλτούρας αντιμετωπίζει την εικόνα μαζί με όλες της τις συμφύσεις ως κοινωνικό φαινόμενο πέρα από εικαστικό⁵¹⁵.

Το ζήτημα της αναπαράστασης και της αμφισβήτησης των θεσμών και του συστήματος μέσα από τις νέες θεωρίες για την υποκειμενικότητα και την εξουσία, κατά τη δεκαετία του 1960, έφερε στην επιφάνεια ένα έργο τέχνης το οποίο δεν απαντά πλέον

⁵¹³ Sollfrank, 2019, σ. 96.

⁵¹⁴ Sollfrank, 2019, σ. 96.

⁵¹⁵ Jones, 2003, σ. 1.

στην καθαρή ανάγκη και κάλεσμα της φόρμας του με την Καντιανή έννοια, αλλά είναι σε διάλογο με το νόημα και το περιεχόμενο του⁵¹⁶.

Η θεματική της internet art η οποία στοχεύει στην ανάδειξη του θεάματος αλλά και τη θεαματοποίηση της καθημερινότητας μας, αποτελεί μια πάγια θεματική της σύγχρονης τέχνης αν πάρουμε παραδείγματα και από τους Jeff Wall, Mathew Barney, Cai Quao Giang ακολουθώντας τον Debord και την *Κοινωνία του θεάματος* ή όπως αλλιώς περιγράφεται *spectacularism*⁵¹⁷ και αφορά στην ανάδειξη του καθημερινού ως μεγαλειώδους θεάματος μέσα από την κλίμακα της κινηματογράφησης ή την αισθητική επαύξηση.

Η Hoy περιγράφει τη μετάβαση από το ανθρωπολογικό σύστημα γνώσης στο συστημικό μέσω των συστημάτων και της μελέτης τους⁵¹⁸ ή όπως αναφερόμενη στον Claus Pias κάνει λόγο για την “κυβερνητική ψευδαίσθηση που ακολούθησε την ιστορική μεταφυσική και ανθρωπολογική ψευδαίσθηση (στα χνάρια του Foucault) στη δομή της γνώσης και του λόγου”. Έτσι το ψηφιακό έναντι του αναλογικού είναι το πλέον αντιπροσωπευτικό σχήμα του σταδίου του Ανθρωπόκαινου που βιώνουμε.

Το γεγονός της ψηφιακότητας ως χρηστικού πεδίου διάχυσης της πληροφορίας δημιουργεί διλήμματα σε σχέση με την εικαστική ουσία των ψηφιακών έργων τέχνης καθώς η αισθητική της χρηστικότητας ως λειτουργικότητας, είναι άλλη, από την αισθητική της αναπαράστασης και η χρήση από την διαδικτυακή τέχνη της πληροφορίας τόσο ψηφιακής όσο και νοηματικής, χρειάζεται ίσως μια προσεκτικότερη ανάλυση όσον αφορά την καλλιτεχνική της επάρκεια.

Ο τεχνολογικός πρωτογονισμός της πρώιμης Net.art ήταν μια έμφαση στη λειτουργία της διαδικτυακής διάδρασης και της εκπομπής και δομής της πληροφορίας (JODI)⁵¹⁹ ενώ η αισθητική των glitches σχολιάζει τις αδυναμίες των συστημάτων μέσα στη “φαινομενική τους στιβαρή οργάνωση με την εικονοκλαστική δύναμη μιας εμφανούς δομής η οποία ξεγυμνώνει τα καθεστώτα ορατότητας και οργάνωσης της ψηφιακής εικόνας”⁵²⁰.

Σε σχέση με την αισθητική της ψηφιακής τέχνης ο Cubbit προσπαθεί να οριοθετήσει μια αισθητική στη βάση της περιγραφής μιας συνάντησης των αισθήσεων με το καλλιτεχνικό αντικείμενο πράγμα που περιγράφει έναν ενεστώτα χρόνο⁵²¹.

Προσθέτει σε αυτό και την ιστορική υποκειμενικότητα του δημιουργού η οποία σύμφωνα με τον Adorno γίνεται η αντικειμενικότητα τελικά του έργου. Αυτή η αντικειμενικότητα είναι το μεγάλο πρόβλημα της ψηφιακότητας καθώς δεν μπορούμε να

⁵¹⁶ Jones, 2003, σ. 33

⁵¹⁷ Smith, 2019, σ. 59.

⁵¹⁸ Hoy, 2017, σ. 29.

⁵¹⁹ Hoy, 2017, σ. 86.

⁵²⁰ Hoy, 2017, σ. 87.

⁵²¹ Cubbit, 2016, σ. 265.

ορίσουμε την υλικότητα της ή τη δομή της αφού ο κώδικας είναι αφηρημένος και απέραντος και φτιαγμένος να αναγνωρίζεται από μηχανές. Το γεγονός ότι συμμετέχει και η μηχανή στην πραγματοποίηση ενός ψηφιακού έργου τέχνης θέτει επίσης νέα ζητήματα υποκειμενικότητας⁵²² και πνευματικής ιδιοκτησίας του έργου τέχνης.

Η Paul μας περιγράφει τη δυσκολία του ορισμού της αισθητικής της ψηφιακής τέχνης λόγω της μη γραμμικής χρονικότητας της και της ρευστής πολλαπλότητας της δομής της μέσω για παράδειγμα της διαδραστικότητας ανάμεσα σε άλλα στοιχεία⁵²³.

Η τέχνη νέων μέσων έχει ζωή σχεδόν έναν αιώνα αν υπολογίσουμε σε αυτή, όλη την τέχνη που παράγεται με μη παραδοσιακά και μηχανιστικά υλικά. Η ψηφιακή τέχνη αναπτύχθηκε τη δεκαετία του 1960 αλλά καθώς το διαδίκτυο και οι ψηφιακές τεχνολογίες έχουν εμποτίσει το ύφασμα της ζωής και κατά προέκταση την καλλιτεχνική δημιουργία, μιλάμε για τη μετα- ίντερνετ και μετά-ψηφιακή τέχνη χτίζοντας μια Νέα Αισθητική χωρίς αυτό να σημαίνει ότι έχουμε περάσει σε μια νέα μετα-εποχή αφού το διαδίκτυο και η ψηφιακότητα θα συνεχίσουν να διαδίδονται και να θριαμβεύουν⁵²⁴ (Paul, 2016, σ. 2)

Αυτό δημιουργεί νοηματικές επιστρωματώσεις καθώς και σπειροειδείς αφηγημαντικότητες λόγω της άναρχης έκτασης στο χρόνο το οποίο μπορεί και να διαφοροποιεί κάθε φορά το συγκεκριμένο.

Από τα τέλη του 1977 η αναπαράσταση και η ίδια η εικόνα βρίσκονται σε κρίση καθώς η υποταγή στο διαφημιστικό πολτό αποδυνάμωσε την εικόνα και μόλις το 1990 και με την έλευση του διαδικτύου έχουμε την ανάδυση πρακτικών που σχολιάζοντας τη νέα αυτή πραγματικότητα δημιούργησαν νέες αναπαραστάσεις και ερευνητικές υποθέσεις⁵²⁵.

Το ψηφιακό έργο τέχνης δεν ανήκει στην παράδοση της αναπαράστασης αλλά είναι μια μεταμόρφωση της εικόνας σε μια ασυνεχή της μεταγραφή σε κωδικοποιημένη πληροφορία η οποία μεταφέρει την εικόνα σε ένα επίπεδο επιτέλεσης στερώντας της την αίγλη του πρωτοτύπου και της αύρας του -στο πρότυπο της θεωρίας του Benjamin σχετικά με την σημασία του έργου τέχνης στην εποχή της μηχανικής του αναπαραγωγής- αφού το περιεχόμενο της είναι και η αξία της όσο κι αν αναπαράχθει⁵²⁶.

Η Net.art αναφέρεται από πολλούς ως η τελευταία αβαν γκαρντ του 20ου αιώνα και η διάχυση αλλά και η προβολή μέσω του διαδικτύου θα μπορούσε να είναι η πολυπόθητη απο – υλικοποίηση του έργου τέχνης και η απόλυτη νίκη του μοντερνισμού^{527, 528} όπως έχουμε αναφέρει και νωρίτερα, με τη σύγχρονη αμφισβήτηση

⁵²² Cubbit, 2016, σ. 270.

⁵²³ Paul, 2016, σ. 9.

⁵²⁴ Paul, 2016, σ. 2.

⁵²⁵ Berardi, 2013, σσ. 10-11.

⁵²⁶ Paul, 2011, σ. 6.

⁵²⁷ Fenstermaker, 2018.

⁵²⁸ <https://brooklynrail.org/2018/05/artseen/Fenstermaker>, πρόσβαση 20 Ιουνίου 2020.

των θεσμών τόσο της τέχνης όσο και του συστήματος γενικότερα, μέσω ενός τρόπου ο οποίος δεν είναι απλά μια μέθοδος διάχυσης και επικοινωνίας αλλά ένας τρόπος ύπαρξης μέσα στον κόσμο και τρόπος σκέψης⁵²⁹. Η αναβίωση των πρωτοποριών μέσω της Net.art εμφανίστηκε μέσω στρατηγικών που έμοιαζαν να έλκουν από το Λετρισμό, τους Σιτουασιονιστές, και το Φλούξους⁵³⁰.

Ο Sol LeWitt είχε ζητήσει μια μηχανή που να παράγει τέχνη ως μια απάντηση στην παραγωγή τέχνης η οποία χαρακτηριζόταν ως θυμικό ξέσπασμα⁵³¹ και η τέχνη με τη χρήση τεχνολογίας ήταν η κατάλληλη για να θεσπίσει ένα διάλογο με την ιστορία και την κοινωνία. Άλλωστε ο LeWitt το '60 και '70 πίστευε πολύ έντονα ότι ο κόσμος αποτελείται από ροές πληροφορίας που μπορούν να παρουσιαστούν ποσοτικά⁵³² και αυτή είναι μια ακόμα σύνδεση της ψηφιακής τέχνης με την εννοιολογική αν και θα πρέπει να γίνεται διαχωρισμός μεταξύ ψηφιακού και υπολογιστικού.

Η Mail Art και ο εκπορευόμενος ακτιβισμός μέσω της τέχνης⁵³³ υπέδειξαν τη σημασία των δικτύων και της επικοινωνίας από απόσταση και τα νέα εργαλεία γέννησαν και νέες μορφές έκφρασης και εννοιών. Η απο-υλικοποίηση του έργου τέχνης, υπογραμμίζει τη διαφυγή από τα όρια του αντικειμένου και την ύπαρξη της καλλιτεχνικής πρακτικής ως “κείμενο”⁵³⁴ ενώ η υψηλή εμπλοκή της μηχανής έφερε στο προσκήνιο το ζήτημα της καλλιτεχνικής υποκειμενικότητας όχι ως νέο ερώτημα (έχουν προηγηθεί οι μηχανές ζωγραφικής του Tinguely) αλλά ως ένα φέρον ζήτημα του μέλλοντος, της σχέσης του ανθρώπου με τη μηχανή⁵³⁵.

Η τέχνη μετά τον Duchamp εντάσσεται σε ένα θεσμικό πλαίσιο λόγου με γλωσσολογικές και δομικές αναφορές απομακρυνόμενη έτσι από την Καντιανή λογική της Αισθητικής ως απευθυνόμενης στις αισθήσεις και μπαίνει σε διάλογο με τη διάνοηση και την εννοιακότητα⁵³⁶. Η διαδικτυακή τέχνη σε σχέση με την οπτική της σχέσης αυτής χρησιμοποίησε την ενδεχομενικότητα, την εξάπλωση και τις φόρμες του αλγόριθμου σε συνέργεια με τον καλλιτέχνη που σχολίασε με τη χρήση αυτή, τη συστημικότητα της διαδικτυακής ύπαρξης.

Η Lee αναφέρει ότι ο Hirschhorn λέει για το έργο του ότι είναι μια “τέχνη η οποία οικειοποιείται τον κόσμο”⁵³⁷.

Για την τέχνη του διαδικτύου θα μπορούσαμε να πούμε ότι οικειοποιείται τη ζωή

⁵²⁹ Fenstermaker, 2018.

⁵³⁰ Geere, 2002, σ. 115.

⁵³¹ Drucker, 2005, σ. 40.

⁵³² Hoy, 2017, σ. 15.

⁵³³ Chandler & Neumark, 2005.

⁵³⁴ Drucker, 2005, σσ. 44-45.

⁵³⁵ Drucker, 2005, σσ. 46-47.

⁵³⁶ Hoy, 2017, σ. 151.

⁵³⁷ Lee, 2013, σ. 106.

και τις εμπειρίες μας και όχι την έξωθεν αντικειμενικότητα αλλά μια βαθύτατη υποκειμενικότητα που περιγράφει την εμπειρία και του μετα-ανθρώπινου. Η τεχνολογία μοιάζει να έχει υποκαταστήσει την αμεσότητα της αισθητικότητας⁵³⁸ καθιστώντας έτσι την αντίληψη της αντικειμενικής πραγματικότητας κατοπτρική και διαισθητική καθώς η τεχνολογία αναλαμβάνει ρόλο διαμεσολαβητή.

Για τον Heidegger το έργο τέχνης είναι η αλήθεια και πιο συγκεκριμένα η εν – έργω – καθίδρυση της αλήθειας⁵³⁹. Εάν τα data είναι η αλήθεια της εμπειρίας εκτός της υποκειμενικής αντίληψης, τότε και η χρήση τους σε αφήγημα φέρει έναν πυρήνα αλήθειας ή καλύτερα α-λήθειας, μιας μεθόδου δηλαδή μνήμης και αναστοχασμού.

Ο Lev Manovich στην εισαγωγή του Language of new media ασχολείται με την περίπτωση του Vertov, του Ανθρώπου με την κινηματογραφική μηχανή ο οποίος σύμφωνα με την αβανγκαρντίστικη κινηματογραφική του άποψη, κινηματογραφούσε άκριτα την πραγματικότητα δημιουργώντας μια βάση δεδομένων από την οποία κι εξάγεται η αφήγηση. Για τον Manovich αυτή είναι μια κατάκτηση που πρέπει να επεξεργαστούν οι δημιουργοί νέων μέσων⁵⁴⁰.

Τα μέσα μπορούμε να τα κατανοήσουμε καλύτερα και μέσα από το θεωρητικό πλαίσιο που αποκαλείται Οικολογία των Μέσων και αναφέρεται στην εξέταση του συστήματος εντός του οποίου γεννιούνται αλλά και στου οποίου τη σύσταση συμμετέχουν⁵⁴¹.

Στο επιστημονικό άρθρο Digital identity formation: socially being real and present on digital networks αναφέρεται: «Η θεωρία της οικολογίας των μέσων ενημέρωσης, που προτάθηκε από τον McLuhan (1964), εξηγεί την επιρροή των μέσων ενημέρωσης και της τεχνολογίας στην κοινωνία. Η Οικολογία των μέσων ασχολείται με τον κοινωνικό αντίκτυπο των μέσων ενημέρωσης και εξετάζει τις σχέσεις μεταξύ της τεχνολογίας και των μελών της κουλτούρας της. Σύμφωνα με την Οικολογία των μέσων, η κοινωνία εξελίχθηκε όπως εξελίχθηκε η τεχνολογία της: η κοινωνία δεν μπορεί να ξεφύγει από την επιρροή της τεχνολογίας και η τεχνολογία θα παραμείνει κεντρική σε όλα σχεδόν τα μονοπάτια της ζωής. Επιπλέον, ο McLuhan προτείνει ότι έχουμε μια συμβιωτική σχέση με τη διαμεσολαβημένη τεχνολογία- εμείς δημιουργούμε την τεχνολογία και η τεχνολογία με τη σειρά της αναδημιουργεί αυτό που είμαστε⁵⁴².

Κατά συνέπεια, η Οικολογία των μέσων έχει τρεις παραδοχές:

- Τα μέσα διαποτίζουν κάθε πράξη και δράση στην κοινωνία.

⁵³⁸ Γεωργίου, 2001, σ. 84.

⁵³⁹ Heidegger, 1986, σ. 130.

⁵⁴⁰ Manovich, 2001, σ. xviii.

⁵⁴¹ Τυμα, 2015, σ. 10.

⁵⁴² West & Turner, 2010, σ. 430

- Τα μέσα ενημέρωσης καθορίζουν τις αντιλήψεις μας και οργανώνουν τις εμπειρίες μας.
- Τα μέσα ενημέρωσης συνδέουν τον κόσμο μεταξύ τους⁵⁴³

Η οικολογία των μέσων κατανοείται επίσης μέσα από τη ριζωματικότητα των Deleuze - Guattari και τη σχέση δικτύου κι ενεργού του Latour⁵⁴⁴ τις σχέσεις δηλαδή συστήματος και δικτύων τα οποία είναι, σχετικά ανομοιογενή στη σύστασή τους, αλλά ορίζουν το σύστημα και τις περίπλοκες επιστρωματώσεις του.

Με αυτή τη λογική ασχολείται και η διαδικτυακή τέχνη σε μεγάλο βαθμό, αναλύοντας τις σχέσεις των υποκειμένων, των θεσμών και του κοινωνικού γίνεσθαι δημιουργώντας έτσι μια αισθητική της συστημικής και δομικής οργάνωσης. Η αισθητική της οργάνωσης όπως μας λέει η Goriunova αφορά στη σύσταση σε σώμα των δυνάμεων του γίνεσθαι, του πολιτικού, της εμπειρίας, του κοινωνικού και του επιτελεστικού⁵⁴⁵.

Ο θυμός ως διασπαστικός αυτού του κοινωνικού σώματος είναι η θεματική και της διαδικτυακής περφόρμανς της Annie Abrahams, *Angry Women*⁵⁴⁶ (εικ. 24) όπου ο θυμός ενσαρκώνεται εκτελεστικά από 12 διαφορετικές γυναίκες σε μια κάθαρση με τη χρήση “αντικοινωνικών” εργαλείων όπως είναι το συναίσθημα και ο συναισθηματισμός. Βέβαια η σύνθεση της εικόνας στον υπολογιστή διαφέρει από τη μονταρισμένη εικόνα του σινεμά στη σημειολογία της, καθώς η χωρίς ραφές σύνθεση δημιουργεί μια ψευδή αίσθηση ενότητας⁵⁴⁷ που ορίζει μιαν αντίθεση προς τη σημειολογία του μονταζ⁵⁴⁸.

Ο Sundaram περιγράφει ότι η απο-υλικοποίηση δεν αφορά μόνο στο ψηφιακό έργο τέχνης αλλά και στα καταναλωτικά προϊόντα εν γένει τα οποία στην ιλιγγιώδη διανομή τους και μέσω του branding τους αποκτούν περισσότερη σχέση με την πνευματική τους ιδιοκτησία και το copyright παρά την πραγματική τους υπόσταση, από τη στιγμή μάλιστα που η σύλληψη τους γίνεται σε διαφορετικό χώρο από αυτόν της παραγωγής τους⁵⁴⁹ ωθώντας έτσι και το κεφάλαιο σε μια ρευστότητα της κίνησης και την απελευθέρωση του από την τοπικά προσδιορισμένη σωματική εργασία⁵⁵⁰.

Έχει πολύ ενδιαφέρον όταν ο Žižek σε μια συνέντευξη του το 1995 στον Geert

⁵⁴³ Bozkurt & Tu, 2016, σ. 153.

⁵⁴⁴ Goriunova, 2012, σσ. 3-5.

⁵⁴⁵ Goriunova, 2012, σ. 17.

⁵⁴⁶ <https://bram.org/angry/women/>, πρόσβαση 22 Ιουνίου 2020.

⁵⁴⁷ Manovich, 2001, σ. 136.

⁵⁴⁸ “In computer culture, montage is no longer dominant aesthetics, as it was throughout the twentieth century, from the avant-garde of the 1920s up until postmodernism of the 1980s. Digital compositing in which different spaces are combined into a single seamless virtual space is a good example of the alternative aesthetics of continuity; however, compositing in general can be understood as a counterpart of montage aesthetics. Montage aims to create visual, stylistic, semantic, and emotional dissonance between different elements. In contrast, compositing aims to blend them into a seamless whole, a single gestalt” (Manovich, 2001, σ. 136).

⁵⁴⁹ Karaganis, 2007, σ. 52.

⁵⁵⁰ Karaganis, 2007, σ. 51.

Lovink αναφέρει ότι δεν τον εντυπωσιάζουν οι εικονικές κοινότητες καθώς θεωρεί ότι είμαστε από πάντα εικονικοί ακόμα και στις πιο χειροπιαστές μας δραστηριότητες, με την έννοια ότι υπάρχει πάντοτε το βάρος του συμβολικού σε όλες μας τις πράξεις το οποίο και καθιστά την πρόσληψη μας περισσότερο εικονική παρά πραγματική⁵⁵¹.

Η διαφήμιση με την υπαγόρευση των προτύπων ύπαρξης και στοχευμένη προς το γυναικείο, ως επί το πλείστον, κοινό εξαίρει τον καταναλωτισμό της αφθονίας και του πολλαπλού στη λογική της *έξης* στην ποσότητα⁵⁵².

Η αναπαραγωγή, ο διαμοιρασμός της ψηφιακή εικόνας είναι κομμάτι της δύναμης της και ο υπερκορεσμός με πλήθος εικόνων μοιάζει να είναι το ζητούμενο.

Η ψηφιακή εικόνα βεβαίως δεν είναι και δηλωτική της αναπαράστασης, ειδικά όταν πρόκειται για κάποιο υποκείμενο το οποίο φωτογραφίζεται. Η υψηλή ανάλυση δεν είναι δείγμα ρεαλισμού, αλλά και ο ίδιος ο ρεαλισμός δεν αποτέλεσε ποτέ ούτε στην τέχνη, εγγύηση αναπαραστατικότητας και αυθεντικότητας. Ο Rancière αναφέρει ότι η μεγαλύτερη αδυναμία αναπαράστασης μιας φόρμας είναι ο ρεαλισμός καθώς εκεί τα πάντα είναι στο ίδιο επίπεδο κι αυτό είναι η καταστροφή του αναπαραστατικού συστήματος⁵⁵³. Στη χρήση από εμάς της ψηφιακής εικόνας η ισοπέδωση των στοιχείων προκύπτει μέσα από την επεξεργασία της εικόνας στα πρότυπα των αλγοριθμικών ρυθμίσεων που ορίζουν τα παραδείγματα κάλλους και ο μόνος ρεαλισμός που απομένει είναι αυτός της πολλαπλότητας μας κι όχι της μοναδικότητας.

Στο Debord το βίωμα αντικαθίσταται από το θέαμα και οι εικόνες αναπαράγουν μια ψευδοπραγματικότητα ενός αφηρημένου τόπου και χρόνου⁵⁵⁴.

Στο Virilio προκύπτει η αγωνία για το μέλλον και την ανάμνηση του παρόντος καθώς ο χρόνος (της μεταδιδόμενης εικόνας και του εικονικού) αντικαθιστά το χώρο της φυσικής παρουσίας θολώνοντας τα όρια της “πραγματικής” ατομικής και συλλογικής αντίληψης με αβέβαιες μελλοντικές προεκτάσεις⁵⁵⁵.

Ο Deleuze δηλώνει ότι η κοινωνία μας δεν είναι μια κοινωνία ενσωμάτωσης και συμπερίληψης αλλά μια κοινωνία πτυχωτικής σύμπτυξης και συνεχούς διαμόρφωσης. Οι ψηφιακές τεχνολογίες που πραγματοποιούν και εντείνουν την κυκλοφορία είναι μέρος μιας παγκόσμια δικτυωμένης κοινωνίας χωρίς εξωτερικά όρια ή σύνορα⁵⁵⁶. Η διαδικτυακή κινητικότητα αυτό ακριβώς επιβεβαιώνει.

Στην πρώτη του εποχή το διαδίκτυο παρουσιαζόταν ως μια τεχνολογία συνδεσιμότητας. Αργότερα αυτή η ιδέα εγκαταλείφθηκε και μπήκε στην κατηγορία

⁵⁵¹ Lovink, 1996.

⁵⁵² Schwartz, 2014, σ. 36.

⁵⁵³ Galloway, 2012, σ. 88.

⁵⁵⁴ Karaganis, 2007, σ. 60.

⁵⁵⁵ James, 2007, σ. 65.

⁵⁵⁶ Poster & Savat, 2009, σ. 32.

αντιφατικών θεωριών καθώς προσπαθούμε να δια-συνδεθούμε αλλά δεν τα καταφέρνουμε ουσιαστικά (όπως συμβαίνει στη Λακανική θεωρία της μη ύπαρξης σεξουαλικών σχέσεων εφόσον οι συμβαλλόμενοι βρίσκονται σε διαφορετικό νοηματικό και συμβολικό πλαίσιο).

Αν και η επαφή με φίλους είναι σημαντική ο ρόλος του διαδικτύου στην κουλτούρα είναι αυτός της αναζήτησης. Αναζήτησης αγαθών στην κατηγορία των οποίων μπαίνουν και οι άνθρωποι όταν η αναζήτηση αφορά στην πορνογραφία ή τις φήμες για διάσημους είτε ακόμα και γνώση που κεφαλαιοποιεί τη δική μας γνώση για διάφορους σκοπούς. Το διαδίκτυο δεν είναι τίποτα άλλο από ένα μοντέλο υλοποίησης το οποίο με Ντελεζιανούς όρους είναι οι θεσμοί από τους οποίους ο καπιταλισμός εξάγει κέρδος⁵⁵⁷ και η διακυβέρνηση μέσω του Γνωσιακού καπιταλισμού δημιουργεί δομές ελέγχου υψηλής μηχανικής αίγλης αντίστοιχης του Σινικού τείχους όπως αναφέρεται στον Moulrier-Boutang⁵⁵⁸ προκειμένου να τονιστεί η “πολεμική” ποιότητα της δομής που δημιουργήθηκε από τους ανθρώπους με τους υπολογιστές οι οποίοι αντικατέστησαν τον κόσμο της εργατικής δύναμης στην παραγωγή.

“Υπήρχε μια εποχή όπου το έργο τέχνης ξεπηδούσε μέσα από την κοινή πρακτική της αποκάλυψης του κόσμου”^{559, 560}. Στις ημέρες μας η αποκάλυψη του κόσμου αφορά στην επιφανειακή του όψη και η ουσία του παραμένει κρυμμένη από το βλέμμα του αδαούς κοινού, το οποίο περιορίζεται σε μια κατανάλωση “αποκαλυπτικών” εικόνων άνευ περιεχομένου και άνευ ουσιαστικής αποκάλυψης.

Μας ενδιαφέρει ιδιαίτερα ο ορισμός του ψηφιακού για την τέχνη και τη θεωρία και μια συνάντηση των δύο αποτελεί το έργο της Colebrook για τον Blake και τον Deleuze σε σχέση με την ψηφιακή Αισθητική. Η Colebrook σε μια σημαντική σχετική εργασία, μας αναλύει ότι ο μοντερνισμός ή ο διαφωτισμός είναι μια μορφή ωρίμανσης, μια απελευθέρωση από την επιβαλλόμενη συμμόρφωση. Η τέχνη δεν είναι ηθική καθώς δεν μας προσφέρει την μορφή του καλού αλλά προετοιμάζει κατά κάποιον τρόπο την ηθική καθώς κανείς ασκείται στην αισθητική ευχαρίστηση - τη σύσταση σε μορφή και άρα σε σύνολο, σε φόρμα⁵⁶¹. Η ηθική είναι δυνατή μόνον όταν η μοναδικότητα του παρόντος αναγνωρίζεται ως ευκαιρία για μια παγκόσμια ηγεμονία τέτοια, που αποτελεί αποτέλεσμα της δικής μου ελεύθερης βούλησης. Σήμερα δηλώνει ο Agamben, η τέχνη δεν αναφέρεται πια σε συλλογικούς σχηματισμούς αλλά εκτιμάται ως τέχνη μέσα από την υπογραφή ενός καλλιτέχνη. Αυτό στενεύει το έργο σε “Warhol” μια μαζική δηλαδή εμπορικότητα που ομοιάζει σε brand. Στην περίπτωση του Duchamp το έργο τέχνης ναι μεν αποτελείται από

⁵⁵⁷ Poster & Savat, 2009, σ. 156.

⁵⁵⁸ Poster & Savat, 2011, σ. viii.

⁵⁵⁹ Agamben 1999, σ. 68.

⁵⁶⁰ Colebrook, 2012, σ. xii.

⁵⁶¹ Lyotard, 1988, σ.13.

μια κίνηση που επιστρέφει στο σύστημα της υπογραφής, αλλά αναφέρεται σε αυτό που αναπαριστά το έργο κι έτσι ο καλλιτέχνης στρέφεται εναντίον της Κοινωνίας του Θεάματος όπου οι εικόνες κυκλοφορούν ως ready made μονάδες⁵⁶² και εισάγει την ποιητική μιας δημιουργικής σύνθεσης των διαφόρων σημείων.

“Υπάρχουν πολλές πλευρές στην αξία του χεριού: το ψηφιακό, το δακτυλικό, το χειρωνακτικό και το απτικό. Το ψηφιακό μοιάζει να είναι η υπέρτατη υποταγή του χεριού στο μάτι. Η όραση είναι εσωτερικοποιημένη και το χέρι έχει περιοριστεί στο δάχτυλο. Επεμβαίνει μόνο για να επιλέξει τις μονάδες που σχηματίζουν τις καθαρές οπτικές φόρμες. Όσο περισσότερο το χέρι υποτάσσεται τόσο περισσότερο το μάτι αναπτύσσει έναν ιδανικό οπτικό χώρο και τείνει να αιχμαλωτίσει τις φόρμες του μέσω ενός οπτικού κώδικα”⁵⁶³.

Συνεχίζουμε στην Colebrook όπου αναφέρει ότι πιθανώς κανείς προ - μοντέρνος συγγραφέας δεν είχε μεγαλύτερη επίγνωση του “δηλητηριασμένου κύπελου” του ψηφιακού από τον Blake. Η Τέχνη έχει δύναμη μόνο εάν επιβιώσει και μπορεί να επιβιώσει μόνο εάν μπορεί να αντιγραφεί, επαναληφθεί και αποθηκευτεί. Όμως αν η κίνηση αυτή δεν ήταν μια κίνηση εντός ενός παιχνιδιού κοινής γλώσσας το έργο δεν θα έλεγε τίποτα. Το υποκείμενο εκπληρώνεται ως τέτοιο, μέσω ενός συστήματος εγγραφής ακόμα και αν η υποκειμενικοποίηση αυτή δημιουργεί μια ανωμαλία στο σύστημα.

Η ψηφικοποίηση σηματοδοτεί ολόκληρη τη ζωή: τα έμβια όντα είναι έκφραση πιθανοτήτων αλλά ως ζώντες οργανισμοί είναι επίσης και μοναδικοί συνδυασμοί, αντιγραφές και μεταλλάξεις των αποσπασματικών πιθανοτήτων που συνθέτουν την ύπαρξη τους. Η τέχνη και η ζωή είναι ψηφιακές.

Ένα έμβιο όν χρειάζεται μιαν άρθρωση και μπορεί να υπάρξει μέσα στο χρόνο μόνο μέσα από την επανάληψη της ταυτότητας. Αυτό απαιτεί διαφορά και αναπαραγωγή. Ένα έργο τέχνης επιβιώνει μέσω της αντιγραφής, της μνήμης και της συντήρησης, πράγματα που απαιτούν να υπόκειται σε συνθήκες έξω από αυτό. Ένα ζωντανό σώμα επίσης συντηρείται μόνο μέσα από τη διαφοροποίηση από τον εαυτό του. Όλα τα σώματα - ζωντανά σώματα, σώματα έργου, κοινωνικά σώματα- είναι πάντα ήδη ψηφιοποιημένα. Δεν υπάρχει καθαρό και αυτούσιο σύνολο το οποίο δεν είναι αρθρωμένο σε διαφοροποιημένες και αμοιβαία καταστατικές δυνάμεις⁵⁶⁴.

Ο εαυτός μπορεί να είναι εαυτός μέσω του αυτο αγγίγματος που περνά μέσω ενός ακηδεμόνευτου μηχανισμού ή τεχνικής (techné). Τα εργαλεία που επεκτείνουν το χέρι από το να είναι μέρος του σώματος δεν είναι μέρη του σώματος αλλά πάντα τεχνολογίες: άγγιγμα, χειρονομία, γραφή, ομιλία και όραση δεν είναι απομονωμένες πράξεις

⁵⁶² Colebrook, 2012, σ. x.

⁵⁶³ Deleuze, 2005, σ. 108.

⁵⁶⁴ Colebrook, 2012, σσ. 6 και 17.

ανοίγματος αλλά είναι εγκατεστημένες σε καταστατικά διαφοροποιημένα συστήματα⁵⁶⁵.

Υπάρχουν πολλοί τρόποι να διαχωριστεί το ψηφιακό από το αναλογικό διαβάζουμε στον Galloway. Το ψηφιακό είναι on line το αναλογικό είναι off line. Το ψηφιακό είναι νέο το αναλογικό είναι παλιό. Το ψηφιακό είναι μηδέν και ένα το αναλογικό είναι συνεχής αλλαγή και εκδοχές. Το ψηφιακό είναι διακριτικό, το αναλογικό είναι ενσωματωμένο. Το ψηφιακό σημαίνει τα ψηφία των άκρων -τα δάχτυλα, χεριού και ποδιού- το αναλογικό είναι αναλογίες, λόγος πρὸς και ανταποκρίσεις⁵⁶⁶.

Ο Galloway, συνεχίζει αναφερόμενος στον Laruelle ο οποίος δηλώνει για τα media ότι το “πραγματικό είναι επικοινωνήσιμο, το επικοινωνήσιμο είναι πραγματικό”.

Αυτό σημαίνει ότι η φιλοσοφία θεωρεί ότι το πραγματικό είναι κάτι που μπορεί ο φιλόσοφος να απομονώσει και αυτό να επικοινωνηθεί σε ένα δεκτικό μυαλό. Ακόμα κι ένας σκεπτικιστής όταν αναφέρεται στη διαθεσιμότητα της πραγματικής γνώσης, ανατρέχει στις βασικές παραμέτρους της συζήτησης: το πραγματικό, επικοινωνιακότητα, ερμηνεία, φιλοσοφία. Ο Laruelle χρησιμοποιεί τον όρο “αμφιβιολογία” για να περιγράψει αυτή την κατάσταση. Με αυτό εννοεί την κατάσταση κατά την οποία υπάρχει οντολογικό διφορούμενο μεταξύ του πραγματικού και του αναπαριστάμενου ή μεταξύ *Είναι* και *είναι* (όντων) οτιδήποτε στέκεται δηλαδή μεταξύ δύο περιοχών όπως είναι τα αμφίβια πλάσματα. Για αυτό το λόγο και χρησιμοποιούμε τον Ερμή (για την Ερμηνευτική) καθώς είναι ο πιο “αμφίβιος” όλων των θεών. Η μεταφυσική είναι αμφιβιολογία όπως και η φαινομενολογία όπως και πολλές άλλες φιλοσοφικές αναζητήσεις⁵⁶⁷.

Σε αυτή την αμφισημία μεταξύ τέχνης (ως αισθητικού γεγονότος) κοινωνίας, θεωρίας, στατιστικής και πολιτικών στέκεται και η διαδικτυακή τέχνη στο συλλογισμό που προσπαθούμε να οικοδομήσουμε σε αυτή την διατριβή.

Στο Manovich ένας καλλιτέχνης λογισμικού επαναχρησιμοποιεί την αφηρημένη γλώσσα του μοντερνισμού (γραμμές, γεωμετρικά σχήματα, μαθηματικές καμπύλες και περιγραμμένες χρωματικά γκάμες) για να ξεφύγει από τις γενικεύσεις και την κινηματογραφική γλώσσα των εμπορικών μέσων. Χρησιμοποιούμε το quick time και το flash αντί φωτογραφιών ή κομμάτια τηλεοπτικής δημιουργίας. Έτσι οι υπολογιστές από μηχανήματα πολυμέσων επιστρέφουν στη χρήση τους ως μηχανές προγραμματισμού⁵⁶⁸. Ο προγραμματισμός απελευθερώνει την τέχνη από το να είναι δευτερεύουσα στα εμπορικά μέσα⁵⁶⁹.

⁵⁶⁵ Colebrook, 2012, σ. 20.

⁵⁶⁶ Galloway, 2014, σ. xxix.

⁵⁶⁷ Galloway, 2014, σ. 10.

⁵⁶⁸ http://manovich.net/content/04-projects/038-generation-flash/35_article_2002.pdf, πρόσβαση 22 Απριλίου 2021.

⁵⁶⁹ http://manovich.net/content/04-projects/038-generation-flash/35_article_2002.pdf, πρόσβαση 22 Απριλίου 2021.

Η Tirana Biennale 01 Internet exhibition είναι ένας βαθιά ειρωνικός τίτλος. Η έκθεση δεν περιείχε έργα από την Αλβανία ή οποιαδήποτε άλλη χώρα της μετα κομμουνιστικής Ανατολικής Ευρώπης. Σε πολλές πρώιμες εκθέσεις της Net.art, στα μέσα του '90 τα «αστέρια» προέρχονταν από την Ανατολή: Vuc Cosic, Alexei Shulgin, Olga Lialina.

Η Net.art του 1990 ήταν το πρώτο διεθνές κίνημα από το 1960 που συμπεριελάμβανε την Ανατολική Ευρώπη σε μεγάλο βαθμό. Η Πράγα, η Λιουμπλιάνα, η Ρίγα, είχαν την ίδια αξία στο καλλιτεχνικό στερέωμα με το Άμστερνταμ, το Βερολίνο και την Νέα Υόρκη. Η Net.art ανταποκρινόταν εκείνη την εποχή σε μια κοινωνικοοικονομική ουτοπία ψυχροπολεμικής προέλευσης, η οποία κατέρρευσε άπαξ και οι πρωταγωνιστές της εργάστηκαν πλέον στην κεντρική σκηνή της τεχνολογικής ανάπτυξης όπως η Silicon Valley. Αυτή η ειρωνεία αντικατοπτρίζεται και στον τίτλο Tirana Biennale⁵⁷⁰.

Ο Manovich συνεχίζει αναφέροντας ότι η δουλειά της νέας γενιάς είναι να εντάξει τα δύο αισθητικά παραδείγματα του 20ου αιώνα:

- 1) την πίστη στην επιστήμη και τον ορθολογισμό, και τον ιδεαλισμό και το ηρωικό πνεύμα του μοντερνισμού
- 2) τον σκεπτικισμό απέναντι στο όποιο σύστημα και το ενδιαφέρον στην περιθωριακότητα και πολυπλοκότητα μέσω των στρατηγικών αποδόμησης ενός υπερβολικού ίσως μεταμοντερνισμού (1960s-).

Σε αυτό το σημείο όλα τα στοιχεία του δεύτερου παραδείγματος έγιναν κουρασμένα κλισέ. Εξαιτίας αυτού μια μερική επιστροφή στον μοντερνισμό δεν είναι ένα κακό πρώτο βήμα όσο είναι ένα πρώτο βήμα προς την ανάπτυξη μιας νέας αισθητικής⁵⁷¹. Με άλλα λόγια οι βασικές κοινωνικές κατασκευές του κοινωνικού και πολιτικού συστήματος δεν αμφισβητούνται καθώς γίνονται αποδεκτές ως λειτουργικές παγκόσμιες αναπόφευκτες και ουδέτερες⁵⁷². Ο μοντερνισμός είναι μια δομή με σιγουριά και λειτουργεί ως πρόταση εκεί που ο μεταμοντερνισμός μπορεί και δημιουργεί την ανασφάλεια αλλά και τη δημιουργικότητα της κατάρρευσης. Αυτή την κατάρρευση την αντιμετωπίζουμε σε αρκετές πρακτικές της διαδικτυακής τέχνης οι οποίες ανατρέχουν στην τέχνη του Dada και τη σχέση του με τις προσμίξεις/αναμίξεις (remix), τη δημιουργική χρήση της γλώσσας, τον πειραματισμό και τη σχέση σώματος και μηχανής⁵⁷³.

⁵⁷⁰ http://manovich.net/content/04-projects/038-generation-flash/35_article_2002.pdf, πρόσβαση 22 Απριλίου 2021.

⁵⁷¹ http://manovich.net/content/04-projects/038-generation-flash/35_article_2002.pdf, πρόσβαση 22 Απριλίου 2021.

⁵⁷² Samuels, 2009, σ. 193.

⁵⁷³ Rettberg. 2008.

Ο Simanowsky στο *Digital art and Meaning*, έχει ερευνήσει σημαντικά την ψηφιακή τέχνη και σε αυτόν διαβάζουμε ότι σύμφωνα με τον Ascot τον πρωτοπόρο της τέχνης Νέων Μέσων, “ο τηλεματικός εναγκαλισμός μεταφέρει το νόημα του έργου στη σχέση του παρατηρητή με το σύστημα του οποίου το περιεχόμενο βρίσκεται σε συνεχή μετάπλαση”⁵⁷⁴. Η λέξη “εναγκαλισμός” μεταφέρει την ίδια την αίσθηση του σώματος στη σχέση με το ψηφιακό έργο τέχνης κι όχι απλά μια διανοητική διαδικασία.

Αυτή η σχέση περικλείει το σώμα ως αισθητηριακό φαινομενολογικό σώμα χωρίς να επισημαίνει τη σημασία μόνο του διανοητικού επιπέδου και εισάγει το σώμα σε ένα σημειολογικό πλαίσιο επιτρέποντας την κριτική ανάγνωση⁵⁷⁵.

Η Sontag υπερθεματίζει, καθώς θεωρεί ότι η γυμνή ερμηνεία είναι εις βάρος του έργου τέχνης καθώς στήνεται μέσω αυτής ένας “σκιώδης κόσμος εννοιών” σε βάρος της αισθητηριακής ικανότητας⁵⁷⁶.

Αλλά η διαδραστική τέχνη σηματοδοτεί την “κίνηση από το αντικείμενο τέχνης στην καλλιτεχνική εμπειρία, από την αναπαράσταση στην παρουσία, από το νόημα στο γεγονός, με κοινό και καλλιτέχνη, σώμα και πνεύμα, τέχνη και ζωή, να αποτελούν «τη μετάβαση από το φαινομενολογικό σώμα στο σημασιολογικό σώμα, όχι μέσω της αισθητικής της απογοήτευσης, αλλά μέσα από την αισθητική του παιχνιδιού»⁵⁷⁷ όπως συμβαίνει μέσα από την πλήρη εμπλοκή του σώματος.

Το γεγονός της κωδικοποίησης και της υπολογιστικής τακτικής των ψηφιακών μέσων δείχνει προς έναν έλεγχο επάνω στην αταξία του υλικού κόσμου, ενώ όπως και να έχει η εκτέλεση του κώδικα, η υλοποίηση του σε κείμενο, ήχο, εικόνα και δράση σε μια οθόνη έχει ως αποτέλεσμα νέα είδη ενσώματων εμπειριών⁵⁷⁸.

Συνεχίζοντας ο Simanowski, αναφέρει τον Frank Popper ο οποίος υπογραμμίζει την έμφαση στη διαδραστικότητα και τη σωματική εμπειρία δηλώνοντας ότι αυτή η τέχνη μπορεί να παίξει έναν ηθικό ρόλο στην ανάπτυξη της παγκοσμιοποίησης, εντείνοντας τους ανθρώπινους παράγοντες περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη μορφή τέχνης του παρελθόντος, ενώ η ψηφιακή τεχνολογία έχει χαρακτηριστεί ως η ενσάρκωση της σύγχρονης κριτικής θεωρίας και μέσο για την απελευθέρωση του αναγνώστη από την κυριαρχία του συγγραφέα. Οι βάσεις δεδομένων και η χαρτογράφηση είναι συμβολικές μορφές στη σημερινή κουλτούρα, ως αντίδραση στο μεταφυσικό αποπροσανατολισμό και αποστραγγίζουν τα μεγάλα αφηγήματα του μεταμοντερνισμού με μια κίνηση απόλυτου ελέγχου των πληροφοριών κάθε είδους⁵⁷⁹.

⁵⁷⁴ Simanowski, 2011, σ. vii.

⁵⁷⁵ Simanowski, 2011, σ. ix.

⁵⁷⁶ Simanowski, 2011, σ. 11.

⁵⁷⁷ Simanowski, 2011, σσ. 15-16.

⁵⁷⁸ Simanowski, 2011, σ. 17.

⁵⁷⁹ Simanowski, 2011, σσ. 22-24.

Βέβαια αρκετή από την ψηφιακή τέχνη είναι σε κώδικα οπότε ανακύπτει το ερώτημα κατά πόσον οι θεωρητικοί που ασχολούνται μαζί της θα πρέπει να γνωρίζουν οι ίδιοι κώδικα για να την αναλύσουν ή το κοινό για να την παρακολουθήσει πράγμα που θα περιορίζει πολύ το κοινό αυτής της τέχνης⁵⁸⁰. Η διαμεσικότητα σηματοδοτεί τη σύνδεση μεταξύ των παραδοσιακών μέσων έκφρασης γλώσσα, εικόνα και μουσική. Η περφόρμανς ή η τέχνη της διαδικασίας και της επιτέλεσης είναι ο προγραμματισμός μιας δράσης που εξαρτά την πρόσληψη από την ίδια τη διαδικασία αυτής της δράσης σε τεχνικό επίπεδο. Η κωδικοποίηση γίνεται σημαντική μόνο όταν παρουσιάζεται στο monitor ως αισθητικό στοιχείο έκφρασης. Η ψηφιακή εγγραματοσύνη αναφέρεται στην τεχνολογική και όχι στη σημειωτική έννοια του μέσου. Έχουμε έτσι μια μετάβαση από τη γλωσσική ερμηνευτική στη διαμεσική, διαδραστική και επιτελεστικών σημείων, ερμηνευτική⁵⁸¹.

Η Hempton μεταφέρει την ψηφιακή εικόνα σε χειροπιαστό καμβά “μεταγλωττίζοντας” το σήμα της οθόνης σε αισθητικό γεγονός. Ζωγραφίζει αυτό που βλέπει από ιστότοπους web cam όπως το insecam⁵⁸² και το chatrandom⁵⁸³ και παρακολουθούμε την τυχαία αναπαραγωγή εικόνων σεξουαλικών ή άλλων, σε ένα σχόλιο επάνω στην παρακολούθηση την επιτήρηση και το γυναικείο βλέμμα, αλλά και την πρόσβαση σε εικόνες γυμνού σώματος ή σώματος σε καταστάσεις βίας ή τραύματος. Ποιος επιτηρεί, ποιος καταγράφει (η ζωγράφος καταγράφει μέσω της ζωγραφικής της) και πως ένα σώμα από οπτική πληροφορία γίνεται πραγματικό υλικό αντικείμενο στη συγκεκριμένη περίπτωση πίνακας;⁵⁸⁴ Η Hempton (**εικ. 25**) ασχολείται με την ηδονοβλεψία είτε αυτή είναι συναινετική είτε όχι, ενώ καταγράφει και το τραύμα μέσω της ζωγραφικής διαδικασίας η οποία εξαγνίζει και συμβολοποιεί την εικόνα αυτή, σε μια μεταφορά της από το επίπεδο της επικοινωνημένης πορνογραφίας ή ιδιωτικής στιγμής στο επίπεδο της τέχνης ή αλλιώς από την παράσταση στην αναπαράσταση. Το χρώμα αντικαθιστά το ψηφιακό ίχνος και το προσωπικό γίνεται περισσότερο οικουμενικό μέσω της επανασυμβολοποίησης του, μέσω της τεχνικής.

Στο Simanowski ξανά, αναφέρεται ο Barthes ο οποίος συμπεραίνει ότι δεν θα πρέπει να ζητάμε από τον κριτικό να μας κάνει να πιστέψουμε αυτό που λέει αλλά να μας κάνει να πιστέψουμε στην απόφαση να το πει. Για να κατανοήσουμε την τεχνολογία σε ένα αισθητικό πλαίσιο: Μπορώ να κατανοήσω ένα κείμενο γραμμένο σε γραφομηχανή αν εγώ γράφω με δύο δάχτυλα; Πως ένας επαγγελματίας δακτυλογράφος μπορεί να

⁵⁸⁰ Simanowski, 2011, σσ. 25-26.

⁵⁸¹ Simanowski, 2011, σ. 31.

⁵⁸² <http://www.insecam.org/en/byrating/>, πρόσβαση 4 Μαΐου 2021.

⁵⁸³ <https://chatrandom.com/>, πρόσβαση 5 Μαΐου 2021.

⁵⁸⁴ <https://bombmagazine.org/articles/power-dynamics-celia-hempton-interviewed/>, πρόσβαση 4 Μαΐου 2021.

επηρεάσει την κατανόηση μου εμένα που γράφω με δύο δάχτυλα;⁵⁸⁵.

Η τέχνη ενέχει τον κίνδυνο της ανατροπής της λογικής θέτοντας έτσι τον κόσμο σε μια άλλη προοπτική προσφέροντας μας μια εικόνα της πολυφωνίας και του διφορούμενου στην κοινωνία και τη ζωή. Αυτή η ανατροπή είναι το μήνυμα της τέχνης όπως θα έλεγε και ο McLuhan για το “μήνυμα είναι το μέσο”. Η ματιά του προγραμματιστή βασίζεται στην ακρίβεια, τη βεβαιότητα, την αλήθεια. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι το τελικό αποτέλεσμα (όπως είδαμε και από το παράδειγμα των flash aesthetics που περιγράφει ο Manovich) του κώδικα υποστηρίζει τον ορθολογισμό. Η απαίτηση κατανόησης όμως από την πλευρά του θεατή, φέρνει στο παρασκήνιο τον ορθολογισμό και την υπολογιστική δυναμική υποσκάπτοντας το μήνυμα της τέχνης όπως το ξέρουμε από τον μοντερνισμό και τον μεταμοντερνισμό. Οι θεωρητικοί του χώρου της ψηφιακής αισθητικής που προέρχονται από τις ανθρωπιστικές επιστήμες, θα υπογραμμίζουν την σημασία της σημειολογίας, της φιλοσοφίας, της ιστορίας της τέχνης, της λογοτεχνίας, των σπουδών μέσων, για την κατανόηση ενός ψηφιακού έργου τέχνης. Σε σχέση με το ερώτημα εάν είναι αβάν γκαρντ ένα έργο ψηφιακής τέχνης μπορούμε τόσο να χρησιμοποιήσουμε τη φορμαλιστική ερμηνεία του όρου όσο και την πολιτική ερμηνεία⁵⁸⁶.

Η διαδικτυακή τέχνη ασχολείται με το υλικό της ίδιας της ζωής και είναι προσβάσιμη από το ίδιο μέσο μέσα από το οποίο κάνουμε όλες τις καθημερινές δουλειές μας, χωρίς να χρειάζεται να μετακινηθούμε προς αυτήν επισκεπτόμενοι κάποιο μουσείο ή γκαλερί. Ο Baumgärtel, αναφέρει ο Simanowski, καταλήγει ότι η internet art δεν μπορεί να γίνει ποτέ τέχνη για την τέχνη καθώς τα θέματα της ποτέ δεν είναι η ίδια η τέχνη και οι φορμαλιστικές αναζητήσεις της. “Αν και ασχολείται με την τεχνολογία την αφορούν σημαντικά κοινωνικοπολιτικά ζητήματα καθώς και οικονομικά που σχετίζονται με αυτή την τεχνολογία”, συνεχίζει⁵⁸⁷ προκαλώντας έτσι την άποψη ότι η αβάν γκαρντ είναι μια εξέγερση μόνο έναντι στο σύστημα της τέχνης και την δεσπόζουσα αισθητική.

Σε καιρούς όμως ομοιογένειας και συστήματος τέχνης υπάρχει δυσκολία στην αναγνώριση αντιπάλων της αβάν γκαρντ άρα και προσδιορισμού της. Η συζήτηση αυτή έχει ιστορία (από το 1957 και την έναρξη του τέλους της αβάν γκαρντ από τον Richard Chase μέχρι το 1980 όπου ο Achille Bonito Oliva εισήγαγε τον όρο trans-avant garde) καθώς υπάρχει μια καλλιτεχνική αμφισβήτηση του τι είναι mainstream τέχνη και τι εμπροσθοφυλακή. Με τα επικοινωνιακά εργαλεία του κολάζ, του υπερκειμένου, των ready made της πολιτικής περφόρμανς, η ψηφιακή τέχνη έλκει τόσο από την κλασική όσο και τη νέα αβάν γκαρντ. Ο Manovich το 1999 αναφερόμενος στο ζήτημα: “Η νέα αβάν γκαρντ

⁵⁸⁵ Simanowski, 2011, σσ. 209 και 215.

⁵⁸⁶ Simanowski, 2011, σσ. 216- 219.

⁵⁸⁷ Baumgärtel, 2001, σ. 28.

δεν ασχολείται με μια νέα αναπαράσταση του κόσμου αλλά με τη νέα χρήση συσσωρευμένων μέσων”. Ο Manovich τοποθετεί τα νέα μέσα στη δεκαετία του 1960 και εξακολουθεί να υπάρχει το ερώτημα εάν η τέχνη νέων μέσων είναι αβάν γκαρντ ή απλά μεταφέρει τα οράματα της αβάν γκαρντ σε *software* υπονοώντας ότι το ίδιο το μέσο είναι η αβάν γκαρντ⁵⁸⁸.

Δεν ξεχνάμε όμως ότι βασικό υλικό “πλασίματος” του έργου της διαδικτυακής τέχνης είναι η πληροφορία. Η πληροφορία προέρχεται ως εργαλείο εξουσίας από τη διαπλοκή καπιταλισμού και αποικιοκρατίας η οποία για πέντε αιώνες, εδραίωνε τα κεντρικά σημεία ελέγχου και εξουσίας της ανθρώπινης ζωής για την εξαγωγή κέρδους⁵⁸⁹.

Η συλλογή ανθρώπινων *data* για μετέπειτα οικονομική τους χρήση και η φύλαξη τους σε τεχνολογία *cloud* δημιουργεί τις Αυτοκρατορίες αυτού του είδους με κύριους παίκτες τις εταιρείες που συλλέγουν και διαθέτουν προς μελλοντική χρήση αυτά τα στοιχεία⁵⁹⁰. Το πρωταρχικό μοντέλο εργασίας του διαδικτύου είναι η επιτήρηση, πράγμα που αντιτίθεται στην ελάχιστη αυτονομία του υποκειμένου όπως αυτή διαβάλλεται από την πληροφοριακή αποικιοκρατία⁵⁹¹.

Ο όρος αυτός δεν χρησιμοποιείται τυχαία καθώς η μετάπλαση της ανθρώπινης ζωής σε εκμεταλλεύσιμο υλικό και μάλιστα χωρίς αντίσταση ως έννοια απηχεί την εποχή της αποικιοκρατίας⁵⁹² πράγμα που υποδεικνύει και την πραγματική βιαιότητα της νέας αποικιοκρατίας, αυτής που καθιστά τα υποκείμενα αντικείμενα ελέγχου χωρίς εαυτό⁵⁹³.

Οι Barthes, Foucault, Derrida, με τον τρόπο τους φώτισαν την έννοια του υπερκειμένου και τη διαιδαλώδη συνδεσιμότητα σημείων και σχέσεων που συνυπάρχουν σε ένα κείμενο (ως όρος πρωτοεισήχθηκε το 1960 από τον Nelson για να περιγράψει ένα κείμενο το οποίο δεν έχει αλληλουχία αλλά διακλαδώνεται μέσω επιπλέον πληροφοριών). Ένα τέτοιο κείμενο στην δομή του θα μπορούσε να είναι ο Οδυσσεας του Joyce⁵⁹⁴.

Η πνευματική ελευθερία του αναγνώστη να επιλέξει την πληροφορία του και να πλάσει ένα νέο αφηγηματικό κορμό εκτός του αρχικού κειμένου έμοιαζε αρχικά με πολιτικοκοινωνική ενδυνάμωση⁵⁹⁵ αλλά η έλλειψη καθαρού αφηγηματικού συνεχούς μπορεί και να απονοηματοδοτεί την αρχική προσφυγή στο κείμενο, δημιουργώντας μιαν αισθητική σύγχυσης. Η αισθητική αυτή της σύγχυσης επαναλαμβάνεται και με τις εικόνες οι οποίες σε πολλά έργα διαδικτυακής τέχνης λειτουργούν ως ασαμπλάζ της σύγχρονης κουλτούρας.

⁵⁸⁸ Simanowski, 2011, σ. 221.

⁵⁸⁹ Couldry & Mejias, 2019, σ. xii.

⁵⁹⁰ Couldry & Mejias, 2019, σ. xiii.

⁵⁹¹ Couldry & Mejias, 2019, σ. xv.

⁵⁹² Couldry & Mejias, 2019, σ. xvii.

⁵⁹³ Couldry & Mejias, 2019, σ. 201.

⁵⁹⁴ Landow, 1992, σσ. 3-4.

⁵⁹⁵ Landow, 1992, σ. 169.

Ο Landow επισημαίνει τη σημείωση της Spivac ότι ο πλουραλισμός είναι μια τακτική της κεντρικής εξουσίας για να ουδετεροποιήσει την αντιπολίτευση δείχνοντας ότι την αποδέχεται⁵⁹⁶. Η φαινομενική ανοχή από το σύστημα, του περιεχομένου (πολύ συχνά ακτιβιστικού προφίλ) πολλών έργων διαδικτυακής τέχνης δεν είναι μια αποδοχή του “άλλου” και ενσωμάτωσης του στην κουλτούρα αλλά μια φολκλορικού τύπου προβολή στη στάση “υπέρ του διαφορετικού” η οποία όμως δεν ξεπερνά τον όποιο περιθωριακό χαρακτήρα. Τέτοιο περιεχόμενο μπορεί να αφορά σε φύλο, φυλή, ταυτότητα και τάξη.

Οι Hui και Broeckmann αναφερόμενοι στην περίφημη έκθεση του 1985 “τεχνολογικοφιλικού μεταμοντερνισμού”⁵⁹⁷ που διοργάνωσε ο Lyotard με την ονομασία *Les immatériaux*, μιλούν για τη θεματική των νέων τεχνολογιών επικοινωνίας και τη σχέση τους με τον άνθρωπο αλλά και τη σχέση ανθρώπου και ύλης ενώ η μελαγχολία του μεταμοντερνισμού (Bouriaud) -του πνευματικά ανοικτού χώρου έκφρασης πέρα από κλασικούς κανόνες - εκφράζεται και στη φράση του Lyotard για την παγκόσμια ηγεμονία της τηλεκουλτούρας⁵⁹⁸.

Η Gallo θίγει σε σχέση με αυτή την έκθεση τη διάδραση και το εάν συνδέεται με την κρίση του υποκειμένου. Αναρωτιέται εάν ο Lyotard θα τη θεωρούσε εμπειρία φαινομενολογικής αξίας για το υποκείμενο και καταλήγει ότι δεν επιτελούνται οι αρχές της γραμμικότητας του χρόνου ή της αποξένωσης του υποκειμένου από τα αντικείμενα, προκειμένου η εμπειρία να αποτελέσει μια αναστοχαστική διαδικασία για το άτομο. Έτσι εκτός από την κρίση του υποκειμένου έχουμε και την κρίση του αντικειμένου, ως παραγώγων της τεχνο – επιστημονικής βάσης του καπιταλισμού⁵⁹⁹.

Η Gallo καταλήγει ότι η έκθεση αυτή ήταν ο ιδανικός προάγγελος της τέχνης που βασίζεται στο διαδίκτυο καθώς περιγράφει μια ρευστότητα και μια ανοικτού νοηματικού περιεχομένου εμπειρία⁶⁰⁰ ακριβώς όπως αποδείχθηκε αργότερα ότι είναι και η internet art η οποία και έπρεπε να θέσει τους κανόνες της κατά τη διάρκεια της δημιουργίας της.

Η ανησυχία για το τι μπορεί να εκφραστεί μέσω της διαμεσολάβησης των μέσων υπάρχει από την εποχή που ο Σωκράτης διέτεινε την ανωτερότητα του προφορικού λόγου έναντι του γραπτού⁶⁰¹ κυρίως λόγω της αμεσότητας του στην έκφραση της αλήθειας και της αμοιβαιότητας. Βέβαια ο Baudrillard από αυτό πίστευε ότι ακριβώς πάσχει η επικοινωνία μας, όχι από το φόβο της αποξένωσης αλλά από την έκσταση της υπερεπικοινωνίας η οποία δεν αφήνει χώρο στο μυστικό και το σκοτεινό, αλλά δίνει όλη

⁵⁹⁶ Landow, 1992, σ. 185.

⁵⁹⁷ Gallo, 2015, σ. 119.

⁵⁹⁸ Hui & Broeckmann, 2015, σ. 15.

⁵⁹⁹ Gallo, 2015, σ. 130.

⁶⁰⁰ Gallo, 2015, σ. 132.

⁶⁰¹ Galloway, Thacker & Wark, 2013, σ. 11.

την εξουσία στο υπερ-ορατό⁶⁰² διακινδυνεύοντας την υπερέκθεση.

Ο Galloway διαλέγει τον Ερμή (από τον οποίο προέρχεται και η Ερμηνευτική όπως είπαμε και παραπάνω) για να μας μιλήσει για την αμφιβολία της επικοινωνίας καθώς ο Ερμής είναι ο θεός που στέκεται στο κατώφλι, που σηματοδοτεί το αμφίσημο της διαμεσολάβησης⁶⁰³ όχι πάντα αθώο και χωρίς δόλο και η Ερμηνεία ως εκ τούτου απαιτεί μεγάλη έρευνα για να αποκαλυφθεί η αλήθεια⁶⁰⁴. Η προσωπική φωνή που εκφράζουν συχνά τα έργα της διαδικτυακής τέχνης ειδικά όταν πρόκειται για περιπτώσεις όπως των γυναικών καλλιτεχνιδών που ερευνούμε, είναι σαφώς πέραν της Ερμηνευτικής καθώς εμπεριέχουν την σκληρή καθετότητα του προσωπικού και της υπέρ ορατότητας που θέτει πιο πάνω ο Baudrillard.

Η ρευστότητα του συγκειμένου εντός του διαδικτύου θέτει ζητήματα ως προς την παραγωγή νοήματος⁶⁰⁵ καθώς το ίδιο κείμενο μετακινείται νοηματικά συνεχώς μέσω του υπερκειμένου και εντέλει, ειδικά στη μορφή της net τέχνης, καταλήγει πολλές φορές να μην μιλάμε για δημιουργία περιεχομένου αλλά για προσδιορισμό και επαναπροσδιορισμό συγκειμένου (context)⁶⁰⁶.

Η προώθηση στο διαδίκτυο έτοιμων εργαλείων για τη δημιουργία περιεχομένου καθιστά το συγκείμενο ίσως το σημαντικότερο στοιχείο δημιουργικής γραφής για τους καλλιτέχνες του διαδικτύου, που δίνει το στίγμα του πολιτισμικού κλίματος. Προσανατολίζει προς την ένταση του περιεχομένου έναντι της φόρμας.

3.5. Ο καπιταλισμός της επιτήρησης⁶⁰⁷

Το 2005 έργο της Seiko Mikami, *Desire of codes*⁶⁰⁸ (ΕΙΚ. 26) ήταν μια εγκατάσταση αποτελούμενη από δεκάδες σένσορες που κατέγραφαν τους θεατές οι οποίοι προβάλλονταν σε ένα τεράστιο κυψελωτό “μάτι” προσοικονομώντας την κορύφωση της κοινωνίας της επιτήρησης των επόμενων ετών.

Οι ζωές μας μέσω της συνήθειας στην οποία μας εκπαιδεύουν οι μηχανές επιτήρησης γίνονται αντικείμενο επιμέλειας καθώς αποτελούν αρχεία πια, που πρέπει να χωριστούν σε δημόσια και ιδιωτικά στοιχεία, ακυρώνοντας έτσι τον εφήμερο ρόλο του διαδικτύου⁶⁰⁹ αντικαθιστώντας τον με εκείνο του προσβάσιμου αρχείου και η Chun μιλάει για την ανάγκη προστασίας μας ακόμα και σε καθεστώς αναπόφευκτης έκθεσης μας

⁶⁰² Galloway, Thacker & Wark, 2013, σ. 14.

⁶⁰³ Galloway, Thacker & Wark, 2013, σσ. 32-34.

⁶⁰⁴ Galloway, Thacker & Wark, 2013, σ. 38.

⁶⁰⁵ Lovejoy, Paul & Vesna, 2011, σ. 5.

⁶⁰⁶ Lovejoy, Paul & Vesna, 2011, σ. 7.

⁶⁰⁷ Zuboff, 2019.

⁶⁰⁸ <https://www.digitalartarchive.at/database/general/work/desire-of-codes.html>, πρόσβαση 20 Μαΐου 2021.

⁶⁰⁹ Chun, 2016, σ. xi.

αφού τα όρια μεταξύ ιδιωτικού και δημόσιου είναι πλέον θολά.

“Η ορατότητα είναι παγίδα” ήταν ο αφορισμός του Foucault⁶¹⁰ αναφερόμενος στην κοινωνία της παρακολούθησης είτε μέσω μηχανικών μέσων είτε μέσω της επιτήρησης από τους μύριους τοποτηρητές της νόρμας που υποστηρίζει η εκάστοτε εξουσία, κομμάτι της οποίας επιτήρησης είναι και η ντροπή όπως την περιγράφει ο Lacan ως το “με βλέπω που με βλέπω”⁶¹¹ σε μια τάση αυτοελέγχου της ταυτότητας μέσω του εξωτερικού βλέμματος που ενσωματώνουμε.

Η ντροπή και η επιτήρηση του όποιου “ηθικού” πρόσημου ορίζει η νόρμα, είναι εξαιρετικά ορατή στη διαδικτυακή διακίνηση ερωτικών φωτογραφιών γυναικών ως μέσο διαπόμπευσης τους. Η γυναικεία οργάνωση Coding Rights για την υπεράσπιση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων στο διαδίκτυο το 2016, εξέδωσε τον οδηγό Send Nudes ως ένα πρότζεκτ ασφάλειας και προστασίας έναντι της εκδικητικής πορνογραφίας μέσα από τον επαναπροσδιορισμό της υποκειμενικότητας του γυναικείου σώματος⁶¹².

Το μηχανικό ασσαμπλάζ⁶¹³ από το οποίο αποτελείται και η σχέση μας με το διαδίκτυο είναι σύμφωνα με τους Deleuze - Guattari, μια διαδικασία *Γίνεσθαι* (βλ. *Χίλια Πλατώματα*, Μέρος II) αλλά καθώς το *Γίνεσθαι* εκτείνεται εκτός από το χώρο και στο χρόνο, οι πράξεις που καταγράφονται εντός του διαδικτύου παγώνουν τη σχέση αυτή με το χρόνο και δημιουργούν ένα ψευδές *Είναι* που παγιδεύει το υποκείμενο. Η γραμμομοριακότητα των γραμμών πτήσεων στις οποίες υποχρεούται το υποκείμενο δεν είναι απλά μια προτροπή αλλά προσμετράται ως ανιχνεύσιμο ίχνος.

Η κατατμημικότητα για την οποία μιλάνε οι Deleuze - Guattari, η περιπλάνηση μας δηλαδή σε χώρους όπως το σχολείο, η εργασία κτλ. είναι πάντοτε περιοχές μη οικειοποίησης⁶¹⁴, περιοχές προσωρινής κίνησης. Το ίδιο το σώμα στην κουλτούρα αποσπασματικοποιείται μέσω της φωτογραφίας ή του βίντεο και μια τέτοια αναφορά είναι και το έργο της Tiffany Trenda, *Body Code*⁶¹⁵ (**εικ. 27**), όπου βλέπουμε ένα σώμα το 2012 ενδεδυμένο με μια φόρμα καλυμμένη με QR κώδικες τους οποίους σκανάρουν οι θεατές με τα κινητά τους κι όπου σχολιάζεται η κατατμημικότητα της πληροφορίας, και η αγνόηση της μεγάλης εικόνας ή της μεγάλης ιστορίας που εκπροσωπεί το σώμα του κάθε ανθρώπου ως συμβολισμός και αφήγημα. Η ίδια καλλιτέχνης σχολιάζει και στο επίπεδο της ταυτότητας ως αλγοριθμικής προκατάληψης στο έργο της *Vanishing Portrait Series: The Ghost, The Label, The Identity*⁶¹⁶ (**εικ.28**) του 2019 σε σχέση με το χρώμα του

⁶¹⁰ Mirzoeff, 2002, σ. 10.

⁶¹¹ Mirzoeff, 2002, σ. 11.

⁶¹² <https://medium.com/codingrights/safer-nudes-b59b57d1021d>, πρόσβαση 20 Μαΐου 2021.

⁶¹³ Kleinherenbrink, 2020, σ. 283.

⁶¹⁴ Deleuze & Guattari, 2017, σ. 258.

⁶¹⁵ <https://www.tiffanytrenda.com/#/bodycode/>, πρόσβαση 21 Μαΐου 2021.

⁶¹⁶ <https://www.tiffanytrenda.com/new-media#/vanishing-portrait-series/>, πρόσβαση 21 Μαΐου 2021.

δέρματος και τη συμβολική βαρύτητα αυτού σε σχέση με πρότυπα και στερεότυπα ελκυστικότητας και ρόλου φυλής και φύλου. Η υποκειμενικότητα εξαντλείται στη χρήση της μηχανής από πλευράς του χρήστη και η διαδραστικότητα έχει τη μονομέρεια της αλγοριθμικής ρύθμισης.

Στη σύγχρονη εποχή ένας καλός πολίτης “μετράται” εύκολα σε όλες του τις διαστάσεις. Ζούμε σε καθεστώς ικανότητας καταμέτρησης και ποσοτικοποίησης. Ο Foucault το σημείωνε, ότι αυτή είναι μία από τις αρχές της κυβερνησιμότητας. Σε αυτό το πλαίσιο παρατηρούμε την κεντρικότητα στην επεξεργασία του παρελθόντος για τη λειτουργία του κράτους, όπως αναφέρει ο Bowker, τακτική που διευκολύνεται από την ανάπτυξη της τεχνολογίας των βάσεων δεδομένων, με αποτέλεσμα την αναδιάταξη του παρελθόντος για την υποστήριξη του παρόντος⁶¹⁷. Η καταγραφή από πλευράς των καλλιτεχνών του παρόντος τους, είναι μια απαραίτητη τακτική για την αποφυγή της παραχάραξης του παρελθόντος από τις δομές εξουσίας.

Μια σημαντική περίπτωση είναι αυτή της Lynn Hershman Leeson. Έργα της Lynn Hershman Leeson⁶¹⁸ βρίσκονται αποθηκευμένα στο Second Life⁶¹⁹ ενώ υπήρξε από τις πρωτοπόρους της διαδικτυακής τέχνης αλλά και της τέχνης Νέων μέσων εν γένει. Το πιο σημαντικό διαδικτυακό έργο της είναι το Dollies Clones (1996)⁶²⁰ (εικ. 29) όπου δύο κούκλες εξοπλισμένες με κάμερες κατέγραφαν υλικό των επισκεπτών της έκθεσης το οποίο και μετέδιδαν μέσω ενός ιστοτόπου και αποτελεί έναν προάγγελο της επιτηρητικής κοινωνίας στην οποία θα μετείχε το διαδίκτυο μέσω συσκευών και χρηστικών αντικειμένων του Internet of Things^{621, 622} δηλαδή όπως συνηθίζεται να αποκαλείται.

Στο Agent Ruby⁶²³ (1998 – 2002) μια μηχανή τεχνητής νοημοσύνης με την οποία διαδρούσε το κοινό, γινόταν αποτελεσματικότερη με την εξέλιξη της επικοινωνίας του κοινού μαζί της και προσαρμοζόταν στις απαιτήσεις του. Σχόλιο πάνω στην ταυτότητα και την προσαρμογή του κοινωνικού φύλου στη νόρμα και τα κοινωνικά πρότυπα όπως και τα έργα της Hershman ήδη από το 1967 (Breathing machine 1967, Roberta Breitmore 1973) που ασχολούνται με τη σημειολογία της θηλυκότητας.

Μας θυμίζει το περίφημο τεστ του Turing το οποίο φτιάχτηκε το 1950 για να

⁶¹⁷ Karaganis, 2007, σ. 32.

⁶¹⁸ <https://www.lynnhershman.com/> πρόσβαση 4 Μαΐου 2021.

⁶¹⁹ <https://www.lynnhershman.com/wp-content/uploads/2020/07/Frieze.pdf> πρόσβαση 4 Μαΐου 2021.

⁶²⁰ <https://www.lynnhershman.com/project/net-works/> πρόσβαση 5 Μαΐου 2021.

⁶²¹

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%94%CE%B9%CE%B1%CE%B4%CE%AF%CE%BA%CF%84%CF%85%CE%BF_%CF%84%CF%89%CE%BD_%CF%80%CF%81%CE%B1%CE%B3%CE%BC%CE%AC%CF%84%CF%89%CE%BD, πρόσβαση 6 Μαΐου 2021.

⁶²² <https://lauren-mccarthy.com/LAUREN> Η περφόρμανς Lauren της Lauren Mac Carthy είναι μια επιτελεστική δράση όπου η καλλιτέχνης ως ανθρωπίνη Alexa διαλογίζεται πάνω στον αυτοματισμό, την ανθρωπίνη εργασία τα έξυπνα σπίτια και την ιδιωτικότητα στην εποχή του Ίντερνετ των πραγμάτων. Αρκετές ακόμα περφόρμανς της καλλιτέχνης (Social Turkers, Walking Agents, Tools for Social Interacting) ασχολούνται με την αλγοριθμική προσαρμογή και τις συσκευές καθοδήγησης και εξυπηρέτησης.

⁶²³ <http://agentruby.sfmoma.org/> πρόσβαση 6 Μαΐου 2021.

μετρηθεί η μηχανική ευφυΐα⁶²⁴. Αυτό το τεστ, το οποίο βασίζεται σε ένα παλιότερο τεστ μιμητικής, καλεί κάποιον να αναγνωρίσει μέσω ερωτήσεων τη γυναίκα μεταξύ δύο ανθρώπων όπου ο ένας είναι γυναίκα και ο άλλος άντρας, ο οποίος υποδύεται την γυναίκα. Αν αντικαταστήσουμε τη γυναίκα από έναν υπολογιστή και προγραμματισμένες απαντήσεις τότε έχουμε το τεστ του Turing όπου η μηχανή αποδεικνύει την “ανθρωπινότητα” της περνώντας αυτό το τεστ. Στη βάση αυτή κατασκευάζεται το 1966 η Eliza μια μηχανή η οποία καλείται να πάρει την θέση του ψυχοθεραπευτή κάνοντας καίριες ερωτήσεις στον αναλυόμενο⁶²⁵ οι οποίες βασίζονταν σε μεγάλο βαθμό και σε εμβάθυνση σε φράσεις του ίδιου του αναλυόμενου.

Οι γυναίκες πάντοτε ανεξάρτητα της μεγάλης τους συνεισφοράς στην τεχνική και την τεχνολογία, αντιμετωπίζονταν σαν αναπαραγωγικές μηχανές, γεννήτριες γενετικής μίμησης, την στιγμή που οι άνδρες έβγαιναν στον κόσμο για να “κάνουν τη διαφορά”⁶²⁶. Στο έργο της Amanda Turner Pohan^{627, 628} *Alexa echoes 2021*, (εικ. 30) μια συσκευή τεχνητής νοημοσύνης στο πρότυπο της Αλέξα απαντά στα ερεθίσματα των επισκεπτών ανταποδίδοντας με ένα λευκό θόρυβο, ως σύμβολο της υποτακτικής και αποσωματωμένης φωνής των γυναικών, που μεταφράζεται συγχρόνως σε αρχαιοελληνικούς αλαλαγμούς που ακούγονταν σε γυναικείες τελετές κατά την ελληνική αρχαιότητα. Μια ενδιαφέρουσα ιστορική αναφορά στη σίγαση των γυναικών και την κωδικοποιημένη έκφραση τους.

Στο *Shadow stalker*⁶²⁹ (2018-2020) της Hershman Leeson (εικ. 31) η παρακολούθηση, η αστυνόμευση, ο πλούτος της πληροφορίας μας που υποκλέπτεται είναι μερικά από τα κεντρικά σημεία επάνω στα οποία στήνεται η αφηγηματική δομή του έργου το οποίο το 2020 βραβεύτηκε στην ARS Electronica με το Prix Ars Electronica Award of Distinction. Το λογισμικό με το οποίο ασχολείται το πρότζεκτ είναι ένα λογισμικό “προληπτικής αστυνόμευσης” όπου στήνονται αλγοριθμικές συντεταγμένες οι οποίες προβλέπουν την πιθανότητα ύπαρξης εγκλήματος σύμφωνα με τον κωδικό περιοχής που εισάγουμε και το οποίο ουσιαστικά, βασίζεται σε φυλετικά στερεότυπα που διαιωνίζονται μέσα από στατιστικές αναλύσεις. Το φυλετικό σώμα γίνεται παραβατικό ενώ σε μια άλλη πτυχή του έργου όπου δίνοντας την ηλεκτρονική μας διεύθυνση προβάλλεται το σχήμα του σώματος μας περιέχονται όλες μας οι πληροφορίες, σε μια προβολή του “σώματος πληροφορία”, του “σώματος αρχειακού υλικού” προς αρχειοθέτηση από την εκάστοτε εξουσία και μια υπενθύμιση της ποσότητας της πληροφορίας που εκλούμε και

⁶²⁴ Plant, 1998, σ. 90.

⁶²⁵ Plant, 1998, σ. 91.

⁶²⁶ Plant, 1998, σ. 105.

⁶²⁷ <https://www.pohanamandaturner.com/>.

⁶²⁸ <https://hyperallergic.com/498275/formula-1-a-loud-low-hum-cue-art-foundation/>, πρόσβαση 4 Μαΐου 2021

⁶²⁹ <https://www.lynnhershman.com/project/shadow-stalker/>, πρόσβαση 6 Μαΐου 2021.

εκπέμπουμε κάθε φορά που δρούμε εντός του διαδικτύου. Ως μαζικό αίτημα αποκέντρωσης από την κεντρική συσσώρευση του web 2 το web 3 με την τεχνολογία του blockchain θα ανεξαρτητοποιήσει τους χρήστες και θα επαναφέρει την κυριότητα των data στους ιδιοκτήτες τους, όπως ευαγγελίζεται. Η αποκέντρωση των μέσων μαζικής δικτύωσης θα επιφέρει για τους χρήστες την ανεξαρτητοποίηση από τον αλγόριθμο θεωρητικά πάντα.

Η “παντοχωρικότητα” (πανταχού παρών) η συνεχής παρουσία και χωρικά και χρονικά των μέσων διαμορφώνει την ταυτότητα μας και την ίδια μας την ύπαρξη πέρα από τις συνήθειες μας και εκτείνει την διαθεσιμότητα μας πέρα από τον τόπο και στο χρόνο απομακρύνοντας μας από την εμπειρία του παρόντος⁶³⁰.

Η Calka αναφέρει επίσης το κείμενο του Foucault του 1969 “Τι είναι ένας συγγραφέας” σε σχέση με την ένταξη του συγγραφέα στο πόνημα του, το οποίο μπαίνει στο πλαίσιο λόγου ερήμην του. Με τον ίδιο τρόπο παραβιάζονται τα δικαιώματα που έχουμε στο υλικό που ανεβάζουμε στο διαδίκτυο και το οποίο μπορεί να αναπαραχθεί χωρίς την άδεια μας και σε ένα χορό διηνεκούς διαμοιρασμού και απονομηματοδότησης στο ύφος του θανάτου του συγγραφέα του Barthes. Η σύμπραξη επίσης των μέσων μεταξύ τους, δημιουργούν έναν ασφυκτικό κλοιό εντός του οποίου επανασυντονίζουμε συνεχώς την on line επιτέλεση του εαυτού⁶³¹.

Η τέχνη είναι μια αχρονικότητα εντός του εκάστοτε παρόντος μας, μια καταγραφή που μας συνδέει με τη συνείδηση της εμπειρίας και των γεγονότων. Η διαδικτυακή τέχνη μπορούμε να πούμε ότι καταγράφει μια χρονική στιγμή, όχι όπως τη θυμάται η εκάστοτε υποκειμενικότητα αλλά όπως την καταγράφει η μηχανή μπαίνοντας ίσως με αυτό τον τρόπο σε μιαν αντικειμενικότητα που ανατρέπει την διαλεκτική.

Η Ann Hirsch^{632, 633} είναι από τις πιο ενεργές διαδικτυακές καλλιτέχνιδες με κύριο θέμα την πρόσληψη του φύλου, τις στερεοτυπικές προβολές και τη σεξουαλικοποίηση των γυναικών μέσω της τεχνολογίας. Έγινε γνωστή μέσα από τη χρήση net cams, τη χρήση βιντεοκάμερας για επικοινωνία του έργου της στην πλατφόρμα You tube. Τα έργα της έχουν παρουσιαστεί διαδικτυακά αλλά και σε γκαλερί ενώ υπάρχει πληθώρα δημοσιευμάτων και εκδόσεων σχετικών με την δουλειά της. Η πρώτη της βίντεο περφόρμανς παρουσιάστηκε στο Youtube το 2008 (THE SCANDALISHIOUS PROJECT) (εικ. 32).

Τα camgirls είναι ένα φαινόμενο το οποίο από τα τέλη της δεκαετίας του '90 υπάρχει ως ένας τρόπος το προσωπικό να γίνει πολιτικό, με την έννοια της δημόσιας

⁶³⁰ Calka, 2015, σ. 18.

⁶³¹ Calka, 2015, σσ. 19-20.

⁶³² <https://hyperallergic.com/276247/feminist-explorations-of-our-online-wonderland/>, πρόσβαση 4 Μαΐου 2021.

⁶³³ <http://therealannhirsch.com/>, πρόσβαση 4 Μαΐου 2021.

προβολής του⁶³⁴ και για αυτό το λόγο και αφορούσε αρχικά σε δυνατότητες αυτοέκφρασης και επικοινωνίας έξω από τους τυπικούς δίαυλους. Η εκπομπή του εαυτού⁶³⁵ αντί να προτείνει αυθεντικότητα και μια διαλεκτική, ενίσχυσε το αντίγραφο με την έννοια ότι ο καθένας επιθυμεί στην προβολή της εικόνας του την τελειότητα της πολλαπλότητας του, από την ατελή του μοναδικότητα η οποία και καταργείται άπαξ και η τεχνολογία μεσολαβήσει κατασκευάζοντας αντιγράψιμη πληροφορία κι όχι υλική απεικόνιση.

Είναι άλλωστε γνωστή η ανάγκη για οπτική κατανάλωση εικόνων που μοιάζουν να είναι σε πραγματικό χρόνο, ήδη από το 1991, όταν ένα εργαστήριο στο πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ πρόβαλε εικόνα μιας καφετιέρας σε πραγματικό χρόνο για να γνωρίζουν οι εργαζόμενοι αν υπήρχε καφές και στον οποίο ιστοχώρο συμμετείχαν και εξωτερικοί θεατές μόνο και μόνο για την ηδονή της παρακολούθησης ενός γεγονότος σε σύγχρονη μετάδοση, προφανώς⁶³⁶.

Το 1996, η πρώτη γυναίκα που εξέθεσε σε πλήρη διαφάνεια τη ζωή της στο διαδίκτυο μέσω της webcam ήταν η Jennifer Rigley η οποία κατέρριψε το όριο μεταξύ ιδιωτικού και προσωπικού⁶³⁷ (εικ.33). Δύο χρόνια μετά η καλλιτέχνης Anna Vog δημιούργησε το Anacam όπου 7.000.000 άνθρωποι παρακολουθούσαν καθημερινά τη ζωή της σε μια προσπάθεια από μέρους της να επικοινωνήσει τον εαυτό της⁶³⁸.

Στις ημέρες μας πλατφόρμες όπως το Only Fans όπου προσφέρονται προσβάσεις σε βίντεο χρηστών με αντίτιμο⁶³⁹ είναι το αποκορύφωμα της ηδονοβλεπτικής κοινωνίας και της σεξουαλικής εργασίας όταν η προσωπική πορνογραφία έχει κατακλύσει το διαδίκτυο ήδη από την ανάδυσή του.

Η Addie Wagenknecht σχολιάζει την ασφάλεια των γυναικών στο διαδίκτυο δίνοντας συμβουλές κυβερνοασφάλειας (και όχι μόνο) χρησιμοποιώντας συγχρόνως εργαλεία ομορφιάς και περιποίησης σε μια ειρωνική αναφορά στα βίντεο ομορφιάς του Youtube Self care and Crypto, 2018 (εικ. 34)⁶⁴⁰.

Η απόλυτη σωματικότητα πέρα από τον καλλωπισμό, συναντάται στο έργο της βιοφεμινίστριας καλλιτέχνης WhiteFeather Hunter, καθώς οι κατασκευές της οι οποίες μεταδόθηκαν οπτικά από την πλατφόρμα Reddit το 2009 (και για αυτό το λόγο εντάσσονται στην παρούσα έρευνα), είναι μια μίξη πραγματικών υλικών και ανθρωπίνων

⁶³⁴ Senft, 2008, σ. 3.

⁶³⁵ Senft, 2008, σ. 4.

⁶³⁶ Mirzoeff, 2002, σ. 13.

⁶³⁷ <https://www.bbc.com/news/magazine-37681006>, πρόσβαση 21 Μαΐου 2021.

⁶³⁸ <https://www.vice.com/en/article/ywe9wv/anacam-anna-voog-livestream-web-cam-art>, πρόσβαση 21 Μαΐου 2021.

⁶³⁹ <https://medium.com/swlh/the-onlyfans-phenomenon-empowerment-vs-establishment-5167625e7b95>, πρόσβαση 3 Μαΐου 2021.

⁶⁴⁰ <https://www.placesiveneverbeen.com/works/youtube-beauty-cybersecurity>, πρόσβαση 21 Μαΐου 2021.

υπολειμμάτων ως περιγραφή της γυναικείας υπόστασης και σεξουαλικότητας. Μνημεία υλικότητας, υβριδικότητας και συγχρόνως φθαρτότητας (εικ. 35)⁶⁴¹.

Σε μιαν άλλη οπτική της σωματικότητας η Sophia Borowska φτιάχνει υφαντά με θέματα από τα σπασμ (sram) του ηλεκτρονικού ταχυδρομείου, πορνογραφικά μηνύματα, στιγμιότυπα οθόνης, σε μια προσπάθεια να καταδείξει τη σωματική εμπλοκή με τον ψηφιακό κόσμο αλλά και μέσω του νήματος να μιλήσει για το “νήμα” της συνδεσιμότητας αλλά και τον πρόγονο του κώδικα, την υφαντική⁶⁴² (εικ. 36).

Στο πλαίσιο της ερωτικής – πορνογραφικής προβολής κινείται και η βιντεογραφία της Hirsch⁶⁴³ με αποκορύφωμα το *Semiotics of a Camwhore*⁶⁴⁴ όπου η καλλιτέχνης ονοματίζει δείχνοντας τα σημεία του σώματος της, με αντικείμενα και κωδικούς της ίντερνετ επικοινωνίας όπως είναι το duckface, emoji, gifs, selfie κτλ. Δημιουργεί έτσι ένα οπτικό σημειολογικό λεξικό των κοινών τόπων επικοινωνίας ανδρικού κατά βάση κοινού και κοριτσιού μέσω κάμερας, σε μια καταγραφή φетиχιστικών πρακτικών ενώ σε άλλα της βίντεο βρίσκουμε την ενοχική σχέση με την πορνογραφία και την οικειοποίηση της μέσα από την επικοινωνία της θηλυκότητας στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης όπως όταν σχολιάζει σε βίντεο εικόνας του αιδοίου της σε συνδυασμό με διάφορα περιβάλλοντα και νοηματικά πλαίσια.

Η εξομολόγηση, η δημόσια εξωτερίκευση του εσωτερικού μονολόγου προκειμένου να υπάρξει μια υποστηρικτική σύνδεση σατιρίζεται μέσα από το βίντεο *My strange addiction*⁶⁴⁵ ενώ η βία με την οποία συνδέεται το γυναικείο σώμα μέσα από την επιβολή στερεοτυπικών προβολών επάνω του και την παραβίαση των ορίων του, παρουσιάζεται στην πλειοψηφία των βίντεο της τα οποία περιέχουν εικόνες διαδικτυακής ζωής και περιδιάβασης συχνά σκληρές ενώ σε άλλα έργα της όπως το *Family photo*⁶⁴⁶ βλέπουμε την εικόνα της χρήστριας όπως θα την έβλεπε ο ίδιος ο υπολογιστής σε ένα σχόλιο επάνω στην επιτήρηση ενώ στο *Getting to know u*⁶⁴⁷ σχολιάζει την επιφανειακή επικοινωνία και γνώση του άλλου μέσα από τη μηχανική περιδιάβαση σε σπαράγματα εικόνων και λέξεων ανίκανων να αρθρώσουν ένα συντονισμένο πλαίσιο λόγου.

Η κύρια ενασχόληση της με την έννοια σώμα και σεξουαλικότητα αναπτύσσεται ως μονόλογος στο *the real ann hirsch*⁶⁴⁸ όπου “εξομολογείται” μέσα από πιθανούς ρόλους

⁶⁴¹ <https://www.whitefeatherhunter.ca/public-intervention-web-based>, πρόσβαση 21 Μαΐου 2021.

⁶⁴² <https://www.sophiaborowska.com/Data.html>, πρόσβαση 21 Μαΐου 2021.

⁶⁴³ <http://hornylilfeminist.com/>, πρόσβαση 3 Μαΐου 2021.

⁶⁴⁴ <https://video.rhizome.org/videos/watch/b79b34c0-1c49-42c3-ba0d-f5dc4d6d735d>, πρόσβαση 3 Μαΐου 2021.

⁶⁴⁵ <https://video.rhizome.org/videos/watch/691b5934-218d-4c35-bfc9-0437ef8f5d2b>, πρόσβαση 3 Μαΐου 2021.

⁶⁴⁶ <https://video.rhizome.org/videos/watch/15208c5a-f423-4359-bb46-7f09e81b3759>, πρόσβαση 3 Μαΐου 2021.

⁶⁴⁷ <https://video.rhizome.org/videos/watch/312c090d-2771-49b3-8036-a50096bd8992>, πρόσβαση 3 Μαΐου 2021.

⁶⁴⁸ <http://hornylilfeminist.com/index.php/project/conclusion-the-real-ann-hirsch/>, πρόσβαση 4 Μαΐου 2021.

που θα μπορούσε να παίζει στο διαδίκτυο, τους φόβους και την αναστολή σε ό,τι αφορά την δημόσια επίδειξη των απόκρυφων σημείων του σώματος υποβαθμίζοντας τη σημασία αυτής της πράξης και των διαφορετικών οπτικών που προηγούνται αυτής της κίνησης είτε ως πρακτικές έρευνας, είτε φεμινιστικού ακτιβισμού είτε απλής ναρκισσιστικής έκφρασης.

Στο κείμενο της “Women Sexuality and the Internet”⁶⁴⁹ η καλλιτέχνης εκφράζει την άποψη ότι οι γυναίκες για να αποκτήσουν μια “σοβαρή εικόνα” στην προβολή τους μέσω διαδικτύου οφείλουν να αποκρύψουν τη σεξουαλική τους επιθυμία ως αυτή να διαχωρίζεται από τη διανοητική τους δυνατότητα, ενώ στη αυτοπροβολή τους επαναλαμβάνουν την στερεοτυπική προβολή της γυναικείας ύπαρξης όπως αυτή προβάλλεται από τα παραδοσιακά μέσα. Κλείνει εκφράζοντας την πεποίθηση ότι το ίντερνετ ως εργαλείο μεγέθυνε τις πατριαρχικές δομές ελέγχου αλλά και ότι είναι μια σπουδαία ευκαιρία να μιλήσει η κάθε γυναίκα με τη φωνή και τον αυτοπροσδιορισμό της.

Στο κείμενο της⁶⁵⁰ για την Bebe Zeva⁶⁵¹ ένα από τα πρώτα έφηβα κορίτσια που έγιναν viral μέσα από τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης και την κριτική που της ασκήθηκε για αυτό τον τρόπο αυτοπροβολής θίγει την κουλτούρα ταυτότητας του νεαρού κοριτσιού όπως την έχουμε δει και στο Theory of the young girl που θα αναλύσουμε παρακάτω.

Στην έκθεση της⁶⁵² η Hirsch του 2016 επαναφέρει όλα τα ζητήματα ταυτότητας και σωματικότητας με τα οποία έχει ασχοληθεί τα τελευταία χρόνια και στο βίντεο Here for You (Or My Brief Love Affair with Frank Maresca) μελετά ζητήματα “αρεσιμότητας” (likeability από τον βαθμό στον οποίο γίνονται αποδεκτά και αποδοκιμάζονται οι συμπεριφορές και τα πρόσωπα μας στο διαδίκτυο) σε μια φανταστική ιστορία ερωτικής διεκδίκησης εντός του πλαισίου ενός reality show ως Famewhore⁶⁵³ όπως αυτοαποκαλείται ενώ σε ένα άλλο έργο από την ίδια έκθεση, το Twelve (2013) η Hirsch επαναδημιουργεί ένα διάλογο του ανήλικου εαυτού της με έναν ενήλικα αναπαράγοντας τα chat rooms της AOL της δεκαετίας του 1990 υποδεικνύοντας την σχέση της διαδικτυακής επικοινωνίας με την παραβατικότητα. Κομμάτι της διαδικτυακής τέχνης είναι και ο μη χαρακτηρισμός και προβολή του project ως Net art⁶⁵⁴ καθώς ο σχολιασμός της τέχνης αυτής βασίζεται στη σημειολογία αυτού που σχολιάζει σε πραγματικό πλαίσιο. Ένας μικρός μας διάλογος με την Ann Hirsch συμπεριλαμβάνεται στο τελευταίο κομμάτι αυτής της διατριβής.

⁶⁴⁹ <http://therealannhirsch.com/writing/women-sexuality-internet/>, πρόσβαση 4 Μαΐου 2021.

⁶⁵⁰ <http://therealannhirsch.com/writing/zeva/>, πρόσβαση 4 Μαΐου 2021.

⁶⁵¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Bebe_Zeva, πρόσβαση 4 Μαΐου 2021.

⁶⁵² <https://listart.mit.edu/exhibitions/list-projects-ann-hirsch>, πρόσβαση 4 Μαΐου 2021.

⁶⁵³ <https://www.bostonglobe.com/arts/theater-art/2016/01/13/hijacking-chatrooms-youtube-and-reality/1YYfNW7ZWGdFJoTKv2Xp6I/story.html>, πρόσβαση 4 Μαΐου 2021.

⁶⁵⁴ Stallabrass, 2003, σ. 49, πρόσβαση 5 Μαΐου 2021.

Η Faith Holland⁶⁵⁵ στο Cyberpussy Manifesto⁶⁵⁶ (2013) αναφέρεται στο διαδίκτυο ως ένα χώρο αιδοίου (pussy στην σλανγκ, που είναι η λέξη και για το γατάκι το οποίο αποτελεί ένα από τα δημοφιλέστερα θέματα του διαδικτύου) καθώς το αιδοίο ως εικόνα (πορνογραφία) χρήστης (γυναίκες) και δημιουργός (Lovelace) βρίσκεται στα θεμέλια του ίντερνετ. Η Holland εμπνέεται από το εμβληματικό βιβλίο της Plant για τις γυναίκες και την τεχνολογία (εικ. 37).

Η Plant εκεί μιλάει για τη συμβολή της Lovelace στην ανάπτυξη της επιστήμης των υπολογιστών καθώς και για την άποψη του Freud για τη γυναίκα ως έλλειψης και ως κενού την οποία οι Deleuze - Guattari περιέγραψαν ως τις “θεωρίες ενός ανόητου ο οποίος δεν αναγνωρίζει τις πολλαπλότητες”⁶⁵⁷ ενώ αναφέρεται και στον binary χαρακτήρα της πληροφορικής που διαρθρώνεται από μηδέν και μονάδες που ομοιάζουν στο χαρακτήρα δυισμών όπως το θηλυκό με το αρσενικό⁶⁵⁸.

Το ίντερνετ το ίδιο αντιμετωπίζεται ως θηλυκή χωρική οντότητα (domain) από την καλλιτέχνηδα όπως και η ηδονοβλεψία, η γλώσσα και η τέχνη, ενώ θεωρεί ότι η τεχνολογία είναι μια επαναδομημένη βιολογία και η βιολογία μια κοινωνικοτεχνολογική δομή ενώ πιστεύει κι ότι το (Λακανικό) φανταστικό είναι “σπασμένο” όπως και το συμβολικό και θα πρέπει να επανεξετάσουμε το πραγματικό μέσω του εικονικού. Η Plant αναφέρεται στην ιστορικότητα του θηλυκού ως συστήματος κι όχι ως υποκειμένου⁶⁵⁹ πράγμα που ανατρέπεται από την εμπλοκή των γυναικών με την τεχνολογία ως δημιουργών και ως χρηστριών/εργατριών αργότερα.

Η Marks, ορμώμενη από τους Pierce και Ponty φαίνεται να συμφωνεί στην προσέγγιση της Holland όταν αναφέρει ότι η γλώσσα μεταφέρει εμπειρία ενώ το συμβολικό συνδέεται άμεσα με το αισθητηριακό καθώς οι “πλούσιες” λέξεις δε μεταφέρουν απλώς πληροφορία αλλά είναι μάρτυρες του *Είναι*⁶⁶⁰. Η Holland μιλάει για την απτικότητα των ιστότοπων μεταξύ τους, σαν σε ομοερωτική επαφή κι έτσι προσδίδει μια σωματικότητα στην έννοια του διαδικτύου μέσα από μια αισθητηριακή μεταφορά. Η Marks συνεχίζει με τη φράση του Ponty σχετικά με την αντίληψη η οποία “αποτελεί μια πτύχωση στη σάρκα του κόσμου” όπως έχουμε ξανααναφέρει και μιλάει για όλα τα αντιληπτικά γεγονότα ως “διπλώματα - πτυχώσεις” που δημιουργούν ρήγματα στον παχύ ιστό του κόσμου με τον ίδιο τρόπο που ο εγκέφαλος βιολογικά, λειτουργεί μέσα από τέτοιου είδους πτυχώσεις. Η Holland αναφέρεται στο διαδίκτυο σα θηλυκή οντότητα καθώς και ιστορικά η σωματικότητα και η ύλη συνδέονται με το θηλυκό στοιχείο. Η Marks

⁶⁵⁵ <https://www.faithholland.com/>.

⁶⁵⁶ <http://www.vvvvvv.xxx/about.php>.

⁶⁵⁷ Plant, 1997, σ. 5.

⁶⁵⁸ Plant, 1997, σ. 35.

⁶⁵⁹ Plant, 1997, σ. 36.

⁶⁶⁰ Marks, 2002, σ.χ.

αναφέρεται στην συμβολικότητα του διαδικτύου σε αντίθεση με την υλικότητα του φιλμ για παράδειγμα, η οποία συμβολικότητα μπορεί και να μας απομακρύνει από την εμπειρία⁶⁶¹ την “απτικότητα” ως μια σύνδεση της όρασης με την υλικότητα και την ενσώματη εμπειρία⁶⁶².

Η ενασχόληση της Holland με την πορνογραφία είναι ένας σχολιασμός τόσο επάνω στην εκμετάλλευση της γυναίκας όσο και επάνω στη σύνδεση του συμβόλου στο διαδίκτυο με την εμπειρική του υπόσταση, δημιουργώντας έτσι μια γέφυρα μεταξύ άυλου και υλικού. Στην συνέχεια βρίσκουμε στο ίδιο site βίντεο με τους τίτλους russyboard, pussynet ή russydrive όπου με γραφιστικές αναπαραστάσεις παρουσιάζεται το διαδίκτυο ως ένα ταξίδι σε ένα τούνελ, μια μεταφορά του αιδοίου σε μια προσπάθεια να παρουσιαστεί το εικονικό ως σωματικό.

Η ίδια καλλιτέχνης στον πορνογραφικό ιστότοπο redtube ανέβαζε προφίλ κάμερας με παραπλανητικές λέξεις κλειδιά⁶⁶³ παρουσιάζοντας εικόνες που δεν σχετίζονται άμεσα με την μαϊνστριμ πορνογραφία αλλά με καθημερινές πρακτικές (όπως το ξύρισμα των ποδιών) και ο ιστότοπος “λογόκρινε” το προφίλ της ως μη αρκετά πορνογραφικό αλλά εκείνη κατάφερνε να το ξανανεβάσει αναφερόμενη στο περιεχόμενο της ως φετιχιστικού.

Η φετιχοποίηση άλλωστε είναι μια σεξουαλικοποίηση όλων των πτυχών της ζωής και η ακραία εκμετάλλευση του ανθρώπινου ως προϊόντος αποσπασματικότητας.

Η σκοποφιλία, η ηδονική παρακολούθηση του σώματος, είναι μια μέγιστου φορτίου ανδρικού βλέμματος πρακτική, η οποία χρησιμοποιείται στην πορνογραφία και η οποία έχει συγκεκριμένους κώδικες και σε αυτούς στοχεύει η Holland για να υποδείξει ένα σώμα το οποίο δεν ανήκει στις γυναίκες ούτε στην προβολή του από αυτές.

Αναφερόμαστε στην αντικειμενοποίηση της γυναίκας στο διαδίκτυο και θα έπρεπε ίσως να αναφερθούμε στον ορισμό αυτής της αντικειμενοποίησης. Στο συλλογικό τόμο *Objectification* αναφέρεται ο ορισμός του Nussbaum του 1995⁶⁶⁴ ο οποίος συντίθεται από επτά σημεία αναφοράς: την εργαλειοποίηση, την άρνηση αυτονομίας, την άρνηση αυτενέργειας, την ανταλλαξιμότητα, την έλλειψη ορίων, την ιδιοκτησία, την άρνηση υποκειμενικότητας.

Η αντικειμενοποίηση μπορεί να είναι πιο συνήθης στις γυναίκες αλλά στο πλαίσιο του καπιταλισμού όλοι μπορεί να είναι πρόσφοροι σε κάποιου είδους αντικειμενοποίηση⁶⁶⁵. Η αντικειμενοποίηση των γυναικών προέκυψε ως ζήτημα του ανδρικού βλέμματος όπως αυτό διαπραγματεύτηκε από τη Mulvey και νωρίτερα τον

⁶⁶¹ Marks, 2002, σ. xii.

⁶⁶² Marks, 2002, σ. xiii.

⁶⁶³ https://www.faiitholland.com/portfolio_page/porn-interventions/, πρόσβαση 10 Μαΐου 2021

⁶⁶⁴ Paasonen, 2021, σ. 4.

⁶⁶⁵ Paasonen, 2021, σ. 5.

Berger⁶⁶⁶ ως τον τρόπο θέασης των γυναικών αντίστοιχα στο σινεμά και στην τέχνη και τη διαφήμιση.

Στο έργο της Shawné Michaelain Holloway⁶⁶⁷ παρουσιάζεται εκτός των άλλων, ο έλεγχος του “ανδρικού βλέμματος” (male gaze⁶⁶⁸) μέσα από τη σεξουαλική αναπαράσταση μας μέσα από την κάμερα καθώς και η πορνογραφική και φετιχιστική υπόσταση της διαδικτυακής προβολής. Η ταυτότητα και η επικοινωνία μέσω μιας ενσώματης γλώσσας συμβολισμών και στερεοτύπων είναι τα στοιχεία γύρω από τα οποία περιστρέφεται η οπτική των έργων της, ενώ μεταβάλλει τις σχέσεις εξουσίας της διαδικτυακής πορνογραφίας οικειοποιούμενη την αυτοπροβολή της και δημιουργώντας έναν ενεργητικό χώρο, παρά παθητικό (εικ. 38).

Η Shawné Michaelain Holloway είναι επίσης μια “dirty καλλιτέχνηδα performance νέων μέσων και εκπαιδευτικός σεξουαλικότητας”, της οποίας το έργο εξερευνά την έννοια του ψηφιακού δέρματος. Ασχολείται με τις εντάσεις μεταξύ της παρουσίας ενός άτρωτου εαυτού με ένα φαινομενικά αδιαπέραστο ψηφιακό δέρμα και της ευπάθειας, του να μοιράζεσαι τον εαυτό σου σε διαδικτυακά φόρουμ. Η τέχνη της Holloway, ιδιαίτερα η σειρά της στο Instagram “picking skin: alignment”, χρησιμοποιεί ψηφιακά avatars για να προκαλέσει και να περιηγηθεί σε ζητήματα εξουσίας, αναπαράστασης και ταυτότητας, εστιάζοντας στις διασταυρώσεις του φύλου, της φυλής και της απόδοσης του εαυτού σε ψηφιακούς χώρους. Το έργο της εξετάζει κριτικά τις φυλετικές κατασκευές του φύλου και τις πολιτικές της ορατότητας και της αυτοαναπαράστασης στο διαδίκτυο⁶⁶⁹.

Το έργο της Shelley Jackson⁶⁷⁰ είναι μια ποίηση υπερκειμένου με θέμα το σώμα όπου εμπειρικές στιγμές του βιώματος του σώματος αναφέρονται με τη μορφή κειμένων που συνδέονται με σκίσα του σώματος. Η δομή των κειμένων ασχολείται με την ανάμνηση, την ταυτότητα και τη σύνδεση με τον σαρκικό μας εαυτό (εικ. 39).

Το Brandon⁶⁷¹ της Shu Lea Cheang αποκαταστάθηκε για λογαριασμό του Guggenheim το 2017 για το οποίο και είχε φτιαχτεί αρχικά ως παραγγελία το 1998⁶⁷². Είναι από τα πρώτα έργα που ασχολήθηκαν με τον κυβερνοφεμινισμό και διηγείται μέσα από υπερκείμενα, διαδικτυακές συνομιλίες και αποσπασματικές εικόνες την ιστορία του

⁶⁶⁶ Paasonen, 2021, σσ. 19-20.

⁶⁶⁷ <https://rhizome.org/editorial/2015/sep/24/artist-profile-shawne-michaelain-holloway/>, πρόσβαση 18 Μαΐου 2021.

⁶⁶⁸ Το male gaze είναι η ανδρική οπτική στην παρουσίαση της γυναίκας όπως αυτό αναλύθηκε τόσο από τον Τζων Μπεργκερ στην ζωγραφική και την διαφήμιση όσο και από την Μαλβου στο σινεμά.

⁶⁶⁹ Russel, 2020, σ.81-85.

⁶⁷⁰ https://collection.eliterature.org/1/works/jackson_my_body_a_wunderkammer, πρόσβαση 18 Μαΐου 2021.

⁶⁷¹ <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/shu-lea-cheang>, πρόσβαση 18 Μαΐου 2021.

⁶⁷² <https://theinfluencers.org/en/shu-lea-cheang>, πρόσβαση 18 Μαΐου 2021.

Brandon ενός τρανς αγοριού το οποίο δολοφονήθηκε. Μέσα από τη ρευστότητα του διαδικτύου αναδεικνύει τη ρευστότητα του φύλου και τη σκληρότητα των πολιτικών ταυτότητας⁶⁷³ ενώ σύμφωνα με τον Preciado⁶⁷⁴: "Cheang does with Internet technologies what Pasolini did with film, and Kathy Acker with literature: turn a medium against itself only to reconnect it with political history and social agency. In doing so, the post-Internet digital avant-garde, to which Cheang belongs, challenges the aesthetics of Internet global capitalism and the politics of identity construction fueled by social media and exploited by marketing and political control alike."⁶⁷⁵

Στο έργο της Morehshin Allahyari⁶⁷⁶, *Like pearls* (2014) η καλλιτέχνη συνέλεξε διαφημιστικές εικόνες σπαμ από ιρανικούς ιστότοπους πώλησης εσωρούχων. Στη βάση του ισλαμικού κανόνα τα σημεία του γυναικείου σώματος θα πρέπει να καλύπτονται δημιουργώντας μια αστεία και kitsch εικόνα όχι μόνο του γυναικείου σώματος το οποίο καλύπτεται με λουλούδια ή gif αλλά και με αναφορά σε έναν κακόγουστο ερωτισμό διανθισμένου με λουλούδια, καρδιές, αστέρια κι άλλα σύμβολα "ρομαντισμού" και συγχρόνως λογοκρισίας σε μια προσπάθεια εξευγενισμού της σεξουαλικής έλξης (**εικ. 40**).

Η Jennifer Chan στο επιμελητικό κείμενο της έκθεσης *Body anxiety*⁶⁷⁷ αναφέρει την έρευνα⁶⁷⁸ του 2012 σύμφωνα με την οποία το γυναικείο σώμα αντικειμενοποιείται σε σχέση με το ανδρικό και από τα δύο φύλα, ενώ το 2009 μια άλλη έρευνα⁶⁷⁹ αναφέρει τη σχέση μιας γυναίκας με μαγιό στο να εκληφθεί ως αντικείμενο και ως εκ τούτου να υπάρχει έλλειψη σύνδεσης με το άτομο, έρευνα που υπογραμμίζει επίσης τη "ρύθμιση" των ανδρών να αντιμετωπίζουν τις γυναίκες με προκλητικό ντύσιμο "ως λιγότερο ανθρώπους" χρησιμοποιώντας έναν ψευδο βιολογικό ντετερμινισμό απογυμνώνοντας την προβολή του γυναικείου σώματος από την όποια αυτοποιητική δράση. Στο κείμενο αναφέρεται η ύπαρξη εικόνων των γυναικών στο διαδίκτυο ως σώματα σε διάλογο με άλλα σώματα και υποκείμενα σε χρήση ως δημόσια αγαθά.

Η κανονιστική αποτύπωση της εικόνας των γυναικών (και των ανδρών) στο Instagram και άλλες πλατφόρμες μέσω πανομοιότυπων αυτοφωγραφήσεων, μας οδηγεί στη σκέψη του *objectile* (στα ελληνικά από το μεταφραστή ως τυπείκελο) τη Ντελεζιανή έννοια της αναπαραγωγής (ψηφιακής πλέον κι όχι μηχανιστικής) ενός πρωτοτύπου. Ως αντικείμενα αναπαραγόμενα στη βάση και τη δομή τους οι selfies, είναι προϊόντα και

⁶⁷³ https://www.youtube.com/watch?v=qq2_t3U_f9U, πρόσβαση 18 Μαΐου 2021.

⁶⁷⁴ <https://theinfluencers.org/en/shu-lea-cheang>, πρόσβαση 18 Μαΐου 2021.

⁶⁷⁵ <https://rare.makersplace.com/2020/10/07/a-digital-evolution-with-shu-lea-cheang/>, πρόσβαση 18 Μαΐου 2021.

⁶⁷⁶ <http://www.morehshin.com/>, πρόσβαση 20 Μαΐου 2021.

⁶⁷⁷ <http://bodyanxiety.com/jen/>, πρόσβαση 5 Ιουνίου 2021.

⁶⁷⁸ <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0956797611434748>, πρόσβαση 5 Ιουνίου 2021.

⁶⁷⁹ <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3777639/#R14>, πρόσβαση 5 Ιουνίου 2021.

αντικείμενα σε απώλεια του υποκειμένου που απεικονίζουν. “Την ίδια στιγμή που το αντικείμενο γίνεται *objectile*, το υποκείμενο γίνεται υπέρκειμενο”⁶⁸⁰ αναφέρει ο Deleuze και στην περίπτωση των *selfies* η προϊόντοποίηση του υποκειμένου βρίσκει την πλήρη της περιγραφή στη θέαση μέσω της οθόνης.

Η υπεραξία που παράγεται από τη δημιουργία πληροφορίας και πολιτισμικής αξίας ενός προϊόντος ονομάζεται από το Maurizio Lazzarato “άυλη εργασία”⁶⁸¹ και ως τέτοια προσθέτει στο καπιταλιστικό προϊόν μια άμισθη προστιθέμενη αξία. Η εργασία αυτή στις ημέρες μας αφορά και εμάς τους ίδιους οι οποίοι εντός του συστήματος δωρεάν παροχής διαδικτυακών εργαλείων “δημιουργικότητας” του εαυτού, είμαστε εργάτες, καταναλωτές και προϊόν την ίδια στιγμή. Χτίζουμε την πληροφορία, την καταναλώνουμε ενώ επίσης πωλείται ερήμην μας στο πλαίσιο μιας “τεχνοσυμβολικής παραγωγής”⁶⁸². Η προώθηση μιας επιφανειακής δημιουργικότητας η οποία φτάνει στις ρίζες της παιδικότητας μας και στην πορεία καταπιέστηκε, είναι μια ευνουχισμένη δημιουργικότητα που δεν καταλήγει στην απελευθέρωση αλλά στην αισθητική προσομοίωση μιας “δημιουργικής ελίτ”⁶⁸³ που εντέλει κάνει branding το προϊόν μας για αυτό τον λόγο και η ομοιογένεια.

Η Hester Scheurwater⁶⁸⁴ σε μια on line περφόρμανς της, επί ένα χρόνο, στην πλατφόρμα Facebook ανέβαζε καθημερινά αυτοφωτογραφικές της πόζες μεταξύ οικειότητας, σεξουαλικής πρόκλησης και αυτοθέασης, ως επαναπροσδιορισμό του αυτοπορτρέτου. Η επικέντρωση του φακού σε ένα σάρκινο θέαμα και η χρήση του καθρέφτη ως αντικατοπτρισμού αλλά και κριτή, δημιουργεί ένα ωμό αποτέλεσμα που είχε ως συνέπεια την επαναλαμβανόμενη λογοκρισία του φωτογραφικού υλικού από την πλατφόρμα. Η ιλουστρασιόν σεξουαλικότητα των γυναικών είναι αποδεκτή, αλλά η πραγματική της διάσταση είναι κατακριτέα από τους κανόνες της κοινότητας του Facebook. Η καλλιτέχνης έχει επικοινωνήσει το καλλιτεχνικό της υλικό μέσα στα χρόνια και από την πλατφόρμα Instagram (εικ. 41).

Το Instagram περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη πλατφόρμα είναι αφιερωμένο στην έννοια του *selfie*, της αυτοφωτογραφίας δηλαδή. Είμαστε απορροφημένοι από την αυτοεικόνα μας και την πληροφορία που λαμβάνουμε για αυτήν μέσα από τις ρυθμίσεις του προγράμματος σε μια απόπειρα να συγκρίνουμε τον εαυτό μας με κάποιο πρότυπο. Οι *selfies* της Scheurwater είναι σκληρές και υλικές εικόνες μιας “παραστρατημένης” για τους κανόνες της διαδικτυακής ευπρέπειας θηλυκότητας με σαφή παρουσίαση των γεννητικών οργάνων και της φθοράς των ψιμυθίων που έχουν απωλέσει τη χρήση τους

⁶⁸⁰ Deleuze, 2006, σ. 49.

⁶⁸¹ Goriunova, 2012, σ. 27.

⁶⁸² Goriunova, 2012, σ. 28.

⁶⁸³ Goriunova, 2012, σ. 31.

⁶⁸⁴ <https://www.hesterscheurwater.com/>, πρόσβαση 15 Ιουνίου 2021.

και στέκουν ως μνημεία καλλωπισμού.

Ο McLuhan στο *Gadget Lover* του 1964, όπως αυτό αναφέρεται από τη Wendt⁶⁸⁵, μας λέει ότι ο Νάρκισσος δεν γοητεύτηκε από την εικόνα του αλλά μούδιασε ανήμπορος να αναγνωρίσει τον εαυτό του. Σε μια επέκταση αυτού του συλλογισμού όταν αντικρύζουμε την φιλτραρισμένη μας εικόνα γοητευόμαστε ακριβώς από την έλλειψη του κοινότυπου εαυτού μας και την εμφάνιση ενός υπερανθρώπου ο οποίος δεν φέρει σημάδια χρόνου ή ελαττωμάτων αλλά κατέχει την απρόσωπη αισθητική ενός άβαταρ. Η εμφάνιση γεννητικών οργάνων, τα φθαρτά σημάδια του βίου στις selfies της Scheurwater κρίνουν ακριβώς αυτή την απανθρωποποίηση της αυτοφωτογράφισης.

Η χρήση φίλτρων στις selfies ειδικά τα φίλτρα εκείνα που προσθέτουν την πατίνα ενός παρελθοντικού χρόνου στην εικόνα, δεν είναι ακριβώς μια αίσθηση νοσταλγίας αλλά περισσότερο μια προσπάθεια να αποδοθεί κάποιο επιπλέον περιεχόμενο στην εικόνα πέρα από τη ματαιόδοξη φιγούρα του εικονιζόμενου⁶⁸⁶. Η γύμνια των selfies της Scheurwater είναι μια επιπρόσθετη γύμνια στην αφτιασίδωτη απόδοση του εαυτού της δημιουργώντας την αντι selfie. Στην ίδια λογική των αντι selfies θα τοποθετούσαμε τόσο τη δουλειά της Inti Romero στο Facebook όσο και το ινσταγκραμικό προφίλ της Cindy Sherman.

Σε ό,τι αφορά στην αισθητική των selfies στο άρθρο του “The Mutant Cute: Meitu, the Selfie, and the Rewriting of Global Identities” (2017)⁶⁸⁷ ο Patrick Lichty περιγράφει μία μελέτη του, που ονομαζόταν “The horror of the Gaze” στην οποία χρησιμοποίησε το Meitu μια κινεζική εφαρμογή εξωραϊσμού φωτογραφιών της οποίας έκανε χρήση επάνω σε “πειρατικές” φωτογραφίες από το Facebook ή ακόμα και συναδέλφων του για να εξερευνήσει αυτό που αποκαλούσε την “επαυξημένη selfie”. Πολιτικές ταυτότητας, παγκόσμια στάνταρ “ομορφιάς” και διαφυλετικά ζητήματα όπως οι πολιτικές “λευκότητας”, αναδύθηκαν από τη στιγμή που οι αλγοριθμικές ρυθμίσεις της εφαρμογής απαντούσαν στα ασιατικά πρότυπα ομορφιάς και στερεότυπα (χλωμάδα, μεγάλα μάτια, παιδικότητα χαρακτηριστικών). Το οικείο στο φεμινισμό ανδρικό βλέμμα των τεχνών και του θεάματος εδώ αντικαθίσταται, από το αυτο - στοχαστικό βλέμμα της μηχανής όπως αναφέρει ο Lichty.

Σε αυτό το πλαίσιο ας επικεντρωθούμε στο έργο της Cindy Sherman και το ινσταγκραμικό της προφίλ όπου κατασκευάζει τις selfies της χρησιμοποιώντας την εφαρμογή facetune με συχνά γκροτέσκ αποτελέσματα. Η Cindy Sherman στο έργο που

⁶⁸⁵ Wendt, 2012, σ. 19.

⁶⁸⁶ Wendt, 2012, σ. 27.

⁶⁸⁷

<https://networkcultures.org/online-self/2017/10/05/the-mutant-cute-meitu-the-selfie-and-the-rewriting-of-global-identities/>, πρόσβαση 15 Μαΐου 2022.

την έκανε διάσημη στη δεκαετία του '70⁶⁸⁸ χρησιμοποιούσε με κινηματογραφικό τρόπο εικόνες διαφόρων τύπων γυναικών τις οποίες μιμούνταν ως σκηνογραφία αφήγησης της κατάστασης της γυναίκας και της ταυτότητας της. Γραμματείς, νοικοκυρές και μικροδιασημότητες αποτέλεσαν το οπτικό λεξικό της γυναικείας αναπαράστασης στην καθημερινή ζωή.

Στο ινσταγκραμικό της προφίλ όμως κριτικάρει τον τρόπο με τον οποίο επεξεργαζόμαστε τις φωτογραφίες μας με μια ειρωνεία για το αποκαλούμενο “φυσικό και υγιές” παρουσιαστικό που επιθυμούμε να δημιουργήσουμε (με το φυσικό να είναι το νέο, ροδομάγουλο, με λαμπερό δέρμα πρόσωπο και αψεγάδιαστα χαρακτηριστικά, χωρίς ρυτίδες- τίποτα το φυσικό σε όλο αυτό). Αυτές οι selfies της Cindy Sherman μπορούν να θεωρηθούν καρπός της μετά ίντερνετ τέχνης. Μιας τέχνης η οποία εμπνέεται από και αναφέρεται στην ψηφιακή κουλτούρα και ειδικότερα το ίντερνετ και τη ζωή μας εντός αυτού. Άλλα από μίαν άλλη οπτική και οι σέλφις μοιάζουν να έχουν επιρροή από το καλλιτεχνικό έργο της πρώτης περιόδου της καλλιτέχνιδας: “Blake Gopnik, meanwhile, draws a lineage between selfies and Sherman’s photography, noting the “deliberate shape-shifting that goes on in an Instagram selfie stream has roots in the infiltration of Shermanalia into our culture”⁶⁸⁹ η οποία πρώτη περίοδος αποτελείται από “ provocative exploration of the construction of contemporary identity and the nature of representation, drawn from the unlimited supply of images from movies, TV, magazines, the Internet, and art history.” ενώ η ίδια αναφέρει: ‘I’m under so many layers of makeup that I’m trying to obliterate myself in the images. I’m not revealing anything.’ (εικ. 42-45).

Η ίδια η διαστρωμάτωση του μακιγιάζ καθώς και τα φίλτρα υπονοούν μίαν “ένδυση” της ψηφιακής φωτογραφίας η οποία αποκρύπτει παρά αποκαλύπτει. Η Cindy Sherman αναφέρεται στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης ως χυδαία σε μια συνέντευξη της στον *Guardian* και πιθανώς αυτή τη χυδαιότητα τείνει να αναδείξει με τις αναρτήσεις της.

Ειδικά όταν σχεδιάζει το πρόσωπο ενός κλόουν δηλώνοντας μακιγιέζ ή όταν χρωματίζει το πρόσωπο της πράσινο και ζητάει αποτοξίνωση. Οι περιγραφές της αποδίδουν το συναίσθημα της σκηνής που απεικονίζεται με γκροτέσκ χαρακτηριστικά στην υπερβολή των οποίων, θα μπορούσε να είναι έμπνευση μια φωτογραφία των Kardashian⁶⁹⁰. Σε άλλες φωτογραφίες επικρατεί ένα φιλήδονο βλέμμα, ως επίκληση σε ένα άγνωστο κοινό. Μια πλήρης έκθεση στην επιθυμία αλλά με παραμορφωμένα ζυγωματικά, διεσταλμένα μάτια, μισάνοιχτο στόμα παραδομένο στο Βαλεντίνο που αναφέρεται στη λεζάντα.

Από την άλλη πλευρά η Inti Romero δημιουργεί selfies τις οποίες επικαλύπτει με

⁶⁸⁸ Sherman, 2003

⁶⁸⁹ Navas, 2021. σσ. 56-57.

⁶⁹⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/Kim_Kardashian, πρόσβαση 20 Ιουνίου 2021.

πίξελς σε μια προσπάθεια ανωνυμίας ή μη αναγνωρισιμότητας του ατόμου που απεικονίζεται. Ενημερωνόμαστε για την ταυτότητα της μέσω του δικτύου της, την ανταπόκριση που λαμβάνει από τους φίλους της, την πληροφορία που μοιράζεται. Το πρόσωπο παραμένει το πιο πολύτιμο από τα προσωπικά της δεδομένα, το καλύτερα κρυμμένο κομμάτι του μοιράσματος της με το κοινό. Αυτός ο σχεδιασμός είναι αποκαλυπτικός του τρόπου με τον οποίο ζούμε στο διαδίκτυο δημιουργώντας και μεταδίδοντας την ταυτότητα μας η οποία δεν είναι ουσιαστικά συνδεδεμένη με τους άλλους, παραμένοντας ένα ριζωματικό δίκτυο (αναρχικό και τυχαίο) παρά μια δενδροειδής κατασκευή (ιεραρχική) με Ντελεζιανούς όρους (εικ. 46-47).

Ο Goffman ο θεωρητικός της ταυτότητας δήλωνε το 1959 ότι έχουμε διαφορετικά πρόσωπα για τις διαφορετικές μας διαδράσεις με την ταυτότητα μας να επιτελείται ως παράσταση σε διαφορετικά σκηνικά. Η Brooke Wendt στο βιβλίο της *The Allure of the Selfie* συμπεραίνει ότι όλες μας οι selfies μοιάζουν σχεδόν πανομοιότυπες στο Instagram το οποίο απεικονίζει τη δύναμη επιρροής επάνω μας, της κάμερας και του δικτύου και αυτός ο σύνδεσμος μοιάζει να μας υποτάσσει στην εφαρμογή και να κάμπτε τις προσωπικότητες μας και την ιδιαιτερότητα μας για να έχουμε μια θέαση στην πλατφόρμα

Η Harm van den Dorpel⁶⁹¹ το 2008 κατασκεύασε μια ιστοσελίδα στην οποία εμφανιζόταν μόνο ένα σχήμα διαμαντιού επάνω στο οποίο αντικατοπτριζόταν η εικόνα του θεατή της σελίδας ο οποίος είχε νωρίτερα δώσει τη συγκατάθεση του για να ενεργοποιηθεί η κάμερα του υπολογιστή του. Συγχρόνως η σελίδα τραβούσε μια φωτογραφία του η οποία δημοσιευόταν σε μιαν άλλη ιστοσελίδα δημιουργώντας με αυτό τον τρόπο ένα κολάζ από τα πρόσωπα των ανθρώπων που επισκέφθηκαν το έργο. Είναι σαφής η πρόθεση της καλλιτέχνιδας σε σχέση με την παρακολούθηση αλλά και του ποιος βλέπει και ποιος βλέπεται στον κόσμο του διαδικτύου, αλλά και στον κόσμο της τέχνης όταν ένας δημιουργός παρατηρεί τον κόσμο και τον μετουσιώνει σε έργο τέχνης. Το σχήμα του διαμαντιού είναι μια μεταφορά των εν δυνάμει πολυσήμαντων και πολλαπλών ταυτοτήτων μας στον ιστό (εικ. 48)⁶⁹².

Η πολλαπλότητα των φωτογραφικών μας αντιτύπων δεν έχουν στη βάση τους την ομοιογένεια της φωτογραφικής απόδοσης ενός υποκειμένου -τους εαυτού μας- και η έλξη των φωτογραφιών μας στην πολλαπλότητα τους, είναι αντί για την διεκδίκηση της μοναδικότητας μας μέσω των πορτρέτων μας η ομοιογένεια ενός στερεοτυπικού προτύπου. Οι selfies στην πολλαπλότητα τους είναι κατά βάση η μαζική απεικόνιση ενός προϊόντος για αυτό και διατηρεί στοιχεία αναγνωρισιμότητας ανεξάρτητα από το πρόσωπο - προϊόν που απεικονίζεται. Η ιλουστράσιόν αναπαράσταση μιας περσόνας

⁶⁹¹ <https://harm.work/series/ethereal-self-and-others>, πρόσβαση 5 Ιουνίου 2021.

⁶⁹² Tanni, 2020, σ. 77.

που ονομάζεται *influence* στον κόσμο των μέσων κοινωνικής δικτύωσης εξαργυρώνεται σε πενιχρό εισόδημα ως το πρόσωπο της όποιας καμπάνιας και τεράστια κέρδη για την εταιρεία που διαφημίζεται μέσα από αυτό τον τρόπο. Η μαζική πληροφορία των σωμάτων και των προσώπων διαχωρίζεται από το προϊόν το οποίο παραμένει μοναδικό και οι πρέσβεις αναγνωρισιμότητας του, αόρατοι στην πληθώρα τους.

Η συνέχεια των εικόνων δεν έχει αθώο ρόλο⁶⁹³. Οδηγεί στη μετάλλαξη της ύλης μέσω του χρόνου και του χώρου μέσω της παράθεσης του *Είναι* στην πορεία προς το Γίνεσθαι, τόσο για εκείνον/νη που παραθέτει μια υλική εικόνα όσο και για εκείνον/νη που την καταναλώνει. Τα άτομα μέσω της επικοινωνίας χτίζουν τον κόσμο μέσα από το λόγο και την ιδεαλοποίηση που αυτός δημιουργεί και η οποία εντέλει καταλήγει σε υλική δημιουργία⁶⁹⁴.

Η *Lais Pontes* το 2011⁶⁹⁵ δημιούργησε ένα σχεδιασμό μέσω του Facebook όπου αναρτούσε ψηφιακά τροποποιημένες *selfies* της τις οποίες το κοινό μπορούσε να σχολιάσει και να οδηγήσει την καλλιτέχνη να ονοματίσει και να δώσει ταυτοτικά χαρακτηριστικά σε αυτές τις ουσιαστικά «ανύπαρκτες» περσόνες. Η διαδικασία αυτή ανέδειξε την ψυχαναλυτική προβολή την οποία κάνουμε ως καταναλωτές ενός ψηφιακού προϊόντος ακόμα και αν πρόκειται για την εικόνα ενός ανθρώπου. Ακόμα λοιπόν και αν δεν μιλάμε για πρωτογενή δημιουργία αλλά επεξεργασία, έχουμε περιπτώσεις ανάδυσης μιας φόρμας νέας και συνθεμένης από σπαράγματα του παλιού ως πρόσληψη.

Στο έργο της *Hello Selfie* (2014)⁶⁹⁶ η *Kate Durbin* σε μια δημόσια περφόρμανς, παρουσίαζε γυναίκες καλυμμένες με αυτοκόλλητα *hello kitty* να αυτοφωτογραφίζονται δημοσιεύοντας συγχρόνως τις *selfies* τους στο Facebook αγνοώντας το κοινό που παρακολουθούσε ζωντανά τη δράση, το οποίο όμως θα μπορούσε και να συμμετέχει στη δράση μέσα από δικές του σέλφις (**εικ. 49**).

⁶⁹³ "Matter's dialectic of space and time means that instances of being (Dasein, being-there) exist next to one another and after one another. 'Like time is the after-one-another of contents, space is the next-to-one-another of things'. 14 Forms of matter exist next to one another in space, where they condition each other mutually. The content of matter is a sequence of events, in which forms that exist next to one another pass into each other. Matter is the dialectical unity of spatial next-to-one-another and temporal after-one-another" (Fuchs, 2020, σ. 29).

⁶⁹⁴ "In communication and work, humans evaluate, reflect on and anticipate the world. Marx analyses human activity's anticipatory character in the following manner: 'A spider conducts operations which resemble those of the weaver, and a bee would put many a human architect to shame by the construction of its honeycomb cells. But what distinguishes the worst architect from the best of bees is that the architect builds the cell in his mind before he constructs it in wax. At the end of every labour process, a result emerges which had already been conceived by the worker at the beginning, hence already existed ideally'. 18 Society's complexity is reflected in the complexity of linguistic communication. Communication is, just like work, a moment of the human being's active production of the world, the production and reproduction of society. Humans produce society through reflexive, self-conscious, anticipatory and communicative action and in active communication." (Fuchs, 2020, σ. 31).

⁶⁹⁵ <https://www.lensculture.com/projects/109856-born-nowhere>, πρόσβαση 5 Ιουνίου 2021.

⁶⁹⁶ <https://www.katedurbin.la/hello-selfie>, πρόσβαση 5 Ιουνίου 2021.

Η Natacha Meritt ήταν η πρώτη ψηφιακή καλλιτέχνης που εξέδωσε βιβλίο με τις πρώτες φωτογραφίες που θα αποκαλούσαμε αργότερα selfies, το 2000⁶⁹⁷ (εικ. 50). Όπως αναφέρει ο Mirzoeff⁶⁹⁸ η παγκοσμιοποίηση είναι η έκθεση του σώματος της γυναίκας όχι ως βιολογικού δεδομένου αλλά ως πολιτισμικού αγαθού.

Στο επιμελητικό κείμενο της έκθεσης Body Anxiety⁶⁹⁹ η Leah Schragger γράφει ότι οι γυναίκες που “γίνονται τέχνη” εκτιμώνται περισσότερο από τις γυναίκες που κάνουν τέχνη. Η ιδανική αυτή θηλυκότητα αλλά και ανδρισμός αντίστοιχα (δεν διαχωρίζονται τα φύλα στην προτίμηση του μέσου όσον αφορά στους βωμούς λατρείας που στήνονται μέσω των σωμάτων) μας θυμίζουν την περίφημη Θεωρία του νεαρού κοριτσιού της φιλοσοφικής κολεκτίβας Tiqqun (βλ. Κεφάλαιο II) οι οποίοι το 1999 φαίνονται πολύ σύγχρονοι ακόμα και για το 2023. Το νεαρό κορίτσι δεν αφορά σε έμφυλο στερεότυπο αλλά στη συμβολοποίηση του καταναλωτισμού και του θεάματος που επενδύει στο νεαρό κορίτσι ως καταναλωτή κι όχι ως παραγωγό. Το αφήγημα αυτό ανταποκρίνεται και στα δύο φύλα και αφορά στο υποκείμενο που καταναλώνει και καταναλώνεται. Όπως το θέτουν: “Στην πραγματικότητα το Νεαρό κορίτσι είναι ο πρότυπος πολίτης όπως ορίστηκε μετά το Β παγκόσμιο Πόλεμο σε μια σαφή απάντηση στην επαναστατική απειλή. Ως τέτοιος, το Νεαρό κορίτσι κατευθύνει αλλά δεν δεσπάζει”⁷⁰⁰. Στην εποχή των Tiqqun το μέσο της προώθησης του προτύπου αυτού ήταν τα περιοδικά και η τηλεόραση ενώ σήμερα τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης (παρότι φαίνεται σε πρώτη ανάγνωση το Instagram να είναι ένας προσωπικός διάυλος επικοινωνίας), είναι η κεντρική μαζική καθοδήγηση (εικ. 51-55).

Ο Baudrillard στο *Screened Out* γράφει: “ό,τι κοιτάμε σήμερα όσον αφορά στο σώμα δεν είναι τόσο η υγεία που είναι και κατάσταση οργανικής ισορροπίας αλλά το fitness, την φόρμα, που είναι μια εφήμερη, υγιεινιστική προωθητική εκπομπή του σώματος -περισσότερο περφόρμανς παρά ιδανική κατάσταση- που μετατρέπει την αρρώστια σε αποτυχία. Με όρους μόδας και εμφάνισης δεν αποζητούμε πλέον την ομορφιά και την γοητεία αλλά το look”⁷⁰¹. Και συνεχίζει: “Αυτό που μπορούμε να κάνουμε είναι να θυμίζουμε στον εαυτό μας ότι η γοητεία υπάρχει στη μη συμφιλίωση με τον Άλλο αλλά στη συμφιλίωση με το ίδιο μας τον εαυτό και το ίδιο μας το σώμα. Όχι με τον άλλο, όχι με τη φύση, όχι με τη θηλυκότητα. Εκεί στηρίζεται η έλξη”⁷⁰².

Η διαφορά της εποχής των υπολογιστών και των διαδικτυακής πρόσβασης μηχανών παντός τύπου, με την εποχή των παραδοσιακών μέσων είναι ο ενθουσιασμός

⁶⁹⁷ <https://www.natachamerritt.art/digital-diaries-taschen>, πρόσβαση 5 Ιουνίου 2021.

⁶⁹⁸ Mirzoeff, 2002, σ. 17.

⁶⁹⁹ <http://bodyanxiety.com/leah/>, πρόσβαση 5 Ιουνίου 2021.

⁷⁰⁰ Tiqqun, 2012, σ.15 .

⁷⁰¹ Baudrillard, 2002, σ. 11.

⁷⁰² Baudrillard, 2002, σ. 52.

της συμμετοχής του κοινού και της διαδραστικότητας και η καταδίκη της παθητικής και άκριτης θέασης. Είναι σημαντικό να κατανοήσουμε το ρόλο της συσκευής της οθόνης στη διαχείριση των αλληλεπιδράσεων μεταξύ των θεατών και των αντικειμένων των μέσων καθώς και του χώρου στον οποίο βρίσκονται. Έχει αξία να ανατρέξουμε στη σχέση του/της θεατή με την οθόνη η οποία στο πλαίσιο της τέχνης εμφανίστηκε στη δεκαετία του 1960 με τη βίντεο τέχνη.

Στο *Screens*⁷⁰³ η Kate Mondloch πραγματεύεται την καλλιτεχνική εγκατάσταση *Present Continuous Past(s)* του Dan Graham, που δημιουργήθηκε το 1974. Η εγκατάσταση αποτελείται από τοίχους με καθρέφτες, μια βιντεοκάμερα και μια οθόνη με χρονική καθυστέρηση, δημιουργώντας μια σύνθετη χωρική και χρονική εμπειρία για το θεατή. Η συγγραφέας διερευνά την διαφορά μεταξύ της αντιληπτικής εμπειρίας του θεατή με τους καθρέφτες και τις οθόνες, παραθέτοντας την εξήγηση του Graham ότι οι καθρέφτες αντικατοπτρίζουν το στιγμιαίο χρόνο χωρίς διάρκεια, ενώ η ανατροφοδότηση βίντεο συσχετίζει τη διάρκεια και τη συμπεριφορά με την εσωτερική συνείδηση. Το υβριδικό καθεστώς της θέασης της εγκατάστασης που βασίζεται στην οθόνη, ενεργητική και παθητική, υλική και άυλη, επιβάρυνε τα κυρίαρχα κριτικά μοντέλα της εποχής. Αυτό το μοντέλο θεαματικότητας προτείνει οι θεατές να είναι και "εδώ" (ενσαρκωμένα υποκείμενα στον υλικό εκθεσιακό χώρο) και "εκεί" (παρατηρητές που βλέπουν σε χώρους οθόνης) στο εδώ και τώρα. Η αξιολόγηση των θεωριών για τη διαμεσολαβημένη από την οθόνη θεαματικότητα είναι σημαντική για την κατανόηση του αντίκτυπου των οθονών στη χωρική δυναμική της θέασης της τέχνης των μέσων. Οι μελετητές Anne Friedberg και Lev Manovich παρέχουν διεισδυτικές αναφορές για τους υλικούς και διαλεκτικούς σχηματισμούς της οθόνης, υπογραμμίζοντας την πολιτισμική τάση να βλέπουμε τις επίπεδες εικαστικές επιφάνειες ως παράθυρα σε άλλους κόσμους. Το βιβλίο της Friedberg, *The Virtual Window*, διερευνά πώς ο ρόλος της οθόνης ως συστατικού στοιχείου της αρχιτεκτονικής έχει αλλάξει δραματικά την υλικότητα του δομημένου χώρου. Εν τω μεταξύ, το βιβλίο του Manovich *The Language of New Media* που έχουμε αναφέρει νωρίτερα, προσφέρει μια τυπολογία των εμπειριών θέασης της οθόνης, κάνοντας διακρίσεις με βάση τη φυσική και εννοιολογική σχέση του θεατή με τον αναπααραστατικό χώρο.

Μελετητές όπως ο Christian Metz και η Laura Mulvey έχουν προτείνει μια θεατρική διττότητα όπου το υποκείμενο πρέπει να ξεχάσει και να διατηρήσει τον χώρο που το χωρίζει από την οθόνη. Η διττότητα που προτείνεται στην εγκατάσταση μέσων είναι διαφορετική με δύο βασικούς τρόπους. Πρώτον, η εγκατάσταση μέσων συνδέεται περισσότερο με το χώρο παρά με το χρόνο και τα έργα τέχνης πιέζουν επίμονα τους

⁷⁰³ Mondloch, 2010, σ. 36.

θεατές τους να έχουν υπόψη τους τον υλικό εκθεσιακό χώρο. Δεύτερον, οι εγκαταστάσεις που βασίζονται στην οθόνη προτάσσουν την υλική συσκευή, και η εμπειρία του θεατή με αυτά τα έργα προβάλλει όχι μόνο το χώρο μεταξύ θεατή και οθόνης αλλά και το χώρο του ίδιου του τεχνολογικού αντικειμένου των μέσων. Η οθόνη μετατοπίζεται από το κέντρο της όρασης του θεατή σε ένα εννοιολογικό και κυριολεκτικό σημείο έμφασης όπου ο θεατής κινείται γύρω από αυτό, παρόμοια με τη μινιμαλιστική γλυπτική.

Η ανάλυση της Kate Mondloch αποτελεί μια σημαντική αναφορά στο θέμα του χώρου και τόπου του έργου τέχνης και μας ωθεί σε μια σειρά συλλογισμών σχετικά και με την οθόνη του κινητού μας. Στην εποχή της διαδικτυακής τέχνης η πρόσβαση στην οθόνη δεν έχει υποχρεωτικό χωρικό περιορισμό οπότε και ο θεατής δεν συνομιλεί με το χώρο της οθόνης αλλά ουσιαστικά με το χρόνο του θεάματος και άρα σε σωματικό επίπεδο υπάρχει η εστίαση περισσότερο στη συνείδηση του/της όπως αναφέρθηκε παραπάνω. Το “παράθυρο στον κόσμο” γίνεται παράθυρο προς τα μέσα και για αυτό το λόγο και αναφερόμαστε σε αυτο-ανακλαστική τόσο επικοινωνία όσο και θέαση.

Η Ana Roman στο κείμενο της *Avatarization of My Self(s)*⁷⁰⁴ δημιουργήσε μια σύνοψη του τι σημαίνει η προβολή μέσω του διαδικτύου και η παραχώρηση της υποκειμενικής έκφρασης στην οποία συναινούμε:

“I ACCEPT that i commit selfie when i flip my phone in direct opposition to the way the world sees my symmetry. it is in absolute opposition to the truth. or not. i have distorted myself to appease a virtual world of online brands, virtual lovers, insta-cucks, stalkers, thots, and prayers.

1. I ACCEPT THAT I COMMIT DISTORTION of the self with filters that shatter my humanity into a thousand fragmented pixelations for the world to consume. I do this. Everyday. Maintenance for maximum performance: go to the eye doctor often. every 6 months. therapy once a week. Body dysmorphia 20 + years but now at steady levels. thinner. fitter. happier. less use of filter. body dysmorphia 20 + year.....ye..aaa...r..s i am.ok.

2. I ACCEPT COMPRESSION OF THE SELF for the sake of artistic capital. the 21st century terms of music capital demands that I, the artist, I the musician, I the digital creator will now live my immortality on the internet and inside virtual world. i am traced, fashionably bar-coded and lovingly packaged and compressed by .gif .wav .ai .avatar . net . dot dot dot fitter.happier.

3. I ACCEPT FRAGMENTATION as a result of the dissociation of self that comes with the chimera created by others and projected onto me at every waking

⁷⁰⁴ <https://www.anaroman.space/datadump/avatarizationofmyself>, πρόσβαση 13 Δεκεμβρίου, 2022.

moment of my life. Whether I choose to indulge the “others” depends on the bandwidth left in my prefrontal cortex.

4. I ACCEPT TRACEABILITY. Off-Facebook planet grants no one immunity. i will be found. they will always find me. It doesn't hurt. much.

5. I ACCEPT ULTIMATE JUDGEMENT that comes from the distortion of truth that's malleable and will most certainly be changed behind the screen and at the keyboard tonight, yesterday, or five minutes ago. my story can be shifted at a moments notice by anyone. Unless there's a firewall. Resiliency measures: cease and desist pdf's. libel lawyer. music lawyer. Xanax.

6. I ACCEPT THE DEEP FAKE 15 MINUTES OF FAME - this new fame will slowly take hold of my creative capital and eventually, coax me into a one night promise that stands me up against a wall because I've decided — well, to change my mind. This new revenge will be committed by someone who will be threatened by my freedom and superimpose my face onto their fantasy that I ran from. Survival mechanism: milk infamy write a a pop song about it. See #6 libel/cease and desist pdf's. Xanax. Possibly ketamine. Restraining orders. China.

7. I ACCEPT THE FAILURE OF FANTASY - i, a human, will not be able to sustain the avatar-machine-fantasy for anyone in real life. the online closeted fantasy of a four-cornered world that i am not configured to sustain in my waking and offline hours will fail suitors deeply. run. block. fail them so deep they will give up their fantasy. with any luck the the sociopath will ignore you. the narcissist will pass you by. the more they desire the more you must serve the truth. this is ugly. this is a failure. Fail safe recognition: no make up. natural laws. raw. vulnerable. play the piano when it rains. send scott walker songs. get a facial. say a mantra. yoga. thots and prayers.

8. I ACCEPT THAT I. WE. YOU. US. WILL NEVER BE ABLE TO ESCAPE. is this ok. i am ok. you're ok. ok. block elon musk from feeds and searches. get out of living in america.”

Τα σώματα των γυναικών είναι αποδεκτά στο πλαίσιο που τους ορίζεται και στην ύπαρξη που είναι αποδεκτή. Η Rupī Kaur (**εικ. 56**) δημιούργησε θόρυβο το 2015 όταν το φωτογραφικό της αφιέρωμα στην περίοδο της στο Instagram λογοκρίθηκε από την πλατφόρμα ως μη αποδεκτό από τους όρους της κοινότητας, ενώ η καλλιτέχνης συγκέντρωσε και έντονη ρητορική μίσους για αυτήν της την κίνηση⁷⁰⁵.

⁷⁰⁵

<https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/24258/1/why-instagram-censored-this-image-of-an-artist-on-her-period>, <https://news.artnet.com/art-world/instagram-slammed-for-censoring-period-283123> και

Η περίοδος ως στοιχείο ταυτότητας κι όχι μια ακόμα βιολογική λειτουργία αποτελεί και το θέμα του Μουσείου Περιόδου το οποίο ιδρύθηκε το 1996 και προκαλεί την δημόσια συζήτηση του θέματος και τις προεκτάσεις του: "The main interest of the museum is to permanently display to the public—the important word is "public"—items showing the history of women's health and of the culture of menstruation. Scholars will be able to see material not on display. It is not designed for people in the "professional" menstruation community, such as activists, but for the average person, male and female, people whose strongest feeling about menstruation is usually negative. [...] It will not be a "feel-good" museum, but one showing the facts, pleasant and unpleasant. [...] The menstruation section of the Museum of Menstruation and Women's Health is intended to be the world's repository for information about, and "showcase" for, menstruation, including as many cultures as possible"⁷⁰⁶.

Το φύλο και η φυλή - αν ανατρέξουμε στην πρώιμη ρητορική του διαδικτύου και το όραμα μιας άφυλης ταυτότητας μέσω του cyborg⁷⁰⁷ (Haraway) - ήρθαν πολύ γρήγορα να διεκδικήσουν τη σημαντική τους θέση στη διαδικτυακή επικοινωνία και ύπαρξη. Και παρότι το φύλο δείχνει να υποχωρεί, η φυλή διατηρείται ως ισχυρό στοιχείο ταυτότητας και διαφοροποίησης⁷⁰⁸.

Άλλωστε τα ερωτήματα σχετικά με το cyborg και την πολιτική του υπόσταση θα πρέπει να μπαίνουν σε παραβολή σε σχέση με ζητήματα λευκότητας⁷⁰⁹.

Σήμερα αποτελεί μια πολύ μεγάλη κατηγορία έρευνας και ανησυχίας η προκατάληψη (bias) της τεχνητής νοημοσύνης σχετικά με το φύλο και τη φυλή⁷¹⁰ από τη στιγμή που το ανθρώπινο ταυτίζεται με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά (στο άρθρο αναφέρεται η αναγνώριση από πλευράς μηχανής ενός μαύρου ανθρώπου ως ουραγοτάγκου). Η Broussard το 2018 εισήγαγε τον όρο "τεχνοσωβινισμός"⁷¹¹ για να

<https://art-sheep.com/how-instagram-censored-rupi-kaurs-photo-of-a-woman-on-her-period/>, πρόσβαση 25 Σεπτεμβρίου 2021.

⁷⁰⁶ <http://www.mum.org/> (Harry Finley, 1996), πρόσβαση 25 Σεπτεμβρίου 2021.

⁷⁰⁷ "Haraway herself is a veteran of '60s counterculture, not a scene known for its faith in technological transformation. She has that aura of slightly cynical wisdom you get if you spend long enough fighting for left-wing causes. So it's startling how opposed her ideas are to the back-to-nature platitudes that dominate the old West Coast stereotype. This is a woman who has no interest in being an earth mother or harking back to some mythical pretechnological past. She once famously declared, "I'd rather be a cyborg than a goddess," flying in the face of received feminist wisdom that science and technology are patriarchal blights on the face of nature. As a cyborg, Haraway is a product of science and technology, and she doesn't see much point in the so-called goddess feminism, which preaches that women can find freedom by sloughing off the modern world and discovering their supposed spiritual connection to Mother Earth. When Donna Haraway says she's a cyborg, she's not claiming to be different or special. For Haraway, the realities of modern life happen to include a relationship between people and technology so intimate that it's no longer possible to tell where we end and machines begin. In fact, she's not the only cyborg in Healdsburg. There are 9,978 of them". <https://www.wired.com/1997/02/ffharaway/> (Kunzru, 1997), πρόσβαση 13 Δεκεμβρίου, 2022.

⁷⁰⁸ Mirzoeff, 2002, σσ. 12-13.

⁷⁰⁹ DeCook, 2021, σ. 43.

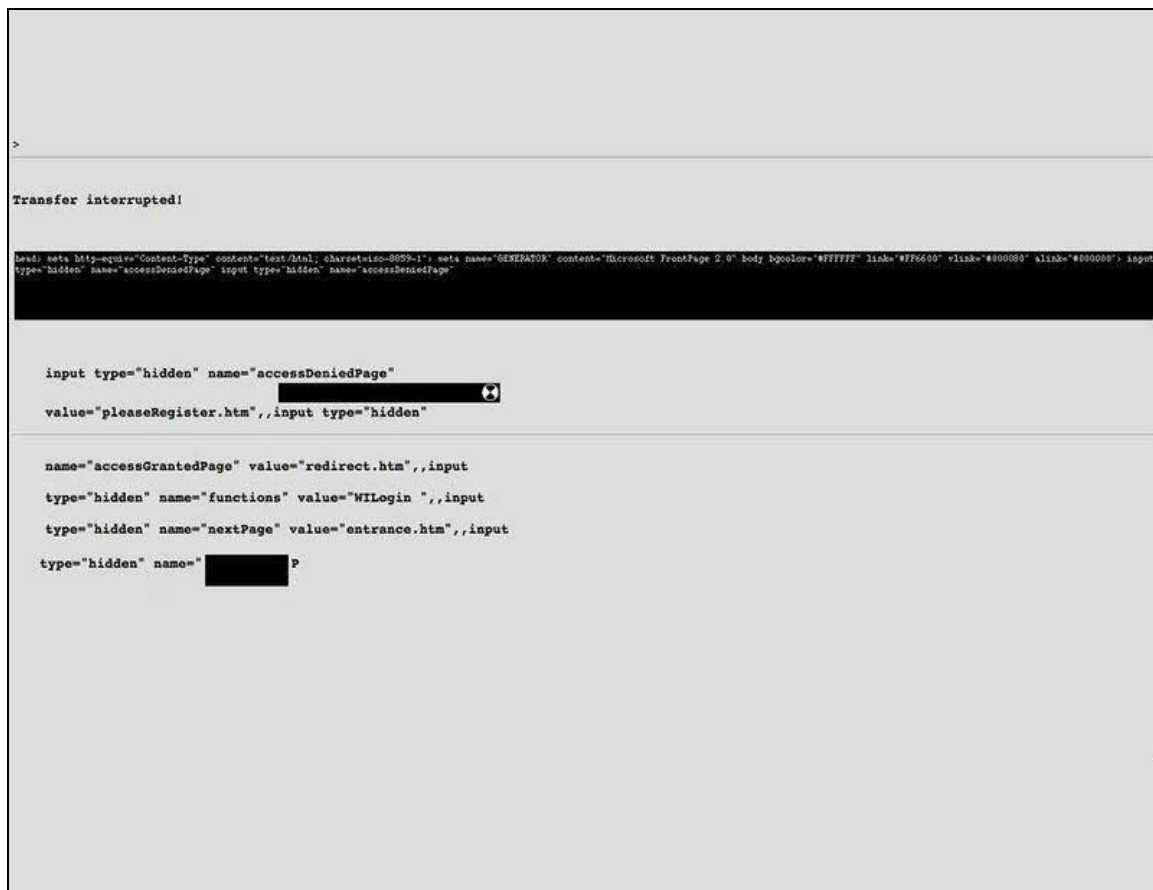
⁷¹⁰ <https://neurons.ai/blog/news-stories/artificial-intelligences-white-guy-problem/>, πρόσβαση 13 Δεκεμβρίου, 2022.

⁷¹¹ Broussard, 2019.

περιγράψει την πεποίθηση ότι η τεχνολογία αποτελεί μονόδρομο ορθότητας ενώ το δεύτερο συνθετικό της λέξης δεν χρησιμοποιείται τυχαία και από τον φεμινισμό.

Τα αποταυτικοποιημένα σώματα παρουσιάστηκαν στην πρώτη εποχή της Νετ τέχνης. Το προτζεκτ *Corpos Informaticos*⁷¹² της ομώνυμης κοσπερατίβας με ηγετική φιγούρα την Bia Medeiros και θεωρητική καθοδήγηση της αφορά ακριβώς αυτή την πτυχή του cyborg που θίγει η Haraway αλλά με μια σχετικά αντιθετική στάση. Στο *Corpos Informaticos* (εικ. 57) η μηχανή και το σώμα δεν έρχονται σε ώσμωση αλλά συμμετέχουν στο τρίγωνο σώμα – μηχανή – σώμα μέσω των δράσεων της κολεκτίβας που συνίστανται στη σύνδεση μέσω web cams με σκοπό την κατάλυση των ορίων μεταξύ του εαυτού και των άλλων. Το πρότζεκτ ασχολείται με το ψηφιακό σώμα όπως αυτό αποδίδεται μέσω της εικόνας του και της συνείδησης των συμμετεχόντων η οποία επεκτείνεται μέσω της τηλεματικής επικοινωνίας με σκοπό την επιβίωση ενός αισθητηριακού σώματος. Η πρώιμη αυτή δράση (τέλη '90) αποτελούσε ίσως ένα προάγγελο του web 2 αφού ερευνούσε τη σύνδεση των υποκειμένων μέσω “τηλεπαρουσίας” κι όχι μόνο την κυκλοφορία της πληροφορίας. Χαρακτηριστικά η Medeiros αναφέρει ότι τα σώματα που μετέχουν στην τηλε-ύπαρξη είναι απεδαφικοποιημένα σώματα που επανοργανώνονται σε μόνιτορ διάχυτα σε όλο τον κόσμο.

⁷¹² <https://anthology.rhizome.org/telepresence>, πρόσβαση 13 Δεκεμβρίου, 2022.



Eik.8

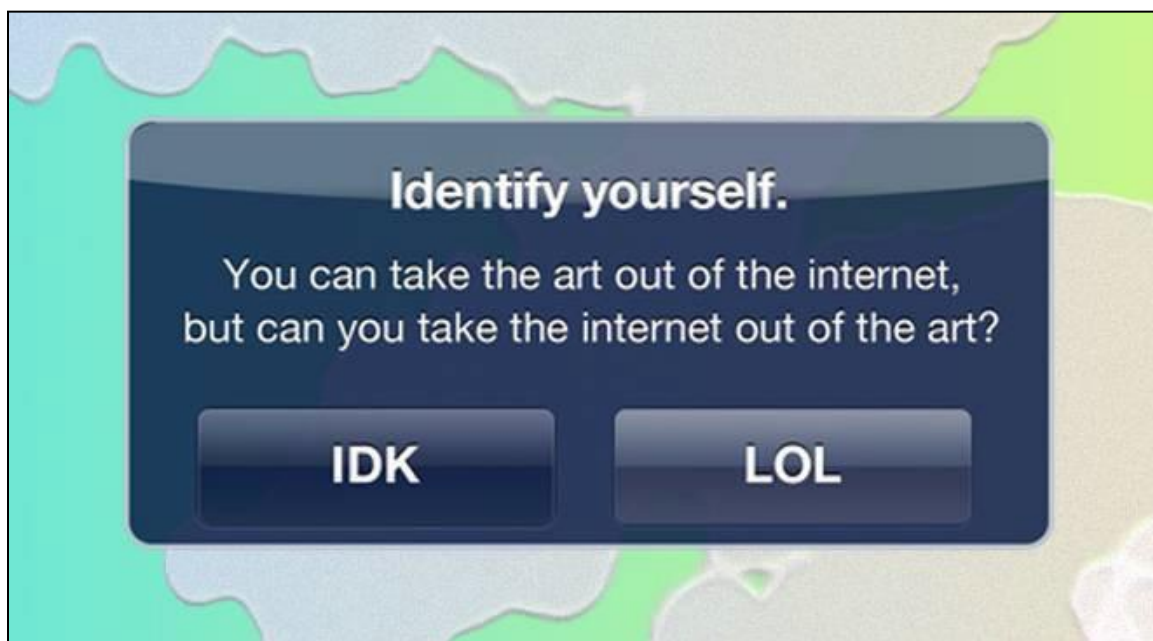
%20wrong. HTML. JODI. 1998

<https://artbase.rhizome.org/wiki/Q949>



Εικ.9

Copy of JODI. org. Ιστοσελίδα. 1999
<https://0100101110101101.org/copy-of-jodi-org/>



Εικ. 10

Identify yourself. Ιστοσελίδα. Krystal South. 2013

<http://www.krystalsouth.com/>

Biennale.py (2001)



Biennale.py is a computer virus we created – with hackers group *Epidemic* – for the 49th Venice Biennale. Released on the night of the opening, it quickly spread around the world. Immaterial and self-replicating, when the virus enters a computer it stays there, hidden, trying to survive for as long as possible.

Εικ. 11

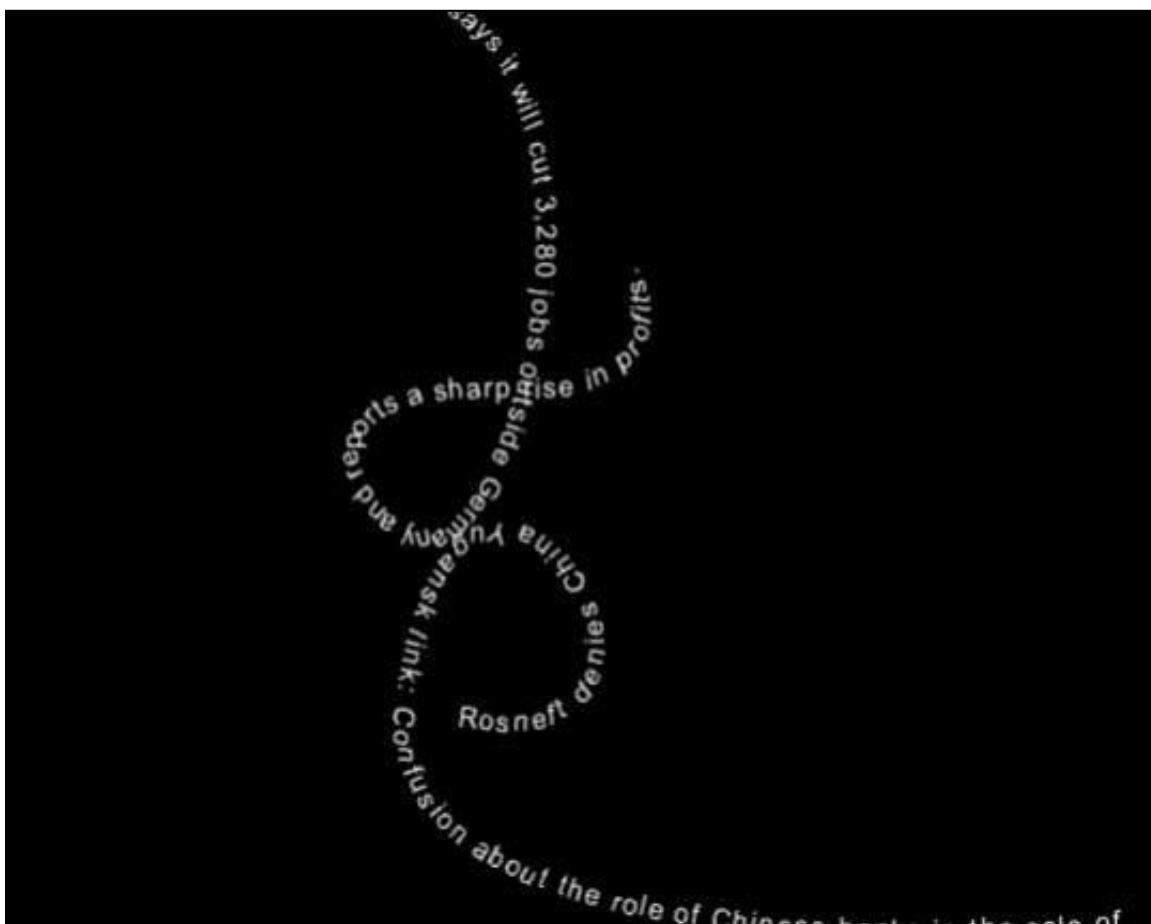
Biennale.py. Ιός. Eva&Franco Mattes. 2001
<https://0100101110101101.org/biennale-py/>



Εικ.12

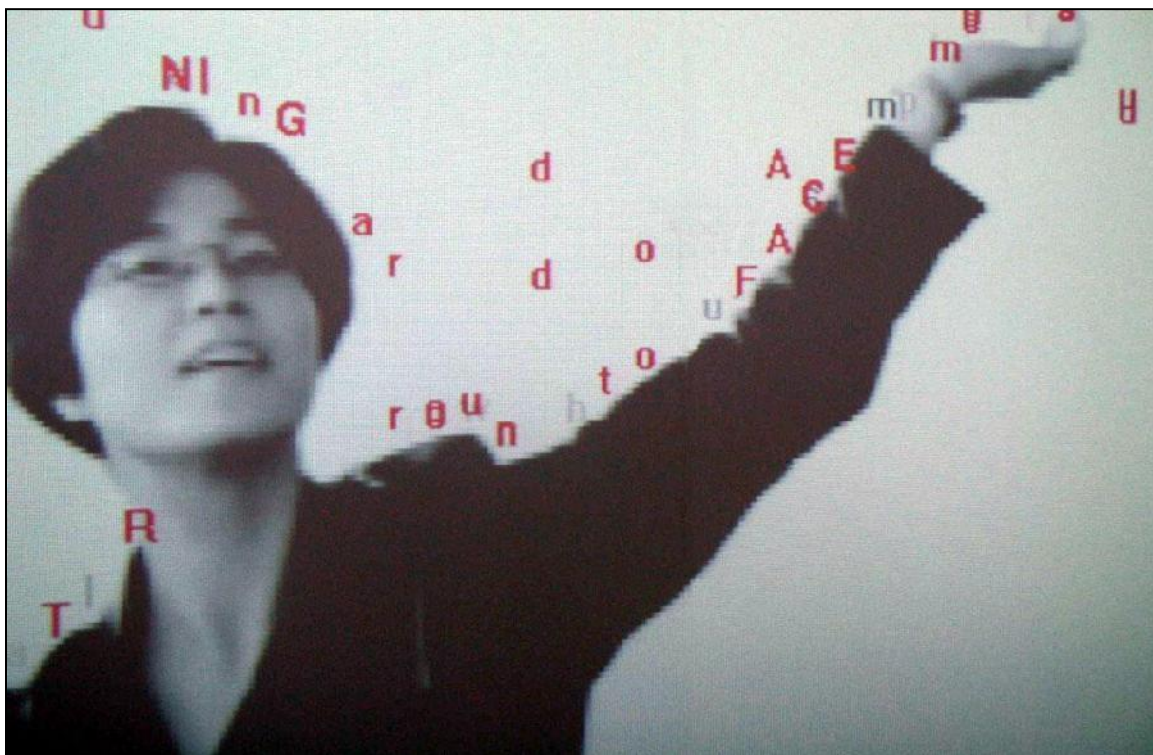
Billboard project. Αθήνα. VNS Matrix. 1992.

<https://vnsmatrix.net/projects/billboard-project>



Εικ.13

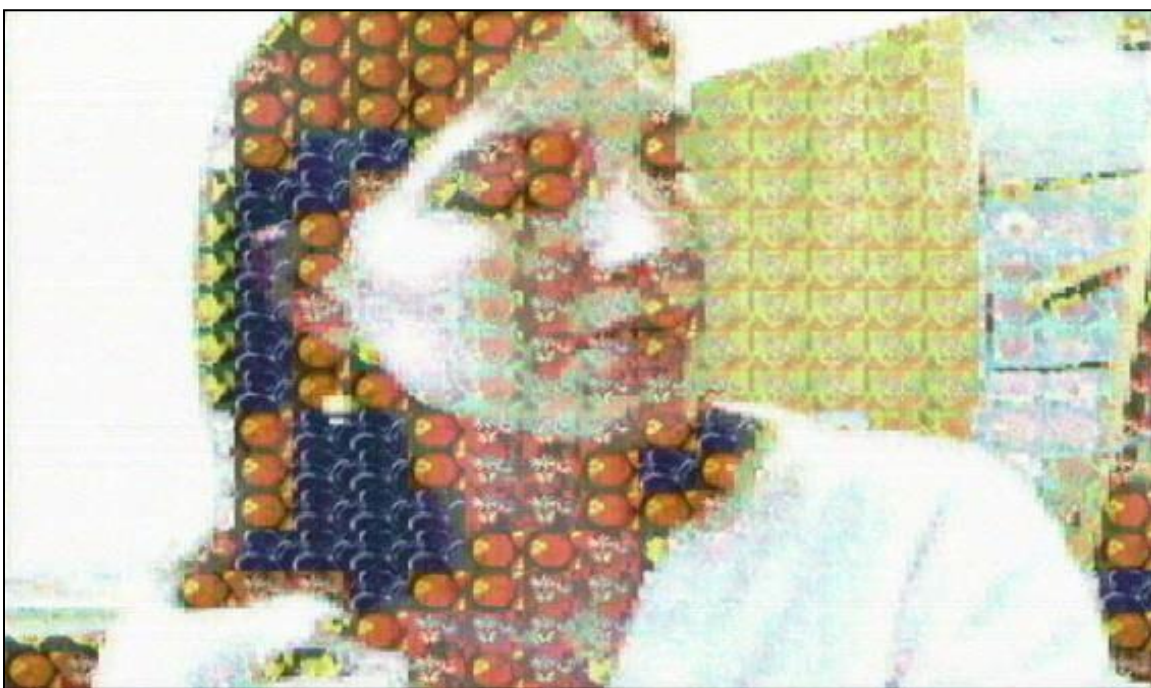
Decorative Newsfeeds. Ιστότοπος, Βίντεο. JON THOMSON & ALISON CRAIGHEAD. 2006-2013
<https://thomson-craighead.net/decnews.html>



Εικ. 14

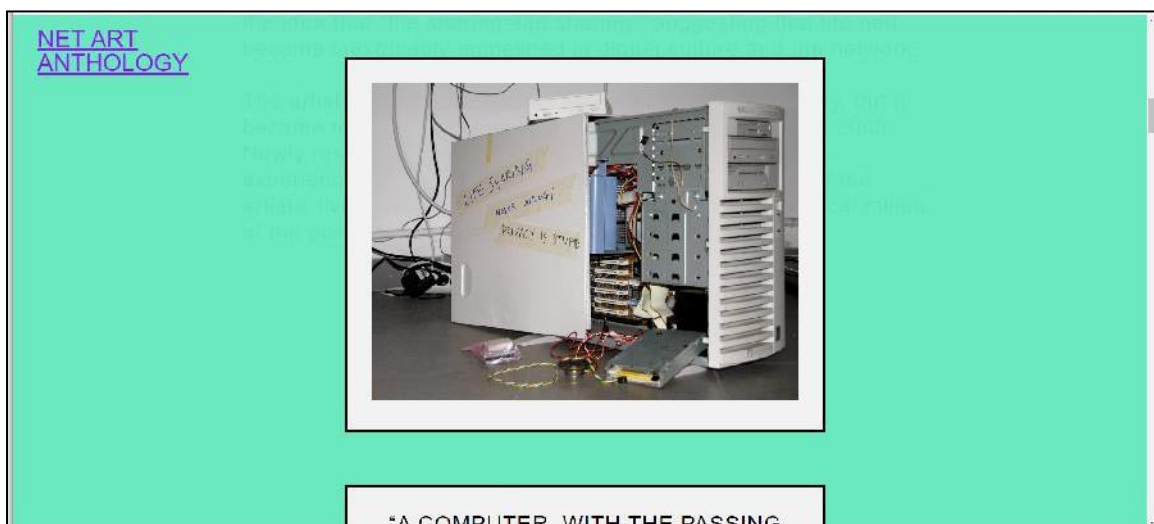
Text Rain. Διαδραστική εγκατάσταση. Camille Utterback. 1999.

<https://camilleutterback.com/projects/text-rain/>



Εικ. 15

Visual Resolve. Εγκατάσταση. Camille Utterback. 1999.
<https://camilleutterback.com/projects/visual-resolve/>



Εικ. 16

Life sharing. Ανοικτά αρχεία. Eva and Franko Mattes . 2000 - 2003

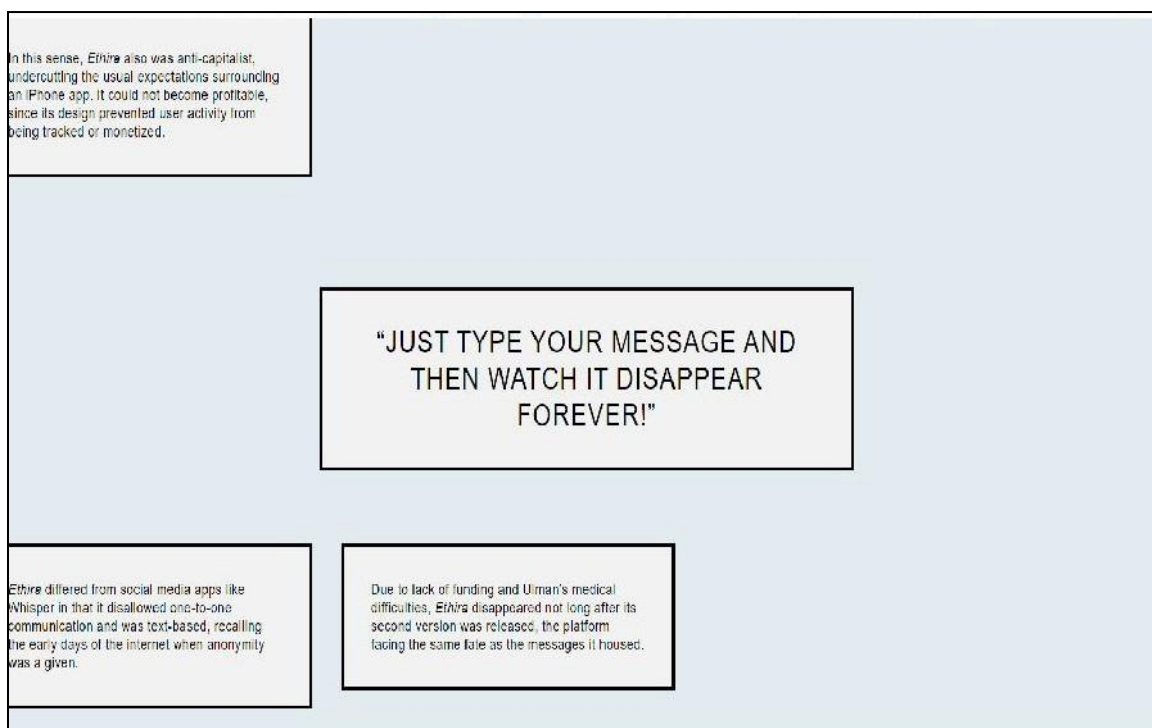
<https://anthology.rhizome.org/life-sharing>



Εικ. 17

Bodies INCorporated. Ιστότοπος. Victoria Vesna.1996

<http://www.bodiesinc.ucla.edu/frames1.html>

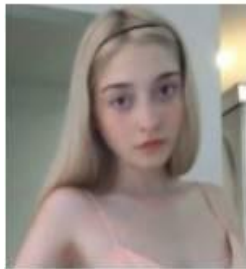


Εικ.18

Ethira. Πλατφόρμα κοινωνικής δικτύωσης. Amalia Ullman. 2013
<https://anthology.rhizome.org/ethira>

Amalia Ulman: Excellences & Perfections

[about ...](#)



[Amalia's Instagram](#)

Los Angeles

I learn mostly from books and movies
eating, blogging, shopping & sleeping



[Amalia's Instagram](#)

CITY OF ANGELS

Proffesional lucid dreamer.
Hope dealer. *Boss of Me*
Aquarius. Model. Artist.
Addicted to Sugar



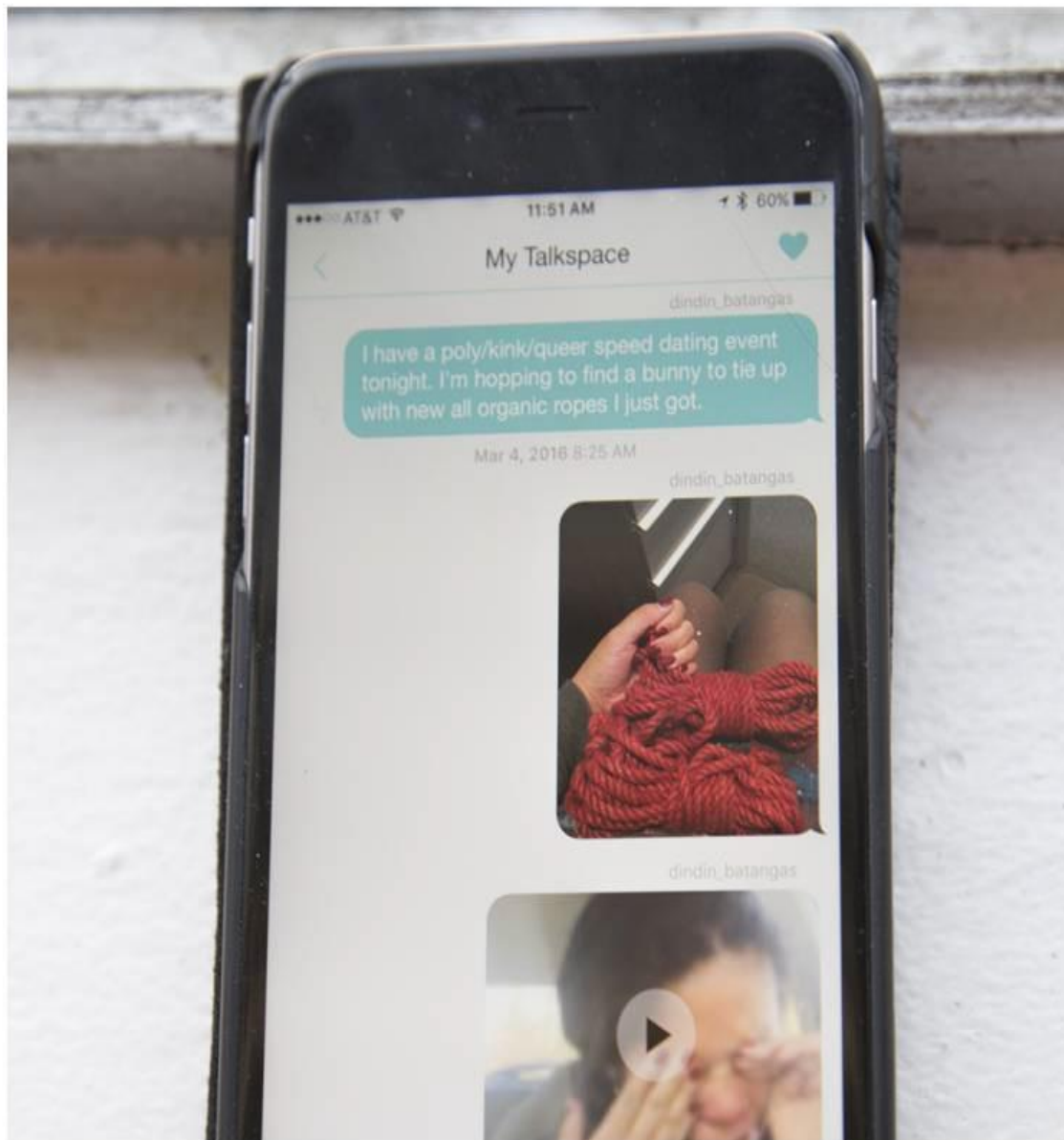
[Amalia's Instagram](#)

The past is my lesson.
The present is my gift.
The future is my motivation.
#blessed #grateful

Εικ.19

Excellences and perfections. Ον λάνιν έκθεση. Amalia Ullman. 2014
<https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/>

TALKSPACE



Εικ.20

Talkspace. Εφαρμογή. Diana Laurel Caramat. 2016
<https://htmlles.net/2016/en/participant-e-s/diana-laurel-caramat/>



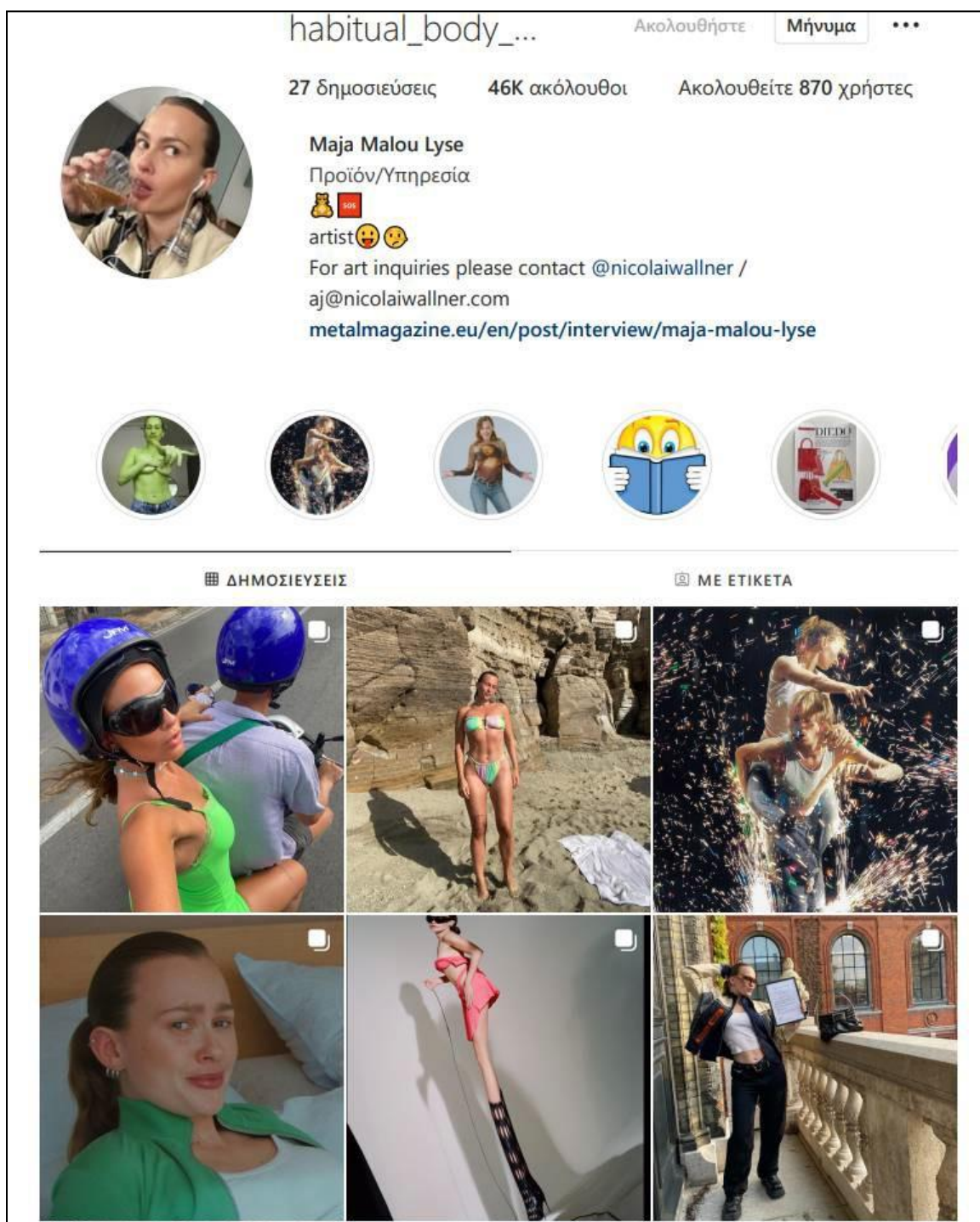
Eik.21

I Heard Talking Is Dangerous. On line performance. Lauren Mc Carthy. 2022
<https://lauren-mccarthy.com/Exhibition-I-Heard-Talking-Is-Dangerous>



Εικ. 22

Testament. Βίντεο εγκατάσταση. Natalie Bookchin. 2008 - 2017
<https://bookchin.net/projects/testament/>



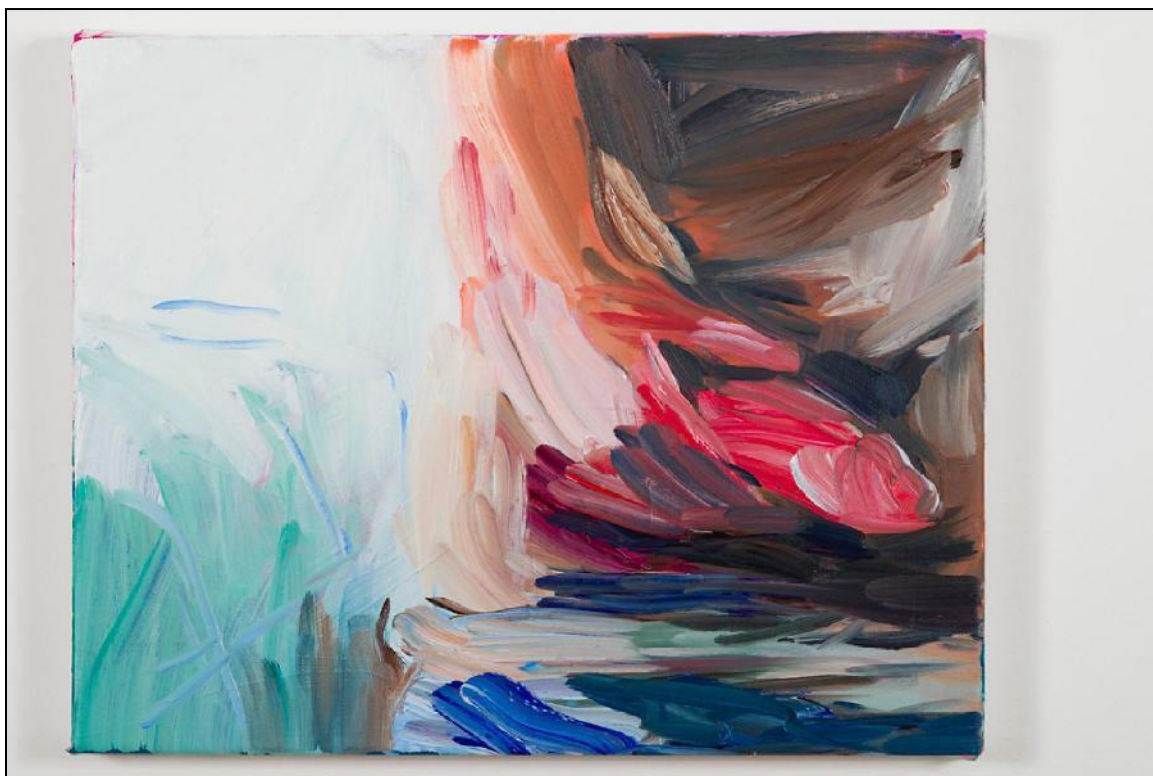
Εικ. 23

Habitual body. Προφίλ σε πλατφόρμα κοινωνικής δικτύωσης. Maja Malou Lyse
https://www.instagram.com/habitual_body_monitoring2/



Εικ. 24

Angry Women (στιγμιότυπο).Βίντεο εγκατάσταση. Annie Abrahams. 2012
<https://rhizome.org/community/19619/>



Εικ.25

Chat Random. Ζωγραφική. Celia Hampton. 2014
<https://www.frameweb.com/article/interview-with-celia-hampton>



Εικ. 26

Desire of codes. Εγκατάσταση. Seiko Mikami. 2011

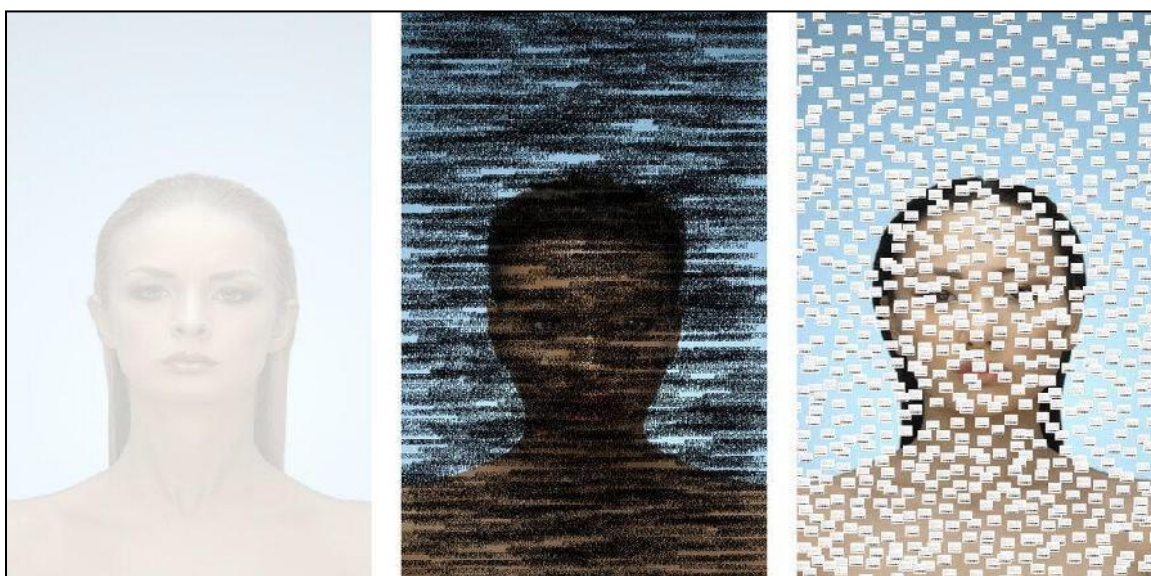
<https://www.designboom.com/art/seiko-mikami-desire-of-codes-installation/>



Εικ.27

Body Code. Εγκατάσταση. Tiffany Trenda. 2012

<https://www.tiffanytrenda.com/bodycode/>



Εικ. 28

Vanishing Portrait Series: The Ghost, The Label, The Identity. Βίντεο εγκατάσταση. Tiffany Trenda.

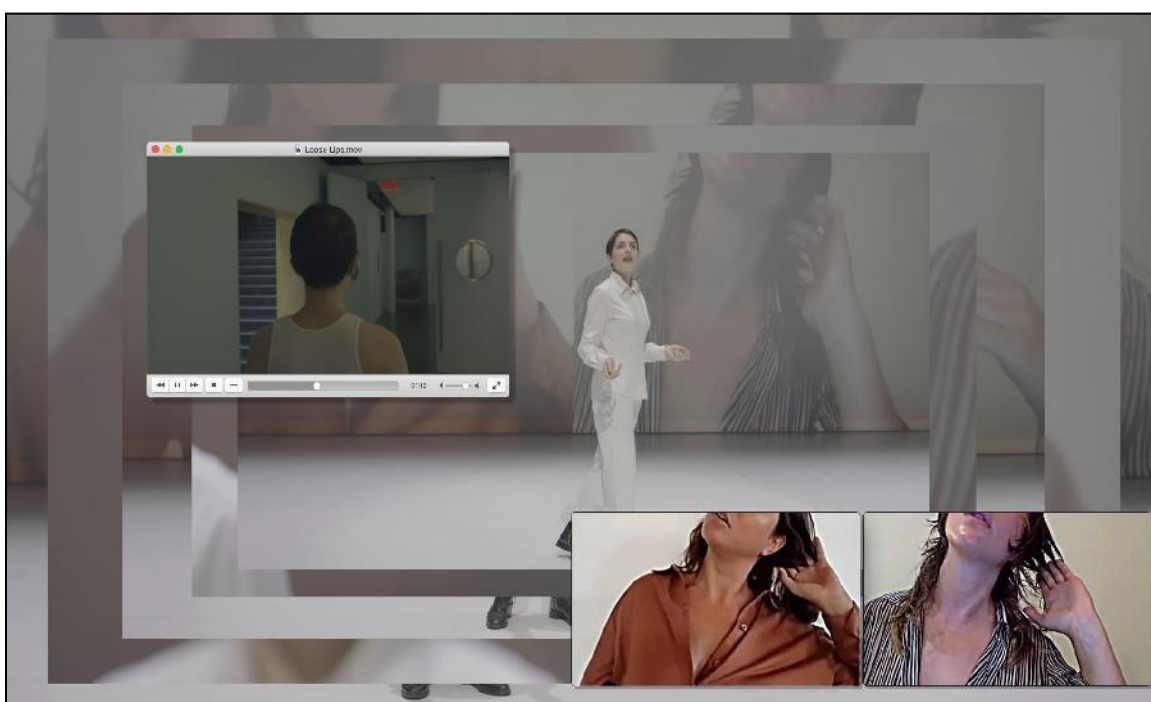
2019

<https://www.tiffanytrenda.com/vanishing-portrait-series/>



Fig. 29

The Dollie clones. Lynn Hershman Leeson.1996
<https://www.lynnhershman.com/project/net-works/>



Εικ. 30

Alexa echoes. Βίντεο εγκατάσταση. Amanda Turner Pohan.2020
<https://www.pohanamandaturner.com/>



Εικ. 31

Shadow stalker. Ζωντανή αλγοριθμική εγκατάσταση. Hershman Leeson. 2019
<https://www.lynnhershman.com/project/shadow-stalker/>



Εικ. 32

Scandalishious. Βίντεο. Ann Hirsch.2009
<http://www.therealannhirsch.com/scandalishious.html>



Εικ.33

Jennifer Rigley, το πρώτο cam girl. 1996

<https://labvis.eba.ufrj.br/jennifer-rigley-a-primeira-cam-girl/>



Εικ.34

Self care and Crypto. Youtube video. Addie Wagenknecht. 2018
<https://www.placesiveneverbeen.com/works/youtube-beauty-cybersecurity>



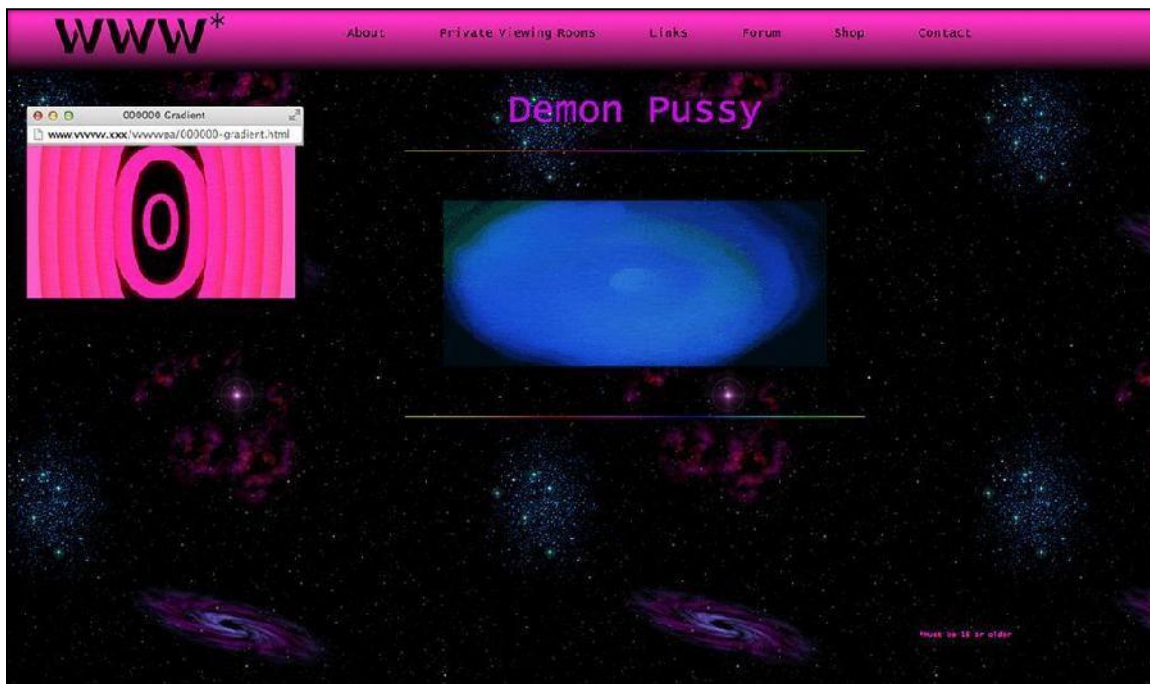
Εικ.35

Alma. Δημόσια παρέμβαση και ιστότοπος. Whitefeather Hunter. 2009 -
<https://www.whitefeatherhunter.ca/public-intervention-web-based>



Εικ. 36

Data excess. Υφαντά. Sophia Borowska. 2016
<https://www.sophiaborowska.com/Data.html>



Εικ.37

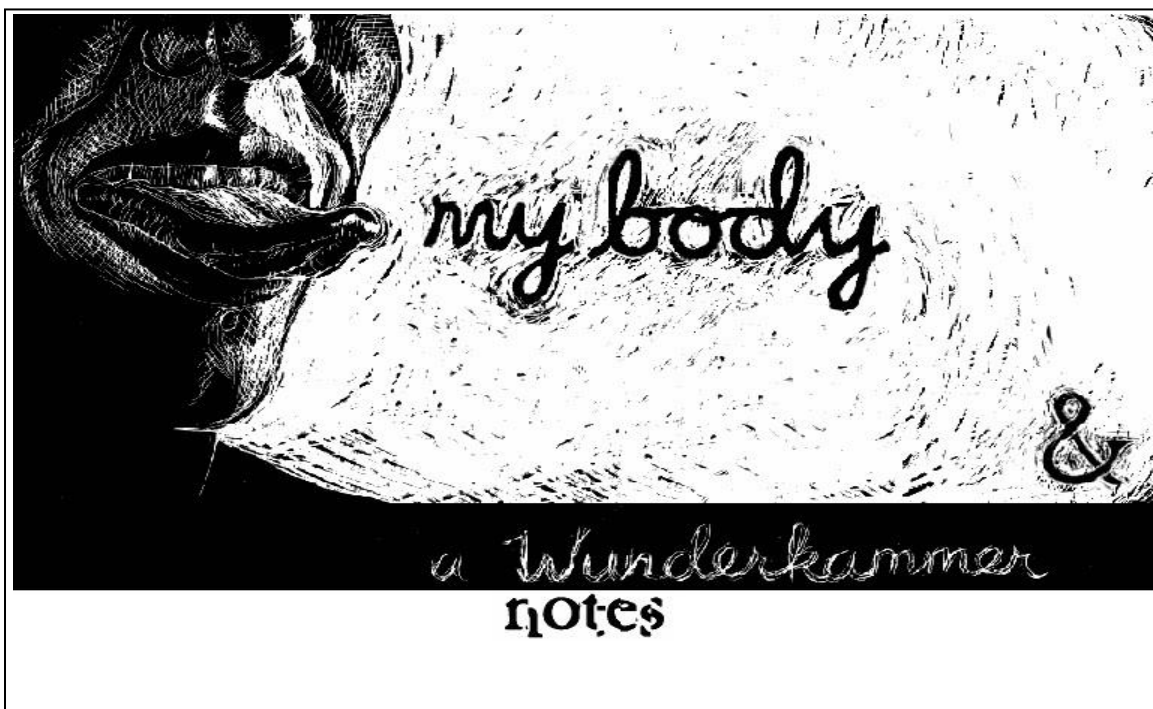
VVVVVV. Ιστότοπος. Faith Holland
https://www.faithholland.com/portfolio_page/vvvvvv/



Εικ.38

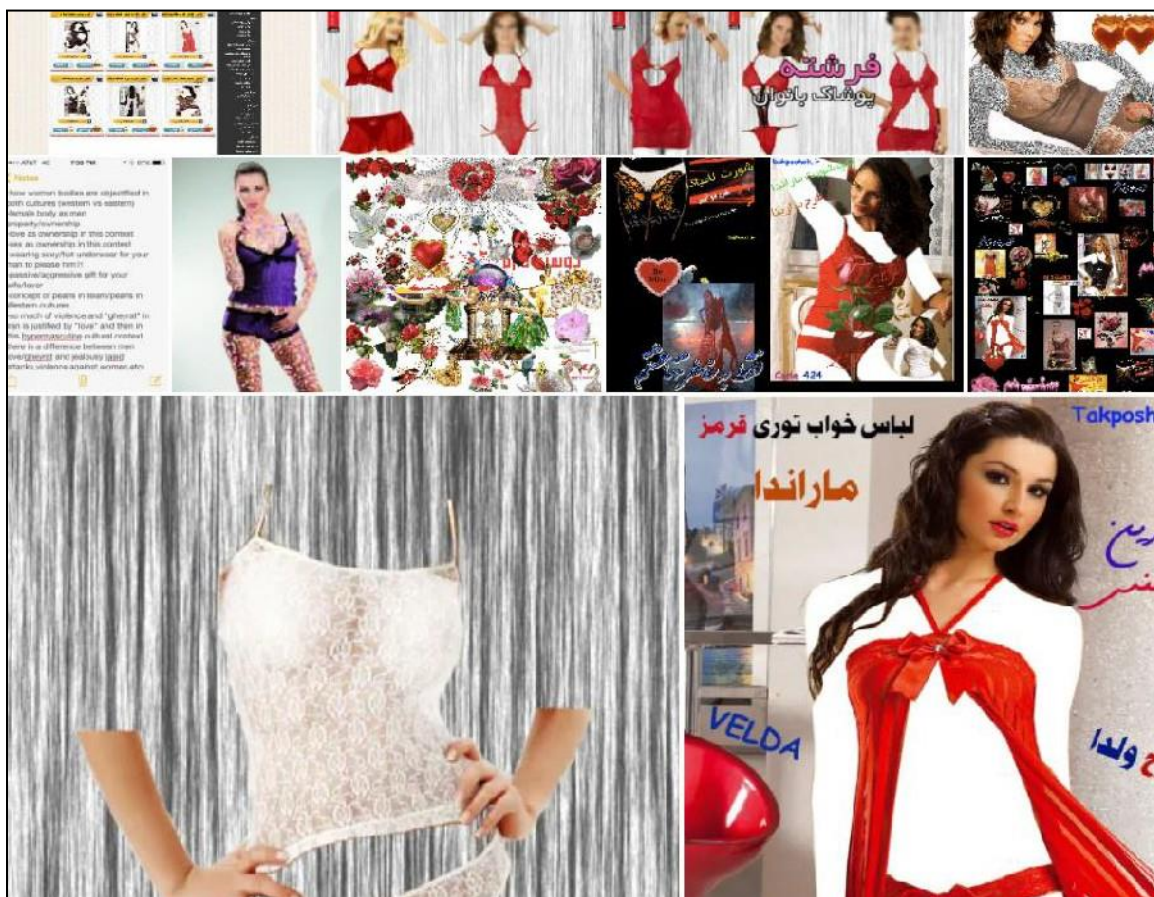
Προφίλ σε πλατφόρμα κοινωνικής δικτύωσης. Shawné Michaelain Holloway. 2018

<https://www.instagram.com/cleogirl2525/>



Εικ. 39

Mt body a wunderkammer. Ιστότοπος. Shelley Jackson. 1997
https://collection.eliterature.org/1/works/jackson_my_body_a_wunderkammer.html



Εικ.40

Like pearls. Ιστότοπος. Morehshin Allahyari. 2014
<https://likepearls.com/>



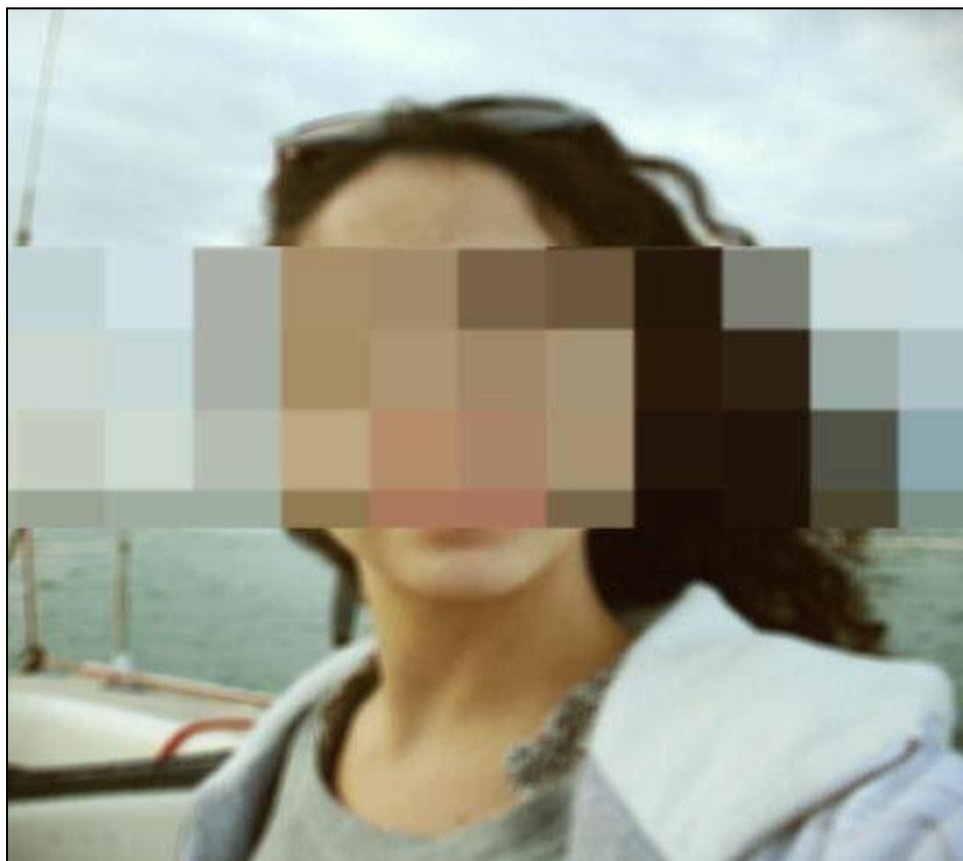
Εικ 41

Shooting back. Φωτογραφία. Hester Scheuwater. 2010
<https://www.hesterscheuwater.com/work/photography>



Εικ 42, 43, 44, 45

Προφίλ σε πλατφόρμα κοινωνικής δικτύωσης. Cindy Sherman. 2017.



Εικ 46, 47

Προφίλ σε πλατφόρμα κοινωνικής δικτύωσης. Inti Romero. 2013
<https://www.facebook.com/intimidadromero>



Εικ. 48

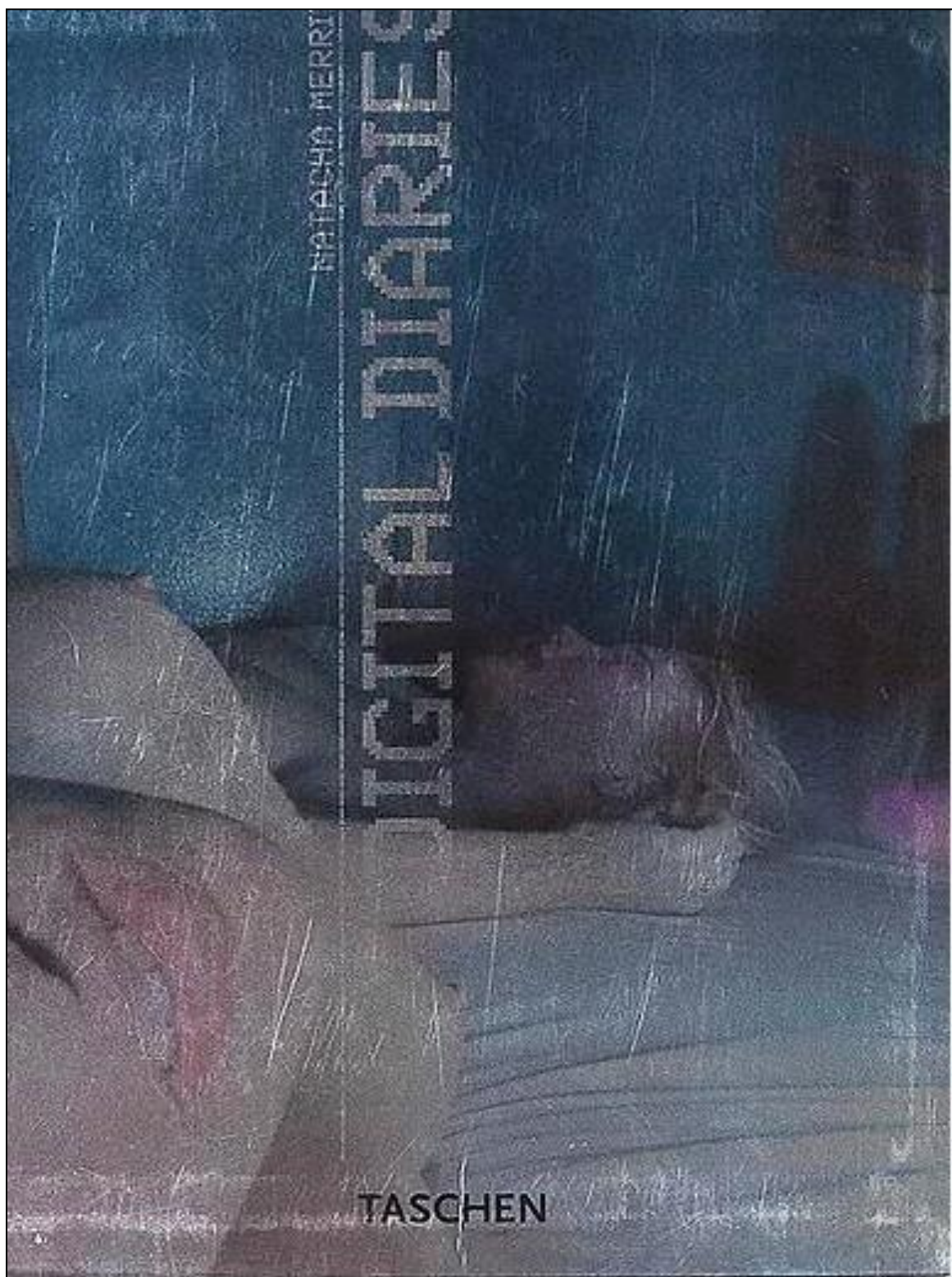
Ethereal self. com. Ιστότοπος, λογισμικό. Harm van den Dorpel. 2008
<https://harm.work/work/ethereal-self-com>



Εικ 49

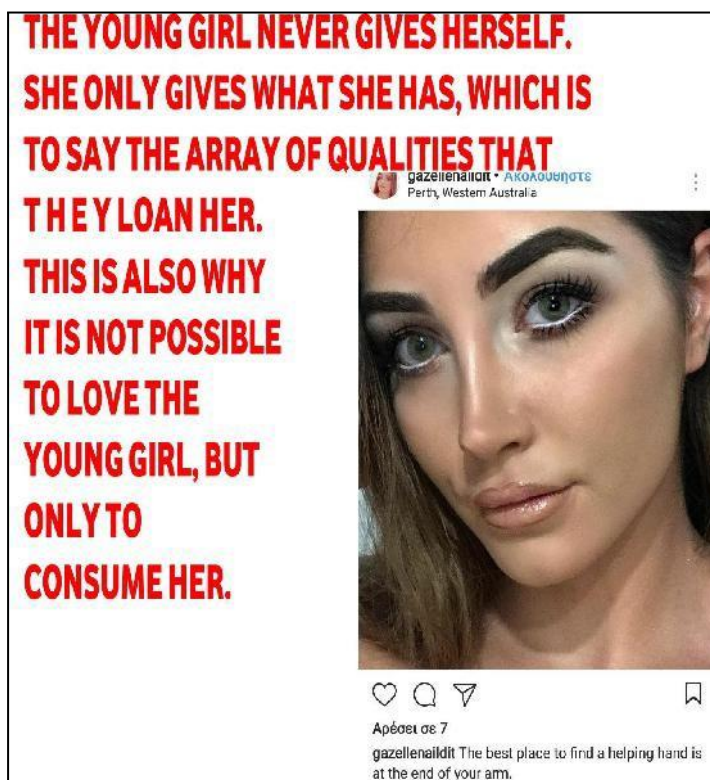
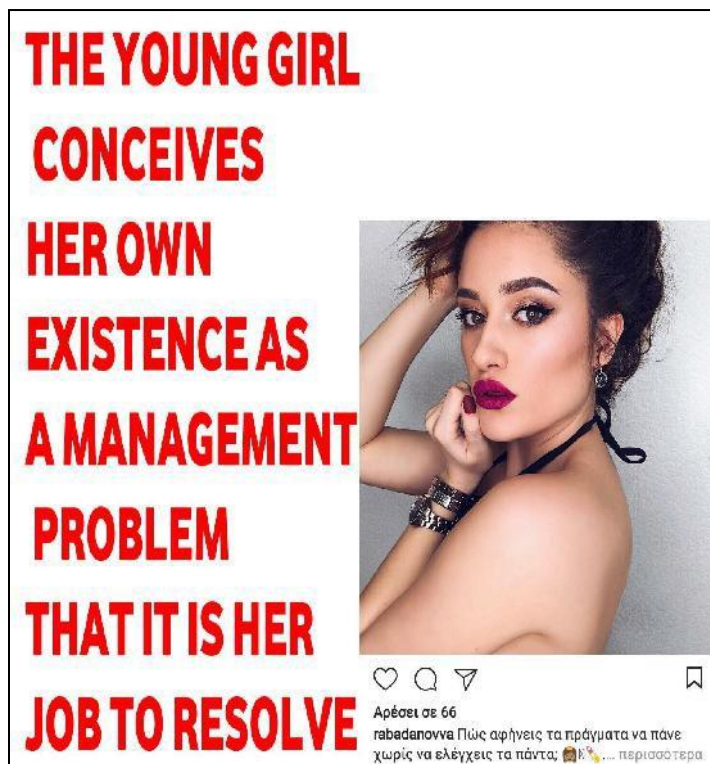
Hello selfie. URL/IRL Περformance, Kate Durbin. 2014

<https://www.katedurbin.la/hello-selfie>



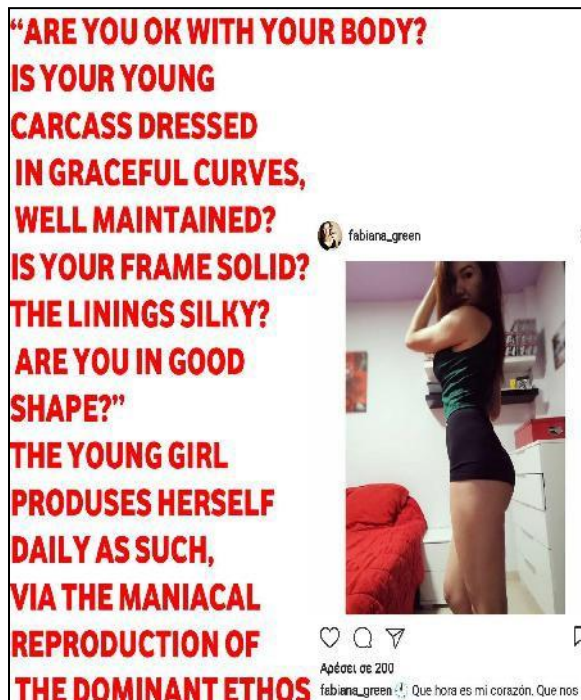
Eik 50

<https://www.natachamerritt.fr/books>



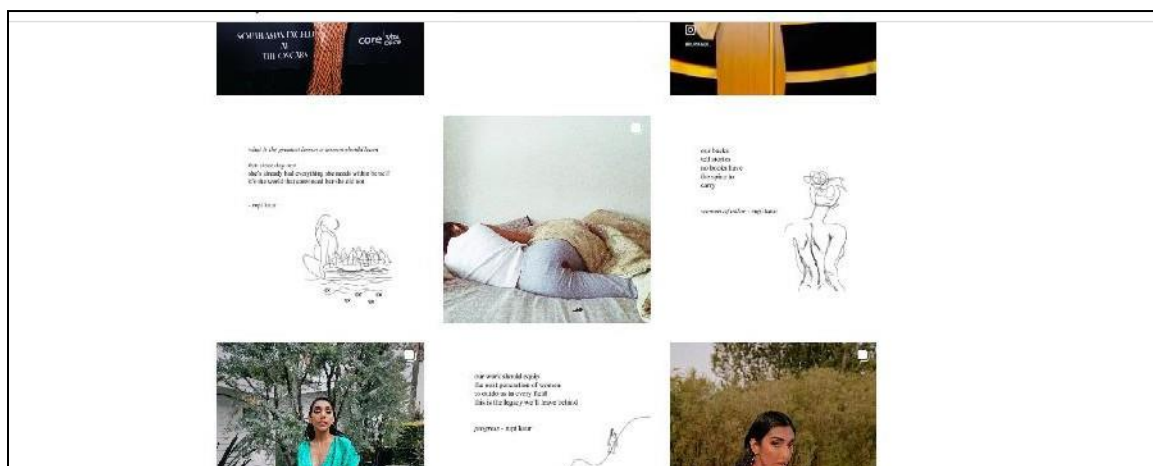
Εικ. 51, 52

Σύνθεση εικόνων τυχαίων δημόσιων προφίλ με το hashtag “selfy” στο Instagram και κείμενο των
Τίqqun: Μαρία Αργυροκαστρίτη 2016



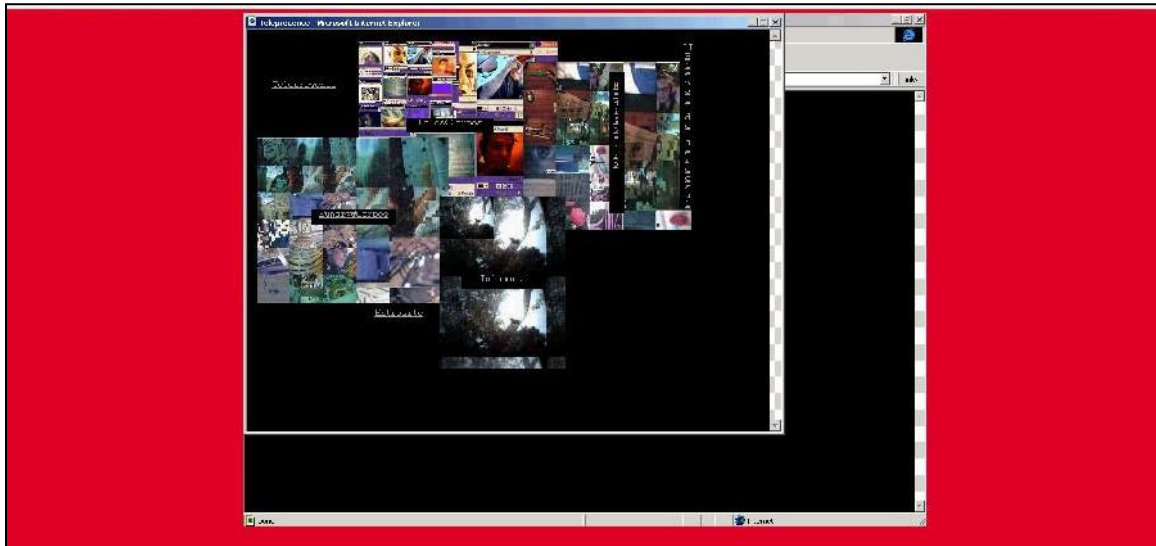
Εικ. 53, 54, 55

Σύνθεση εικόνων τυχαίων δημόσιων προφίλ με το hashtag "selfy" στο Instagram και κείμενο των
Tiqqun: Μαρία Αργυροκαστρίτη. 2016



Εικ. 56

Προφίλ σε πλατφόρμα κοινωνικής δικτύωσης. Rupi Kaur
https://www.instagram.com/rupikaur_/



Eik 57

Corpos Informaticos
<https://www.corpos.org/>

ΚΕΦΑΛΑΙΟ IV

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΔΩΝ

4.1. Μεθοδολογία συνεντεύξεων

Θεωρήθηκε σημαντική στο πλαίσιο της έρευνας, η ανάλυση μερικών περιπτώσεων καλλιτέχνιδων διαφορετικών χρονικών περιόδων από τη Net.art μέχρι και την διαδικτυακή τέχνη γενικά. Οι συνεντεύξεις δόθηκαν με επιλογή των καλλιτέχνιδων με την μορφή γραπτών απαντήσεων μέσω ηλεκτρονικού ταχυδρομείου (Mc Carthy, Hirsch, Abrahams) και μέσω σύνδεσης στην πλατφόρμα ZOOM (Indira Allegra).

Για λόγους ποιοτικής ανάλυσης των αποτελεσμάτων οι ερωτήσεις ήταν κοινές και προέρχονταν από τα κύρια ζητήματα που πραγματεύτηκε η παρούσα διατριβή. Η επιλογή των καλλιτέχνιδων σχετίστηκε σε μεγάλο βαθμό με τη διαθεσιμότητα τους (χρονική, εύρεσης, προθυμίας να συμμετέχουν) καθώς οι διαφορετικές εθνικότητες δεν επιτρέπουν την προσωπική επαφή.

Σε αυτό εδώ το κεφάλαιο έχει επιλεγεί μια σειρά καλλιτέχνιδων που ήταν πρόθυμες να συμμετάσχουν προκειμένου να αναδειχθούν μέσα από έργο τους τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της διαδικτυακής τέχνης, οι εμπειρικές παράμετροι και το στίγμα που προσδιορίστηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια και αποκτούν ιδιαίτερη αξία μέσα από το πρίσμα συγκεκριμένων έργων. Δεν αποτελεί στόχευση μας η ενδελεχής ανάλυση των έργων αλλά οι απαντήσεις των καλλιτέχνιδων στα ερωτήματα που θέτουμε και το πως διαφορετικά έργα διασταυρώνονται και συμμετέχουν στην άρθρωση ενός κοινού λόγου. Στόχος των περιπτωσιολογικών μελετών δεν είναι να παράσχουν μια αντιπροσωπευτική επισκόπηση των διαδραστικών διαδικτυακών έργων αλλά να αντιμετωπίσουμε διαφορετικές οπτικές της αλληλεπίδρασης μέσα από την πραγματική ή εικονική επικοινωνία, την διάδραση μεταξύ φυσικού χώρου και πληροφοριακού, τη γνώση του εαυτού και του άλλου και τη συνύπαρξη και αλληλοπαράτηρηση .

Η μέθοδος των ερωτοαπαντήσεων μέσω ηλεκτρονικής αλληλογραφίας παρόλο που αποτελεί μέγιστη διευκόλυνση για τον/την ερωτόμενο/η εμπεριέχει και προβλήματα όπως την αδυναμία περαιτέρω ανάπτυξης των ερωτήσεων και την αποφυγή ελλειπτικών απαντήσεων⁷¹³ οι οποίες δεν αποδίδουν σε βάθος τον προβληματισμό που τίθεται ενώ δεν υπάρχει η ευχέρεια επεξηγήσεων σε περιπτώσεις ελλιπούς κατανόησης είτε από την

⁷¹³ Reid, Petocz & Gordon, 2008, σ. 47.

πλευρά των συνεντευξιαζόμενων είτε του συνεντευξιαστή. Επίσης κάποιες καλλιτέχνιδες επέλεξαν να μην απαντήσουν σε κάποιες ερωτήσεις που θεώρησαν ότι δεν τις αφορούν.

Στην περίπτωση της συνέντευξης μέσω zoom είναι εμφανής η δυνατότητα μεγαλύτερης συζήτησης επάνω στο συγκεκριμένο έργο το οποίο επιλέξαμε να αναλύσουμε με την καλλιτέχνη και η εξαγωγή συμπερασμάτων μεγαλύτερης ακρίβειας.

Η μελέτη παραδείγματος και η εθνογραφική ανάλυση (επιδίωξη της κατανόησης ενός φαινομένου μέσω της ανάλυσης των δρώντων και των νοημάτων που αυτοί αποδίδουν στα φαινόμενα⁷¹⁴ και επικέντρωση στις αξίες και τις ιδέες του δρώντος/δρούσας) είναι μέθοδοι βασισμένες στην εμπειρία και συνδεδεμένες με πραγματικές συνθήκες, μέθοδος που εξασφαλίζει την πρωτοτυπία της περιπτωσιακής καταγραφής λειτουργώντας συγχρόνως και ως δημιουργία αρχειακού υλικού.

Στη συγκεκριμένη διατριβή η αναγνώριση των χαρακτηριστικών της διαδικτυακής τέχνης προέρχεται κυρίως από την ανάλυση των ίδιων των έργων και μέσω μιας “ποιητικής” (με την Αριστοτελική έννοια) εξάγονται ευρύτερα συμπεράσματα που βασίζονται στη θεωρία. Οι συνεντεύξεις λειτουργούν είτε ως αρωγοί στη γενίκευση της έρευνας είτε ως παράμετροι ανατροπής της σε κάποια σημεία. Οι συγκεκριμένες συνεντεύξεις επιβεβαίωσαν σε μεγάλο βαθμό τα ευρήματα της έρευνας όπως η συνειδητοποίηση του κοινού σε σχέση με τη γνώση της επιτήρησης, τη ρευστότητα της ταυτότητας, τη σεξουαλικότητα ως μοχλού ανάπτυξης του μέσου του διαδικτύου, το συναισθηματικό αποθετήριο.

4.2. Indira Allegra

Η Indira Allegra δεν αποτελεί περίπτωση αμιγούς καλλιτέχνης της διαδικτυακής Τέχνης με την έννοια ότι δεν χρησιμοποιεί το διαδίκτυο για όλα της τα πρότζεκτς. Αυτό βεβαίως συμβαίνει με όλες σχεδόν τις καλλιτέχνιδες της διαδικτυακής τέχνης οι οποίες πέρασαν από το εργαλείο του διαδικτύου αλλά προχώρησαν και σε άλλες μεσικές αναφορές ή τεχνολογίες.

Σύμφωνα με το βιογραφικό της (μεταφ.) από τον προσωπικό της ιστότοπο⁷¹⁵: “Η Indira Allegra είναι η ιδρύτρια του Indira Allegra Studio - ενός στούντιο σχεδιασμού με επιτελεστική χειροτεχνία που χρησιμοποιεί την ύφανση ως τελετουργικό, εννοιολογικό πλαίσιο για τη δημιουργία ζωντανών δομών εκτός αργαλειού και στον κόσμο. Αυτή η προσέγγιση του σχεδιασμού χρησιμοποιεί την ποίηση ως μέθοδο “ανάγνωσης” των περιβαλλόντων για ενδείξεις “κρυμμένες ανάμεσα στις γραμμές” ή ενδείξεις που

⁷¹⁴ Barden, 2013, σ. 6.

⁷¹⁵ indiraallegra.com/about, πρόσβαση 10 Μαΐου 2023.

κρύβονται ανάμεσα σε αυτό που αρθρώνεται σαφώς από έναν χώρο και σε αυτό που δεν αρθρώνεται. Σημαντικές είναι οι επιθυμίες για μετασχηματισμό που στοιχειώνουν τους τόπους και τα όντα που τους βιώνουν. Σκεπτόμενος ως ποιητής, μπορούν να ανακαλυφθούν νήματα σύνδεσης μεταξύ διαφορετικών εμπειριών. Κινούμενος ως υφαντής, οι τύχες φαινομενικά ασύνδετων ιστοριών, αντικειμένων και όντων διαπλέκονται και μετασχηματίζονται σε ένα μεγαλύτερο σύνολο. Η ποίηση και η υφαντική είναι καθολικές τεχνικές για να φέρουμε διαφορετικά υλικά σε συνομιλία για ένα ακριβές είδος κλήσης και απόκρισης, έτσι ώστε να εκφραστούν νέες δομές γνώσης. Μια ζωντανή δομή μπορεί να εκτελεστεί ως τραγούδι, μνημόσυνο, κείμενο ή ως κίνηση της ανθρώπινης και μη ανθρώπινης συμπεριφοράς σε έναν κυλιόμενο πλανήτη. Αντί να εστιάζει στον "ανθρωποκεντρικό" σχεδιασμό, το Studio τοποθετεί τις ανθρώπινες ανησυχίες μέσα σε ένα ευρύτερο δίκτυο επιθυμιών και οικολογικών χρονικοτήτων που υπερβαίνουν τον άνθρωπο. Το έργο της Allegra έχει παρουσιαστεί μεταξύ άλλων στα ARTFORUM, Art Journal, BOMB Magazine, SF Chronicle και KQED και σε εκθέσεις στο Museum of Arts and Design, στο Arts Incubator στο Σικάγο, στο Center for Craft Creativity and Design, στο John Michael Kohler Arts Center, στο Yerba Buena Center for the Arts και στο Museum of the African Diaspora. Τα γραπτά της Allegra έχουν παρουσιαστεί στα περιοδικά Theater, TEXTILE: Cloth and Culture, American Craft Magazine, Manual: A Journal About Art & Its Making, Cream City Review και Foglifter Journal μεταξύ άλλων. Έχει λάβει πολυάριθμα βραβεία, όπως Creative Capital, United States Artists Fellowship, Burke Prize, Gerbode Choreographer Award, Art Matters Fellowship, Mike Kelley Artist Project Grant, Lambda Literary Fellowship και Joseph Henry Jackson Literary Award."

Στη συγκεκριμένη καλλιτέχνηδα εντοπίσαμε ένα έργο διαδικτυακής και δικτυωμένης τέχνης, το οποίο περιλαμβάνει στο νοηματικό του πυρήνα τον υπότιτλο της διατριβής σε σχέση με την εξερεύνηση της Εικόνας/σώμα και του κειμένου/λόγου-ταυτότητας. Το έργο αφορά στην ψηφιακή "ύφανση" του λόγου θλίψης διαφόρων ανθρώπων ο οποίος λόγος μεταφέρεται σε μια πλατφόρμα κατασκευασμένη από την καλλιτέχνηδα (εικ. 58, 59).

Έργο - TEXERE

Σύμφωνα με το συνοδευτικό κείμενο του έργου (μεταφ.) από τον ιστότοπο της καλλιτέχνηδας: "Το TEXERE είναι μια συνεργατική πλατφόρμα που μετατρέπει τις ανθρώπινες απώλειες σε ψηφιακές ταπισερί μνήμης που εξελίσσονται διαρκώς. Texere είναι ένα λατινικό ρήμα που σημαίνει "υφαίνω" και από αυτή τη ρίζα προκύπτουν λέξεις όπως "κείμενο" (text) και "κλωστοϋφαντουργία" (textile), αποκαλύπτοντας μια πανάρχαια σχέση μεταξύ της αφήγησης ιστοριών και των μοτίβων και εικόνων που υφαίνονται σε

ύφασμα. Διαλέξτε μια κατηγορία απώλειας που να συντονίζεται με τη δική σας εμπειρία. Προσφέρετε κείμενο, εικόνα ή ήχο για να μνημονεύσετε την απώλειά σας. Το TEXERE θα μετατρέψει την προσφορά σας σε νήμα και θα την υφανθεί σε ένα ταπισερί μνήμης, στο οποίο έχουν συμβάλει επίσης άνθρωποι από όλο τον κόσμο στην ίδια κατηγορία απώλειας. Αναπτύχθηκε σε συνεργασία με την Sassafras Tech Collective.”⁷¹⁶

Σε αυτό το πλαίσιο η ανάγνωση του έργου, σε σχέση με τα ζητήματα που διαπραγματεύεται η παρούσα διατριβή, αφορά στο κομμάτι της δημιουργίας της ταπισερί τόσο σε ψηφιακό όσο και πραγματικό επίπεδο, ως παράγωγο της διαδικασίας. Το ύφασμα αυτό συμβολίζει το γενικότερο “ύφασμα” του διαδικτύου (και κατ’ επέκταση του σώματος συμβολικά) και το γεγονός ότι υφαίνεται από λέξεις απηχεί τα πνευματικά δομικά υλικά που οικοδομούν το διαδίκτυο. Γίνεται έτσι σαφής η σχέση του ματεριαλισμού και της σύνδεσης ενός σώματος με το άυλο πνεύμα με το αποτέλεσμα της εικόνας/σώμα να συνδημιουργείται από το κείμενο/λόγο που οδηγεί στην ενοποιημένη εμπειρίας μιας ενσώματης ταυτότητας. Επίσης η συλλογικότητα μέσω του προσωπικού όπως αυτό συντίθεται στο τελικό υφαντό είναι μια πολύ συμπεριληπτική πρακτική ατόφιας έκφρασης. Υπήρξε η απόφαση να εστιάσουμε στο συγκεκριμένο έργο επειδή αποτελεί μια πολύ πρόσφατη προσθήκη στη διαδικτυακή τέχνη η οποία καταλήγει σε φυσικό έργο και δημιουργείται έτσι μια εικόνα που συμπεριλαμβάνει όλα τα θέματα της διατριβής.

Συνέντευξη

Ακολουθεί η καταγραφή (μεταφ.) της προσωπικής συνέντευξης που έλαβε χώρα στις 11 Μαρτίου, 2023 μέσω πλατφόρμας τηλεδιάσκεψης.

Ε: Ενδιαφέρομαι κυρίως για τα διαδικτυακά έργα σας επειδή είναι η δουλειά που σχετίζεται κυρίως με την έρευνά μου. Ερευνώ το σώμα και την ταυτότητα στην τέχνη του Διαδικτύου, και πρόκειται για μια έρευνα σχετική με την τεχνολογία, της δικτυωμένης τέχνης και του Διαδικτύου. Επίσης μου αρέσει το γεγονός ότι φτιάξατε αυτή την πλατφόρμα στο Texere όπου μιλήσατε για τη θλίψη μέσα από τα λόγια των ανθρώπων, και στη συνέχεια υφαίνατε αυτό το ψηφιακό ύφασμα, και δημιουργήσατε αυτό το “πραγματικό” εκθεσιακό υλικό. Βρήκα ότι αυτό ήταν μια πολύ καλή μεταφορά για το Διαδίκτυο γενικά, και το ύφασμα που φτιάξατε ως το ύφασμα του Διαδικτύου. Το οποίο ύφασμα είναι το σώμα και τα κείμενά, οι λέξεις από τις οποίες προέκυψε είναι το πνεύμα, η ταυτότητα. Αυτές είναι οι δύο έννοιες που απηχούν στην έρευνά μου. Και επιπλέον, με ενδιέφερε το γεγονός ότι ήταν επίσης ένα ψηφιακό αρχείο, ένα είδος απτικής μνήμης ενώ η ύφανση θα

⁷¹⁶ <https://www.indiraallegre.com/texere>, πρόσβαση 10 Μαΐου 2023

μπορούσε να είναι και ουλές σε ένα σώμα που διαμορφώνουν επίσης μια ταυτότητα μέσα από τη μνήμη και την πληροφορία

I.A.: “Εκτιμώ το γεγονός ότι αυτό είναι αναγνώσιμο σε εσάς. Και υπάρχει κάτι σχετικά με την ύφανση. Υπάρχει κάτι με τα υφάσματα. Προφανώς, όλοι γνωρίζουμε τη μακροχρόνια σχέση μεταξύ κειμένου και υφάσματος αλλά, ναι, αυτό είναι μια μορφή εγγραμματοσμού που διαθέτετε. Θέλω λοιπόν να ξεκινήσω λέγοντας ότι αισθάνομαι ότι οι ψηφιακές ταπισερί μνήμης είναι όμορφα “στοιχειωμένα” κομμάτια όταν εγκαθίστανται στο χώρο και είναι πραγματικά, για μένα, μια βαθιά εμπειρία όταν βρίσκονται σε ένα χώρο εγκατάστασης. Το να μπορείς να αισθανθείς κυριολεκτικά τη λάμψη των υποβολών των ανθρώπων, τα νήματα που έχουν προσφέρει σε αυτούς τους δρόμους με τις λωρίδες. Και αισθάνομαι ότι συνεχίζω να μαθαίνω από το έργο, ειλικρινά, γιατί τώρα όταν περπατάω στο δρόμο και κοιτάζω τους ανθρώπους, σκέφτομαι τον εαυτό μου ως ένα “υφαντό” ον. Το να μαθαίνεις να υφαίνεις δεν είναι μόνο μια δραστηριότητα που κάνεις στον αργαλειό. Αλλά νομίζω ότι γίνεται ένα είδος σπουδής που μπορούμε να πάρουμε από τον αργαλειό και να το βγάλουμε στον κόσμο και ως διαλογισμό στη ζωή μας. Και έτσι προσπαθώ να βλέπω και τους άλλους ανθρώπους, να καταλάβω ότι είναι ένα υφαντό ον και ότι υπάρχουν τόσες πολλές διαφορετικές πτυχές του εαυτού. Και υπάρχει κάτι στο να μπορείς να διαβάζεις το ύφασμα που μου επιτρέπει να διαβάζω άλλους ανθρώπους και να μπορώ να διαβάζω τη θλίψη και την απώλεια και σε άλλους ανθρώπους.”

Ε: Εξερευνώ στην αναζήτηση μου, την ταυτότητα, ως κάτι πολύ ρευστό. Οπότε ένα τέτοιο ύφασμα, αυτό το υφαντό ύφασμα θα ήταν ένα ατελείωτο ύφασμα γιατί συνεχίζει να υφαίνεται και συνεχίζει να υπάρχει μέσα στο χρόνο. Εσείς ταυτίζεστε με τις αντωνυμίες “αυτοί/αυτές”. Αλλά ιστορικά, η ύφανση είχε μεγάλη σημασία για το γυναικείο φύλο. Έχετε αυτή την πτυχή στη δουλειά σας;

I.A.: “Ναι, έγραψα ένα κομμάτι που δημοσιεύτηκε στο Textile. Αυτό αφορά την εξέταση ενός τρίτου χώρου στην ανατομία του υφάσματος, ο οποίος είναι οι χώροι μεταξύ των νημάτων και η σκέψη αυτών ως ενεργών πυλών. Και αυτό γίνεται σε συνομιλία με την υφάντρα του Bauhaus, την Gunda Stoltzel και πολλά από τα έργα, τα εμβληματικά έργα της που γνωρίζουμε. Ναι, νομίζω ότι η εργασία με το ύφασμα και γενικά η εργασία στον τομέα της χειροτεχνίας είναι κάτι που έχουν κάνει πολλοί άνθρωποι με περιθωριοποιημένες ταυτότητες, είτε πρόκειται για περιθωριοποιημένους, είτε για περιθωριοποιημένα φύλα, είτε με βάση τη χώρα ή την οικονομία από την οποία προέρχεται ή στην οποία ζεις, είτε με βάση τη φυλή, κ.ο.κ. Και νομίζω ότι είναι πολύ σημαντικό για μένα να μπορώ να εργάζομαι σε αυτό το πεδίο, να σκέφτομαι για το σώμα, το οποίο είναι επίσης το δικό μου σώμα, και τα σώματα των άλλων ανθρώπων, το οποίο

είναι επίσης, νομίζω, μέσα σε μια πολύ πατροπαράδοτη πατριαρχική έννοια, οτιδήποτε έχει να κάνει με χειροτεχνία. Η σωματική αίσθηση της γης, και πάει λέγοντας, όλα αυτά τα πράγματα είναι υποτιμημένα. Και για μένα, αυτά είναι μέρη που συνδέουν όλα τα είδη των όντων μέσω του χρόνου και του χώρου. Με τον ίδιο τρόπο που αναφέρατε προηγουμένως ότι το Texere είναι όλα αυτά τα ψηφιακά μνημειακά μωσαϊκά που υφαίνονται και δεν τελειώνουν ποτέ, με τον ίδιο τρόπο και οι απώλειές μας είναι πάντα μαζί μας. Απλά αλλάζουμε με την πάροδο του χρόνου τη σχέση μας με αυτές. Αλλά είναι άπειρες. Και νομίζω ότι υπάρχει κάτι πολύ μυθολογικό σε αυτό για μένα, το οποίο ήθελα επίσης να μεταφέρω σε έναν ψηφιακό χώρο που αισθανόμουν σημαντικό. Όταν μιλάμε για νήματα και σώματα και απώλεια και πνεύμα μιλάμε για το χρόνο και το χώρο. Και αυτό είναι που πραγματικά με ενδιαφέρει. Προτού ασχοληθώ επαγγελματικά με την τέχνη, δηλαδή με πλήρη απασχόληση, δούλευα ως διερμηνέας νοηματικής γλώσσας και έκανα πολλά διαφορετικά πράγματα. Από εκεί νομίζω προέρχεται η ευαισθησία γύρω από το πώς μπορώ πραγματικά να γίνω αγωγός ώστε δύο άνθρωποι που κανονικά δεν θα μπορούσαν να καταλάβουν ο ένας τον άλλον να μπορέσουν να συνεννοηθούν, αυτή η εκπαίδευση παραμένει μαζί μου. Αυτές οι μέθοδοι θεωρώ ότι είναι παγκόσμιες και οικουμενικές με το σπουδαιότερο τρόπο.”

Ε: Ναι, αυτό είναι αλήθεια. Επίσης, είναι χαριτωμένο που το επώνυμο σας στα ιταλικά σημαίνει χαρούμενη.

Ι.Α.: “Κάνω ό,τι καλύτερο μπορώ. Είναι τόσο αστείο γιατί σκέφτομαι επειδή δουλεύω πολύ με θέματα θανάτου και μνημόσυνου και αναγέννησης. Ναι, πολλοί άνθρωποι είναι σαν να περιμένουν από μένα να προσεγγίσω τη ζωή με μια αίσθηση σοβαρότητας. Οι άνθρωποι από τους οποίους νιώθω ότι τρέφομαι περισσότερο στη ζωή μου είναι άνθρωποι που είναι σε θέση να κοιτάξουν ευθέως τις απώλειές τους. Και υπάρχει κάτι τέτοιο που τους επιτρέπει να είναι πολύ πιο παρόντες στα πράγματα που είναι χαρούμενα, στα πράγματα που είναι απολαυστικά στη ζωή. Γνωρίζοντας ότι έτσι κι αλλιώς είναι σύντομο το διάστημα που βρίσκομαι σε αυτή τη μορφή. Ο τρόπος τους για να φτάσουν στα πράγματα της χαράς, και όχι μόνο με ένα τρόπο, είναι μια επιτέλεση της ευτυχίας. Αυτή είναι και η κριτική μου σε μια κυρίαρχη αμερικανική κουλτούρα, ότι ακόμα και η χαρά είναι γύρω από την παράσταση, “είμαι καλά, έχω αυτοπεποίθηση, είμαι δυνατός”. Αυτό είναι εξαντλητικό. Το βλέπω και από την οπτική γωνία ενός/μιας μαύρου/ης Αμερικανού/νης. Έχω έντονα συναισθήματα για το τι συμβαίνει εδώ, αλλά νομίζω ότι υπάρχει κάτι στο να έχεις μια ευαισθησία στα μπλουζ, όπου μπορείς να τραγουδήσεις για την απώλεια στη ζωή σου και να ξέρεις ότι ζεις πλήρως, μπορείς να γευτείς το κρασί που πίνεις. Ναι, η καρδιά σου είναι ραγισμένη, αλλά γαμώτο, φόρεσες

αυτό το φόρεμα, ή ό,τι άλλο είναι, και έτσι θα γίνει. Υπάρχει μια αίσθηση αποφασιστικότητας με την οποία βυθίζεις τα δόντια σου στη ζωή.”

Ε: Σε ποιο βαθμό λοιπόν πιστεύετε ότι το φύλο και οι αυτοαφηγήσεις στο διαδίκτυο αποτελούν κοινωνική πράξη και σε ποιο βαθμό καλλιτεχνική; Αν πιστεύετε ότι είναι μια κοινωνική πράξη; Οι αφηγήσεις φύλου και εαυτού στο διαδίκτυο, σύμφωνα με την έρευνά μου, αποτελούν κατά ένα μέρος κοινωνική πράξη και κατά ένα άλλο μέρος καλλιτεχνική πράξη. Σε ποιο βαθμό πιστεύετε ότι πρόκειται για κοινωνική τέχνη και σε ποιο βαθμό για καλλιτεχνική; Όταν εργάζεστε, η τέχνη γίνεται πιο σημαντική για εσάς ή ο κοινωνικός αντίκτυπος και η κοινωνική επικοινωνία ενός προβλήματος; Όταν μιλάμε για διαδικτυακή τέχνη έχουμε την εξαγωγή βάσεων δεδομένων. Ξέρουμε ότι τα δεδομένα στις μέρες μας είναι πολύ σημαντικά, επειδή συνιστούν παρακολούθηση, έλεγχο, επιτήρηση. Όταν χρησιμοποιείτε το διαδίκτυο κι έχετε αυτές τις αφηγήσεις σας απασχολεί η χρήση αυτών των πληροφοριών;

Ι.Α.: “Η χρήση του διαδικτύου για το Texere, για μένα προκύπτει από την επιθυμία μου να δουλέψω με την υφαντική με διαφορετικό τρόπο. Υποθέτω λοιπόν ότι ίσως αυτό να εδράζεται στο καλλιτεχνικό έργο που είχα καταγράψει σε ένα από τα ημερολόγιά μου πριν από πολλά χρόνια. Η ερώτηση ήταν “πώς θα μπορούσαν πολλοί άνθρωποι να υφαίνουν σε έναν αργαλειό ταυτόχρονα”; Ήταν σχεδόν σαν ένα είδος Zen , επειδή συνήθως σκεφτόμαστε την υφαντική ως ένα άτομο σε έναν αργαλειό, που υφαίνει ένα ύφασμα για έναν σκοπό, μερικές φορές για ένα νοικοκυριό. Ήθελα να τα διαλύσω όλα αυτά και να δω τι άλλο θα μπορούσε να γίνει. Και έτσι το Διαδίκτυο για μένα έγινε ένας τρόπος για να γίνει αυτό δυνατό, να μπορεί ο καθένας μας να διαλέξει μια απώλεια, ας πούμε, που σχετίζεται με τις πυρκαγιές. Ξέρω ότι όλοι σας είχατε σίγουρα εμπειρία με αυτό, όπως εγώ στην Καλιφόρνια. Εδώ υπάρχει ένα είδος θλίψης που νομίζω ότι είναι συγκεκριμένο για την εμπειρία μιας πυρκαγιάς και ο καθένας από εμάς θα μπορούσε να ανεβάσει εικόνες ή κείμενα που σχετίζονται με τις ατομικές μας εμπειρίες και όλα αυτά θα μπορούσαν να είναι νήματα στο ίδιο υφάδι που θα τιμούσε την ατομική μας εμπειρία αλλά και ότι είμαστε συνδεδεμένοι σε αυτό το τρόπο. Νομίζω ότι αυτός είναι, υποθέτω, ο πυρήνας του λόγου. Όσον αφορά το φύλο, ο τρόπος με τον οποίο οι άνθρωποι ανεβάζουν πληροφορίες, είναι εντελώς ανώνυμος. Όταν δούλευα με την ομάδα προγραμματισμού μου, ήμουν πολύ ανένδοτη όσον αφορά τη διατήρηση της ιδιωτικής ζωής των ανθρώπων που θα χρησιμοποιούσαν την ιστοσελίδα. Και στην πραγματικότητα, λόγω του ότι είναι συνυφασμένο, είναι σαν να μπορείτε να ανεβάσετε μια εικόνα, μπορώ να δω τα χρώματα της εικόνας μου εκεί μέσα, αλλά πολλά από αυτά

είναι καλυμμένα. Και έτσι αυτό, για μένα, ήταν πραγματικά πολύ σημαντικό. Προέρχομαι από ένα πολιτισμικό πλαίσιο εδώ στις Ηνωμένες Πολιτείες, όπου, όπως λέτε, τα δεδομένα είναι ένα τεράστιο πράγμα. Τα δεδομένα είναι νόμισμα και είναι επίσης μια μορφή επιτήρησης. Έχω τις δικές μου προσωπικές πεποιθήσεις γύρω από την ανάγκη για ιδιωτικότητα και στον ψηφιακό χώρο δεν πρόκειται για την εμπορευματοποίηση του πράγματος ή οτιδήποτε άλλο. Πραγματικά προσφέρεται ως μια μυθική ψηφιακή υπηρεσία σε ανθρώπους που δεν ξέρω ότι έχουν συνεισφέρει. Και νομίζω ότι υπάρχει ένας τρόπος με τον οποίο ίσως στην ανάμειξη των νημάτων μας να είναι ένα πράγμα χωρίς φύλο. Αυτό αποτελεί και μέρος της χρήσης των αντωνυμιών they them. Για μένα και την εμπειρία μου ως μη δυαδικό άτομο, είναι να μοιράζομαι επίσης τις αντωνυμίες με τα υλικά και τα εργαλεία που χρησιμοποιώ, και αυτό μου φαίνεται πολύ ισχυρό. Είναι πολύ εξισωτικό. Έτσι, βλέπω τον εαυτό μου ως καλλιτέχνη, να εργάζεται σε συνεργασία με εργαλεία, υλικά, τοποθεσίες, αφηγήσεις και προγράμματα. Ότι όλοι είναι συνωμότες.”

Ε: Μια ερώτηση σχετικά με την αισθητική της δουλειάς σας, πώς θεωρείτε ότι επηρεάζετε αισθητικά από την ψηφιακή τέχνη, τη διαδικτυακή τέχνη; Έχουν διαμορφώσει οι τεχνολογικές εξελίξεις το αισθητικό σας αποτέλεσμα; Σε ποιο βαθμό πιστεύετε ότι οι ίδιοι οι καλλιτέχνες έχουν αποτελέσει μέρος αυτής της διαδικασίας ως δημιουργοί και επηρεαστές; Έχουν επηρεάσει τα τεχνολογικά εργαλεία, πιστεύετε, ή έχουν επηρεαστεί περισσότερο από τα τεχνολογικά εργαλεία; Και τι συμβαίνει σχετικά στο έργο σας;

Ι.Α.: “Αυτή είναι μια θαυμάσια ερώτηση. Σας καλώ από την περιοχή του Κόλπου (Bay Area). Αυτό λοιπόν που πραγματικά γνωρίζω εδώ με τέτοια εγγύτητα στη Silicon Valley και γνωρίζοντας πολλούς ανθρώπους που εργάζονται στον τεχνολογικό τομέα, είναι ότι στην πραγματικότητα είναι οι προγραμματιστές που ελέγχουν το αποτέλεσμα. Αν χρησιμοποιείτε το Photoshop, ναι, μπορείτε να είστε δημιουργικοί, αλλά μπορείτε να είστε δημιουργικοί στο βαθμό που οι προγραμματιστές έχουν σχεδιάσει ένα σύνολο επιλογών για να το κάνετε. Νομίζω ότι υπάρχει ένα τεράστιο ποσό δύναμης που έχουν αυτοί οι προγραμματιστές, οι οποίοι πολλοί άνθρωποι μπορεί να μην το σκέφτονται καν, αν χρησιμοποιείτε το Premiere για να επεξεργαστείτε το Video Illustrator, το Max, το MST, ό,τι κι αν χρησιμοποιείτε, κάποιος έπρεπε να κάτσει και να το κωδικοποιήσει. Και μπορεί να φαίνεται ότι υπάρχει ένας άπειρος αριθμός επιλογών που πρέπει να κάνετε, αλλά πραγματικά, έχει να κάνει πολύ με το τι έχει κάνει δυνατό ο προγραμματιστής. Έτσι, αυτό είναι κάτι στο οποίο είμαι ευαίσθητη, ζώντας τόσο κοντά στη Silicon Valley όσον αφορά την αισθητική της Texere. Ειλικρινά σκεφτόμουν, μπορούμε απλά να κάνουμε τη διασταύρωση των νημάτων να δουλέψει; Δεν φαντάζεστε πόσο πολύπλοκο έργο ήταν.

Έπρεπε να χρησιμοποιήσουμε πέντε διαφορετικές γλώσσες προγραμματισμού για να κάνουμε κάτι που φαίνεται τόσο απλό και στην πραγματικότητα συμβαίνει με το χέρι εδώ και 30.000 χρόνια. Οπότε νομίζω ότι, αν μη τι άλλο, πήρα παράδειγμα από το φυσικό ύφασμα για να δουλέψω με την ομάδα προγραμματισμού μου, έπρεπε να τους εκπαιδεύσω για την ύφανση και πώς λειτουργεί και πώς στήνεις έναν αργαλειό και πώς δημιουργούμε τρισδιάστατη δομή σε έναν αργαλειό. Και στη συνέχεια να το σκεφτώ αυτό στον ψηφιακό χώρο. Έτσι, για μένα, δεν έβλεπα απαραίτητα πράγματα που έκαναν άλλοι ψηφιακοί καλλιτέχνες. Το ύφασμα ήταν η πρωταρχική πηγή μελέτης για μένα. Νομίζω ότι όσον αφορά τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί το Texere, για μένα, έχει να κάνει περισσότερο με το τι είναι ένα σώμα. Και εγώ η ίδια θεωρώ ότι τα υφάσματα είναι σώματα. Και ο τρόπος με τον οποίο υπάρχουν τα υφάσματα όταν βρίσκονται σε εγκατάσταση είναι στην κλίμακα μεγέθους των περισσότερων σωμάτων, θα έλεγα. Και έτσι νομίζω ότι με ενδιαφέρει να προσφέρω ή να δημιουργήσω καταστάσεις όπου οι άνθρωποι μπορούν να σκεφτούν πώς υφαίνονται οι ίδιοι. Και να αμφισβητήσουν, δεν ξέρω, ίσως αυτό να βγαίνει από ένα μη δυαδικό πλαίσιο ή οτιδήποτε άλλο, αλλά νομίζω ότι πάντα αλλάζουμε μορφή. Και αν το να μπορείς να δεις ένα υφαντό να αλλάζει μπροστά στα μάτια σου επιτρέπει σε κάτι μέσα σου να αλλάξει επίσης, τότε νιώθω ότι έχω καταφέρει κάτι τεράστιο.”

Ε: Να μιλήσουμε λίγο για την επιτήρηση; Τι πιστεύετε; Η δημόσια ταυτότητά μας έχει επηρεαστεί από την επιτήρηση και την παρατήρηση μέσω του διαδικτύου;

Ι.Α.: “Θεέ μου, νομίζω ότι είναι τεράστιο. Νομίζω ότι είναι τόσο τεράστιο. Είναι μια άλλη μορφή βαρύτητας με την οποία ζούμε. Είναι εξίσου ισχυρή με τη βαρύτητα. Ναι, επηρεάζει τα πάντα. Τις δουλειές που μπορείς να βρεις, κάποιος θα κοιτάξει το βιογραφικό σου, αλλά το μόνο που έχει να κάνει είναι να πάει στο κοινωνικό σου δίκτυο για να πάρει μια άλλη που θεωρείται, νομίζω, ίσως μια πιο αληθινή αίσθηση του ποιος είσαι ως άτομο. Νομίζω λοιπόν ότι αυτή η εμπειρία της επιτήρησης του να σε παρατηρούν ή να σε κρίνουν πάντα με κάποιο τρόπο είναι πραγματικά αληθινή. Και δεν νομίζω ότι έχει σημασία σε ποιον τομέα βρίσκεστε. Δεν νομίζω ότι έχει σημασία πόσο χρονών είσαι, ειλικρινά. Ναι, είναι απλά τεράστιο. Δεν ξέρω καν τι άλλο να πω γι' αυτό. Απλά πιστεύω ότι είναι τεράστιο.”

Ε: Στο έργο σας Blackout, πραγματεύεστε το θέμα της στολής. Πιστεύετε ότι μέσα από αυτό το σχόλιο έχουμε τα ζητήματα ταυτότητας τόσο για τον παρατηρούμενο όσο και για τον παρατηρητή;

Ι.Α.: “Νομίζω ότι αυτό είναι μέρος της δουλειάς του καλλιτέχνη να υπονοεί, το “πραγματικό” ότι όλοι παρακολουθούνται. Οπότε και εγώ εμπλέκομαι σε αυτό. Δεν είναι ότι υπάρχω σε κάποιο μαγικό χώρο όπου δεν μπορώ να παρακολουθούμαι, αλλά η ερώτησή σας με κάνει να σκεφτώ τους τρόπους με τους οποίους, ως καλλιτέχνης, μήπως η παρακολούθηση έχει γίνει μέρος της πρακτικής μου; Όπως οι παρατηρητικές μου τάσεις.”

Ε: Για παράδειγμα, έχουμε την ταυτότητα ενός θύματος και την ταυτότητα ενός θύτη, παρόλο που δεν είναι η επίσημη ταυτότητά του.

Έτσι, η επιτήρηση μας βάζει όλους σε κάποιο είδος κάμψης ή σχηματισμού ταυτότητας που είναι έξω από τον δικό μας σχηματισμό. Δεν είμαι θύμα, αλλά αισθάνομαι σαν θύμα αν με παρακολουθούν.

Ι.Α.: “Ναι, είναι μια αίσθηση ευαλωτότητας, υποθέτω. Και όπως θέλω να το χρησιμοποιήσω υπάρχουν τρόποι με τους οποίους μπορεί να χρησιμοποιηθεί η παρακολούθηση. Έτσι, η χρήση της επιτήρησης για μένα υπονοεί μια δυναμική εξουσίας όπου κάποιος μπορεί κατά κάποιο τρόπο να τιμωρηθεί ή να βιώσει επιπτώσεις στη βάση αυτού που κάνει. Νομίζω ότι υπάρχει επίσης μια αίσθηση της παρακολούθησης που συμβαίνει, κατά την οποία δεν αντιλαμβάνομαι την δική μου παρουσία, όπως στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, όπου υπάρχουν άνθρωποι που ακολουθώ, και έτσι, σαν να παρακολουθούμε ο ένας τον άλλον ή άλλοι άνθρωποι που με ακολουθούν. Και δεν έχω απαραίτητα καμία δύναμη στη ζωή τους να τους προσλάβω ή να τους απολύσω ή να τους υποστηρίξω στο να πάρουν μια επιχορήγηση ή όχι. Αλλά νομίζω ότι υπάρχει μια ευαλωτότητα γύρω από το να παρακολουθούνται. Νομίζω λοιπόν ότι έχει πολλές διαφορετικές επιπτώσεις ανάλογα με την παρουσία ή την απουσία διαφορετικών τύπων δυναμικών ή όχι παρακολουθήσεων. Αλλά στη δική μου πρακτική, προσπαθώ να κατανοώ τους υλικούς τόπους, τα προγράμματα ως συνωμότες και να σκέφτομαι ότι με κοιτάζουν πίσω. Αυτό με διαμορφώνει. Νομίζω ότι ίσως ως καλλιτέχνες ή όσοι από εμάς συνηθίζουμε να σκεφτόμαστε για την τέχνη, είμαστε σε θέση να αποδεχτούμε το γεγονός ότι διαμορφωνόμαστε σαν να αισθανόμαστε ότι αυτό είναι κάτι. Μέρος του θάρρους που απαιτείται για να δουλέψουμε στον τομέα που δουλεύουμε είναι να ξέρουμε ότι εμείς οι ίδιοι είμαστε και εμείς γλυπτά.”

Ε: Ποια πιστεύετε ότι είναι η σχέση μεταξύ της κατοπτρικής κοινωνίας και της οθόνης; Σε ποιο βαθμό θεωρείτε ότι η επικοινωνία μέσω του Διαδικτύου είναι αυτοανακλαστική; Έχουμε μια σχέση μεταξύ μιας κοινωνίας καθρέφτη και της οθόνης. Είναι μια προέκταση του καθρέφτη μας; Και σε ποιο βαθμό θεωρείτε ότι η

επικοινωνία μέσω του Διαδικτύου είναι αυτοανακλαστική; Όχι ως πραγματική επικοινωνία, αλλά ως αυτοανακλαστική διαδικασία.

Ι.Α.: “Δουλεύουμε με το διαδίκτυο στις μέρες μας. Βλέπουμε τον εαυτό μας στην οθόνη. Προσπαθούμε να επικοινωνήσουμε, αλλά όχι πραγματικά. Κοιτάμε κυρίως τον εαυτό μας στην οθόνη και ακούμε τον εαυτό μας. Είτε μέσω της δικής μας πραγματικής εικόνας, είτε απλά μέσω των τύπων των μέσων ενημέρωσης ή της πολιτικής που μας αρέσει να καταναλώνουμε. Γίνεται μια άλλη αντανάκλαση του εαυτού. Ακόμα και ο τρόπος με τον οποίο λειτουργούν οι αλγόριθμοι. Διότι αν ψωνίζετε στο διαδίκτυο, είναι ένας άλλος τρόπος να αντανakλάτε τον εαυτό σας στον εαυτό σας. Είναι επίσης ένας άλλος τρόπος αντανάκλασης του τρόπου με τον οποίο λειτουργεί ο καπιταλισμός. Νομίζω ότι είναι μια αντανάκλαση πολλών πραγμάτων. Είμαι 42 ετών και μιλούσα με έναν φίλο τις προάλλες και έλεγα: “Γαμώτο, θυμάσαι το 2000, πριν καν αποκτήσω κινητό τηλέφωνο.” Η ζωή δεν είναι ποτέ απλή, αλλά φαινόταν ότι δεν ήμουν στο διαδίκτυο τόσο πολύ. Δεν είχα κινητό τηλέφωνο. Και ο τρόπος με τον οποίο αντανakλούσα τον εαυτό μου στον εαυτό μου ήταν μέσω της ημερολογιακής καταγραφής. Έτσι, αντί να δημοσιεύσω κάτι στο διαδίκτυο, το έγραφα κυριολεκτικά στο προσωπικό μου ημερολόγιο. Μπορώ ακόμα να το κάνω αυτό; Και στη συνέχεια, ίσως ο εαυτός μου αντανakλούσε στον εαυτό μου μέσω των χώρων, των βιβλιοπωλείων ή των συναυλιών ή άλλων ειδών πολιτιστικών εκδηλώσεων που πήγαινα. Έτσι, κατά κάποιον τρόπο, με αυτή την έννοια, δεν νομίζω ότι το Διαδίκτυο κάνει κάτι διαφορετικό, επειδή ο τρόπος με τον οποίο χτίζουμε τη ζωή μας αντανakλά κάτι από την ταυτότητά μας πίσω σε μας, όλη την ώρα ούτως ή άλλως. Αλλά ίσως υπάρχει κάτι σχετικά με τον ρυθμό, και ίσως υπάρχει κάτι σχετικά με την προηγούμενη ερώτησή σας σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο αυτά τα πράγματα μπορούν να καταγραφούν και να αποθηκευτούν και να ανταλλαχθούν και στη συνέχεια να αποκτήσουν νόημα από άλλους ανθρώπους στο διαδίκτυο μέσω της μετατροπής των ζωνών μας σε δεδομένα, αν θέλετε.”

Ε: Έτσι, κανείς δεν ακούει πραγματικά τον άλλον. Ακούει κυρίως τον εαυτό του.

Ι.Α.: “Θέλω να μείνω εδώ γιατί πιστεύω ότι η ακρόαση είναι τόσο σημαντική και είναι μια ποιότητα για την οποία όταν δουλεύω με τους μαθητές, μιλάω μαζί τους. Ακούτε πραγματικά το υλικό σας; Αν κάνετε περφόρμανς, πώς μοιάζει η ακρόαση του τόπου; Πώς αισθάνεστε όταν ακούτε μια τοποθεσία; Πώς ξέρετε ότι έχετε την άδεια να δουλέψετε με τα πράγματα; Είναι δύσκολο να βρείτε απαντήσεις σε αυτά τα ερωτήματα μερικές φορές, αλλά νομίζω ότι είναι καλές ερωτήσεις που πρέπει να εξετάσετε. Και νομίζω ότι οι άνθρωποι δυσκολεύονται να ακούσουν ο ένας τον άλλον και εκτός σύνδεσης ή εκτός πληκτρολογίου.”

Ε: Έχετε λοιπόν κάποια γνώμη για τη σημασία του σώματος ως έννοια και ως εικόνα; Θέλω να πω, έχουμε μια έκφραση του σώματος στο διαδίκτυο μέσω της φωτογραφίας. Πιστεύετε ότι αυτό είναι περισσότερο μια συμβολική στερεοτυπική προβολή ή είναι μια μορφή προσωπικής έκφρασης και επικοινωνίας; Πιστεύετε ότι αυτό γίνεται περισσότερο για να εμπλακούν μέσα στη στερεοτυπική προβολή ή είναι μια προσωπική επικοινωνία;

Ι.Α.: “Νομίζω ότι είναι και τα δύο. Αυτό που ξέρω για την επικοινωνία από τη δουλειά μου ως διερμηνέας είναι ότι είναι πολύ σημαντική. Ναι, η ενεργητική έκφραση είναι σημαντική, αλλά θέλουμε κάτι πίσω, κάτι να αντανακλάται γύρω από αυτό που έχουμε πει. Νομίζω ότι ίσως υπάρχει κάτι βαθύτερο καθώς κάνουμε αυτή τη συζήτηση τώρα. Μερικές φορές αισθάνομαι ότι ο τρόπος με τον οποίο γίνεται η εμπλοκή στο διαδίκτυο είναι σαν τον τρόπο με τον οποίο επικοινωνούν οι νυχτερίδες. Σαν να είναι μια μορφή ηχοεντοπισμού. Όπως, αν δημοσιεύσω αυτό το πράγμα, τι είδους απαντήσεις θα πάρω; Και αυτό είναι που νομίζω ότι είμαι. Νομίζεις ότι είμαι κι εγώ αυτό το άτομο; Δεν ξέρω. Δεν ξέρω. Ηχοεντοπισμός είναι η λέξη για μένα. Κάτι γύρω από το να στέλνουμε ένα μήνυμα και μέσω αυτού του μηνύματος να αναπηδάμε κάπως, να παίρνουμε τη περίγραμμα του τι είναι στην πραγματικότητα ένα πράγμα, αλλά ότι χρειαζόμαστε άλλα σώματα για να το κάνουν αυτό για εμάς. Νομίζω ότι υπάρχει ένας λόγος που στην αρχή της πανδημίας, όσοι από εμάς ήταν στεγασμένοι και μπορούσαν να μείνουν στο σπίτι καταλάβαμε πόσο παράξενο έμοιαζε που τόσοι πολλοί άνθρωποι ήταν χωρισμένοι. Γιατί; Η απομόνωση μέσα στο σωφρονιστικό σύστημα θεωρείται στην πραγματικότητα κάτι απάνθρωπο. Χρειαζόμαστε ανατροφοδότηση, νομίζω, στην πραγματικότητα, όλη την ώρα, online ή offline. Αλλά νομίζω ότι στο διαδίκτυο και πάλι, υπάρχει κάτι σχετικά με τον ρυθμό με τον οποίο οι άνθρωποι χρειάζονται αυτή την ανατροφοδότηση ή την αναζητούν.”

Ε: Ποια είναι η θέση σας σχετικά με το φύλο, τους αλγόριθμους και την προκατάληψη στην τεχνολογία;

Ι.Α.: “Υπάρχουν σίγουρα πράγματα γύρω από αυτά τα ζητήματα αλλά δεν είμαι σίγουρη ότι ισχύει τόσο πολύ για το Texere, αλλά υπάρχουν σίγουρα πράγματα που έχουν να κάνουν με τη χρήση θηλυκών φωνών για πράγματα όπως η Alexa που έχει η Amazon ή οποιοδήποτε αντίστοιχο είδος συσκευής. Ακόμα και για τα ακουστικά μου. Όταν συνδέομαι μέσω Bluetooth, είναι μια θηλυκή φωνή που με ειδοποιεί για το σε ποια συσκευή έχω συνδεθεί. Και προφανώς, και πάλι, αυτή ήταν μια απόφαση κάποιου που κωδικοποιούσε όλο αυτό το πράγμα και το δημιουργούσε αυτή ήταν η προκατάληψή του,

ότι αποφάσισε ότι θα έπρεπε να ακούγεται έτσι. Ειλικρινά, η φωνή θα μπορούσε να ακούγεται σαν οτιδήποτε, πραγματικά. Ποιος είπε ότι πρέπει να ακούγεται ανθρώπινη;”

Ε: Πρέπει να ακούγεται γυναικεία. Έτσι ώστε να είναι υπο-κείμενο.

Ι.Α.: “Ακριβώς. Είναι επίσης ενδιαφέρον για μένα, αυτό είναι κάτι σαν δευτερεύουσα σημείωση, αλλά για να δω πώς οι άνθρωποι αντιμετωπίζουν τις συσκευές τους να δω αν φωνάζουν στην Alexa τους. Πρέπει να αναρωτηθώ, αν ήταν μια ανδρική φωνή, θα υψώνατε τη φωνή σας; Το να υψώνετε τη φωνή σας σε ένα τέτοιο αντικείμενο είναι γελοίο ούτως ή άλλως. Αλλά αν ήταν μια αρσενική φωνή, τότε...”

Ε: Θα αισθανόταν κανείς την εξουσία....

Ε: Μπορούμε λοιπόν να μιλήσουμε λίγο για τις βάσεις δεδομένων και τη μνήμη; Έχετε κάποια άποψη σχετικά με αυτό; Μιλάμε τόσο για τις προσωπικές βάσεις δεδομένων όσο και για τις δημόσιες βάσεις δεδομένων και τη μνήμη. Να έχουμε δημόσια μνήμη και προσωπική μνήμη. Και σε ποιο βαθμό θεωρείτε ότι η μνήμη μας και η αντίληψη της πραγματικότητας επηρεάζονται από τις βάσεις δεδομένων; Πιστεύετε ότι είμαστε εξαρτημένοι;

Ι.Α.: “(Με βγάζετε νοκ άουτ με αυτές τις ερωτήσεις. Αυτό είναι τόσο καλό). Μόλις διάβαζα ένα άρθρο σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι χρησιμοποιούν πληροφορίες όπως, τις φωτογραφίες μέσω της Google. Αυτό είναι κάτι που χρησιμοποιώ πολύ. Και είναι πραγματικά κάπως ανατριχιαστικό να σκέφτεσαι πόσο μεγάλο μέρος της ζωής μου (και πραγματικά εμπιστευτικά πράγματα) είναι στο σύννεφο σε κάποιο βαθμό, σαν να έχω παιδιά κάπου. Αισθάνομαι βέβαια ότι οι αναμνήσεις μου είναι κατά κάποιο τρόπο “ανεβασμένες” σε άλλους ανθρώπους ούτως ή άλλως, και αυτό συμβαίνει εκτός σύνδεσης. Και έτσι είναι ένα κομμάτι του εαυτού μου που ζει στη μνήμη τους. Και νομίζω ότι αυτό συμβαίνει. Έτσι σκέφτομαι και εγώ για την κληρονομιά μου, σκέφτομαι πολύ για το τι συμβαίνει με όλη τη δουλειά όταν τελειώσεις; Και πραγματικά όταν σκέφτομαι τους καλλιτέχνες που αγαπώ και θαυμάζω τόσο πολύ ή που έχω στο σπίτι, εξακολουθούν να ζουν μέσα από τη μνήμη μου ή την προσοχή μου σε αυτούς. Αυτό μπαίνει σε μια συζήτηση που έχει να κάνει με τη λατρεία των προγόνων. Και νομίζω ότι αυτό μπορεί να γίνει με πολλούς διαφορετικούς τρόπους. Αλλά όσον αφορά τη διαδικτυακή βάση δεδομένων, νομίζω ότι είναι παρόμοιο, αλλά αντί οι αναμνήσεις μου να φορτώνονται σε ανθρώπους που γνωρίζω, είναι αναμνήσεις που φορτώνονται σε εμπειρίες ανθρώπων σε όλο τον κόσμο που δεν θα συναντήσω ποτέ. Νομίζω λοιπόν ότι λειτουργεί με τον ίδιο τρόπο αυτή η επέκταση.”

Ε: Πιστεύετε ότι είναι σημαντικό στις καλλιτεχνικές σχολές να έχουν

μεγαλύτερη εκπαίδευση γύρω από τη net art ή ακόμα και την ψηφιακή τέχνη, επειδή είναι μια σύγχρονη μορφή τέχνης και δίνει μια εικόνα της πραγματικότητας. Πιστεύετε λοιπόν ότι είναι σημαντικό να υπάρχει μια εκπαίδευση σε μεγαλύτερο βαθμό στις σχολές τέχνης σχετικά με τη net art και την ψηφιακή τέχνη;

I.A.: “Ναι, απολύτως. Νομίζω ότι υπάρχει ένα είδος τεχνολογικής ξενοφοβίας που μπορεί να υπάρχει σε ορισμένα προγράμματα καλλιτεχνικών σχολών. Και πάλι, αισθάνομαι ότι η δουλειά μου ως καλλιτέχνης είναι τόσο επικεντρωμένη στο ότι το θάρρος είναι ένα τεράστιο συστατικό. Αυτό σημαίνει ότι όταν έρχεται κάτι που δεν καταλαβαίνουμε, είναι το πώς θα χτίσουμε μια σχέση μαζί του. Και αυτό δεν σημαίνει ότι όλοι πρέπει να το χρησιμοποιήσουν. Αλλά πιστεύω ότι είναι μια μορφή εγγραμματισμού που απαιτείται είτε τη χρησιμοποιείτε είτε όχι. Δεν έχει πραγματικά σημασία. Όταν εργάζομαι με μαθητές, τους το λέω αυτό όλη την ώρα, όπου λέω, ξέρετε, πραγματικά με ενδιαφέρει λιγότερο το αν σας αρέσει ή όχι ένα πράγμα. Νομίζω ότι το να βρίσκεσαι σε ένα χώρο πέρα από αυτό που είσαι τότε μπορούμε πραγματικά να ανοίξουμε το χώρο της εξερεύνησης. Νομίζω ότι αξίζουμε περισσότερα. Πριν από 6000 χρόνια ή περισσότερο, όποτε και αν ήταν, αρχίσαμε να γράφουμε ως είδος. Είμαι σίγουρη ότι εκείνη τη στιγμή υπήρξε μεγάλη ανησυχία, γιατί όλοι μας προερχόμαστε από ανθρώπους που έχουν πλούσιες προφορικές παραδόσεις. Είμαι σίγουρη ότι θα υπήρξε ένα πράγμα του τύπου “είναι αληθινά αυτά που γράφονται;”, “τι θα συμβεί τώρα”. Και νομίζω ότι βρισκόμαστε σε μια παρόμοια φάση, σωστά; Όπου είναι σαν, εντάξει, αυτό είναι μια άλλη ποικιλία πραγμάτων που καταγράφονται, ένας άλλος τρόπος προβολής της φαντασίας στο χώρο και στο χρόνο, ένας άλλος τρόπος να θυμούνται άνθρωποι που μπορεί να συναντηθούν ή να μην συναντηθούν ποτέ με αυτόν τον τρόπο. Αισθάνομαι ότι είναι πολύ απλό. Απλά μαθαίνουμε να γράφουμε με έναν άλλο τρόπο. Νομίζω ότι υπάρχουν πολλές δυναμικές εξουσίας που πρέπει να εξετάσουμε με τον τρόπο που χρησιμοποιούνται τα δεδομένα. Απολύτως. Και αυτή είναι μια πολύ μεγαλύτερη συζήτηση. Αλλά όταν σκέφτομαι όλο το εύρος της ανθρώπινης ιστορίας και το πώς μαθαίνουμε να κωδικοποιούμε ιστορίες ώστε κάποιος να μπορεί να έρθει χιλιάδες χρόνια αργότερα και να τις διαβάσει, νομίζω ότι κάνουμε το ίδιο πράγμα, αλλά απλά είμαστε σε θέση να το κάνουμε τώρα με τη δική μας μορφή. Ναι, υπάρχει μια εντελώς άλλη συζήτηση γύρω από την τεχνολογία των deep fake. Ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιούνται φίλτρα ομορφιάς ώστε να είναι δύσκολο να καταλάβεις πώς μοιάζει ένα άτομο από το πληκτρολόγιο, αυτό είναι ένα εντελώς άλλο θέμα. Αλλά αντί να βρίσκομαι στο χώρο, νομίζω, της καχυποψίας και του φόβου, που μου φαίνεται πολύ κοντός και περιορισμένος, θέλω να έχω τα μάτια μου ανοιχτά. Και νομίζω ότι είναι δική μου ευθύνη να καταλάβω πώς θέλω να είμαι σε σχέση με αυτά τα πράγματα.”

4.3. Lauren Mc Carthy

Η καλλιτέχνιδα έχει εξαιρετικά σημαντικό όγκο έργου σχετιζόμενο με το διαδίκτυο, τους αλγόριθμους και την χρήση της πληροφορίας. Σύμφωνα με το βιογραφικό και τη δήλωση της σχετικά με το έργο της (μεταφ.), στο προσωπικό της ιστότοπο⁷¹⁷: “Η Lauren Lee McCarthy (she/they) είναι καλλιτέχνης που εξετάζει τις κοινωνικές σχέσεις εν μέσω επιτήρησης, αυτοματοποίησης και αλγοριθμικής ζωής. Έχει λάβει επιχορηγήσεις και residencies από τις εταιρείες Creative Capital, United States Artists, LACMA, Sundance New Frontier, Eyebeam, Pioneer Works, Autodesk και Ars Electronica. Το έργο της SOMEONE τιμήθηκε με το Ars Electronica Golden Nica και το Japan Media Arts Social Impact Award, ενώ το έργο της LAUREN τιμήθηκε με το IDFA DocLab Award for Immersive Non-Fiction. Το έργο της Lauren έχει εκτεθεί διεθνώς, σε χώρους όπως το Barbican Centre, Fotomuseum Winterthur, Haus der elektronischen Künste, SIGGRAPH, Onassis Cultural Center, IDFA DocLab, Science Gallery Dublin, Seoul Museum of Art και το Japan Media Arts Festival. Η Lauren είναι επίσης η δημιουργός του p5.js, μιας πλατφόρμας τέχνης και εκπαίδευσης ανοιχτού κώδικα που δίνει προτεραιότητα στην πρόσβαση και την ποικιλομορφία στην εκμάθηση κώδικα, με περισσότερους από 1,5 εκατομμύρια χρήστες. Επεκτείνει αυτό το έργο στο ρόλο της στο Διοικητικό Συμβούλιο του Ιδρύματος Processing, αποστολή του οποίου είναι να εξυπηρετεί όσους ιστορικά δεν είχαν πρόσβαση στους τομείς της τεχνολογίας, του κώδικα και της τέχνης στην εκμάθηση λογισμικού και στον οπτικό εγγραμματισμό. Η Lauren είναι καθηγήτρια στο UCLA Design Media Arts. Είναι κάτοχος MFA από το UCLA και BS Computer Science και BS Art and Design από το MIT.”

Στην ίδια σελίδα βρίσκεται και η εξής δήλωσή της (μεταφ.): “Μπορείτε να πείτε να σβήσετε τα φώτα. Μπορείς να πεις να με ξυπνήσεις στις 7 το πρωί. Μπορείς να μου πεις να μου μιλήσεις. Με γοητεύουν οι τρόποι με τους οποίους διδασκόμαστε να αλληλεπιδρούμε με τους αλγόριθμους και πώς αυτό διαμορφώνει τον τρόπο με τον οποίο αλληλεπιδρούμε μεταξύ μας. Κεντρική θέση στη δουλειά μου κατέχει η κριτική των ταυτόχρονων τεχνολογικών και κοινωνικών συστημάτων που χτίζουμε γύρω μας. Ποιοι είναι οι κανόνες, τι συμβαίνει όταν εισάγουμε δυσλειτουργίες; Δημιουργώ παραστάσεις που προσκαλούν τους θεατές να εμπλακούν. Να τηλεχειριστούν τα ραντεβού μου. Να ακολουθηθούν. Να με καλωσορίσουν ως το ανθρώπινο έξυπνο σπίτι τους. Να παρευρεθούν σε ένα πάρτι που διοργανώνει η τεχνητή νοημοσύνη. Σε αυτές τις αλληλεπιδράσεις, υπάρχει αμοιβαία ανάληψη κινδύνου και ευπάθεια, καθώς τόσο ο

⁷¹⁷ <https://lauren-mccarthy.com/Info>, πρόσβαση 17 Μαΐου 2023.

εκτελεστής όσο και το κοινό καλούνται να εγκαταλείψουν τον έλεγχο, και οι δύο εμπλέκονται. Πρέπει να διαμορφώσουμε τις δικές μας απόψεις για τα συστήματα που διέπουν τη ζωή μας. Αρχίζουμε να παρατηρούμε τα αποτελέσματά τους να διαδραματίζονται στην ταυτότητα, τις σχέσεις και την κοινωνία μας. Τοποθετημένα στην καθημερινή ζωή, τα έργα μου έχουν συνέπειες στην πραγματική ζωή. Μας υπενθυμίζουν την επείγουσα ανάγκη να βρούμε την αίσθηση της πράξης. Εργάζομαι με performance, λογισμικό, ηλεκτρονικά, διαδίκτυο, κινηματογράφο, φωτογραφία, εγκατάσταση. Το έργο μου υπάρχει εντός και εκτός της γκαλερί, αναζητώντας τα όρια της τέχνης και της επιτέλεσης των μέσων. Υπάρχουν διαφορετικά επίπεδα εμπειρίας, από την οικεία παράσταση μέχρι ένα πολύ ευρύτερο κοινό που προσκαλείται μέσα από τον κυματισμό των viral βίντεο και την κάλυψη από τα μέσα ενημέρωσης. Κάθε έργο μοιάζει με μια προσπάθεια να χαράξω τον δρόμο μου έξω από τον εαυτό μου και στην εγγύτητα με τους άλλους. Ενσαρκώνω τις μηχανές, προσπαθώντας να κατανοήσω αυτή την απόσταση μεταξύ του αλγορίθμου και του εαυτού μου, την απόσταση μεταξύ των άλλων και εμού. Υπάρχει χιούμορ στην κατάρρευση, αλλά και στιγμές διαύγειας. Ποιος φτιάχνει αυτά τα τεχνητά συστήματα, ποιες αξίες ενσαρκώνουν; Ποιος έχει προτεραιότητα και ποιος στοχοποιείται καθώς η φυλή, το φύλο, η αναπηρία και η τάξη κωδικοποιούνται προγραμματιστικά; Πού βρίσκονται τα όρια γύρω από τους οικείους χώρους μας; Εν μέσω των διαρκώς δικτυωμένων διεπαφών, τι σημαίνει να είσαι πραγματικά παρών;”

Στο προηγούμενο κεφάλαιο αυτής της διατριβής υπήρξε μια εκτενής αναφορά στα έργα της καλλιτέχνης. Το έργο της αποτελείται από διαδικτυακές περφόρμανς κατά κύριο λόγο με ενδιαφέρον για την έρευνα μας τους παρακάτω ενδεικτικούς σχεδιασμούς:

Έργο 1 - Someone⁷¹⁸

"ΚΑΠΟΙΟΣ φαντάζεται μια ανθρώπινη εκδοχή της Amazon Alexa, μια έξυπνη οικιακή νοημοσύνη για τους ανθρώπους στα σπίτια τους. Για μια περίοδο δύο μηνών το 2019, τα σπίτια τεσσάρων συμμετεχόντων σε διάφορες περιοχές των Ηνωμένων Πολιτειών εγκαταστάθηκαν με ειδικά σχεδιασμένες έξυπνες συσκευές, όπως κάμερες, μικρόφωνα, φώτα και άλλες συσκευές. Το 205 Hudson Gallery στη Νέα Υόρκη στέγασε ένα κέντρο διοίκησης, όπου οι επισκέπτες μπορούσαν να κρυφοκοιτάζουν στα τέσσερα σπίτια μέσω φορητών υπολογιστών, να τα παρακολουθούν και να ελέγχουν εξ αποστάσεως τις δικτυωμένες συσκευές τους. Οι επισκέπτες άκουγαν τους ενοίκους των έξυπνων σπιτιών να φωνάζουν "Κάποιος" -προτρέποντας τους επισκέπτες να επέμβουν ως βοηθός αυτοματισμού του σπιτιού τους και να ανταποκριθούν στις ανάγκες τους. Αυτή η εγκατάσταση βίντεο παρουσιάζει τεκμηρίωση από την αρχική παράσταση σε τέσσερις

⁷¹⁸ <https://lauren-mccarthy.com/SOMEONE>, πρόσβαση 17 Μαΐου 2023.

οθόνες σε όλο το χώρο" (εικ. 60).

Έργο 2 - Lauren⁷¹⁹

Το έργο αυτό αφορά την αντικατάσταση ενός λογισμικού όπως η Alexa⁷²⁰ (λογισμικού ελέγχου ενός χώρου μέσω φωνητικών εντολών) με μια πλατφόρμα όπου θεατές καλούνται να ικανοποιήσουν τα αιτήματα των ενοίκων των σπιτιών που παρακολουθούνται. Η κίνηση αυτή σχετίζεται με το σώμα του θεατή καθώς είναι σε μια συνεχή εγρήγορση παρακολούθησης και εκτέλεσης εντολών που τον/την εξουθενώνει (όπως αναφέρει κι η ίδια η καλλιτέχνη⁷²¹). Η επιτήρηση από μια μηχανή σε σχέση με την επιτήρηση από ένα άτομο είναι μια άοκνη διαδικασία με χρονική σταθερότητα. Επίσης η αντικατάσταση μιας μηχανής με ένα υποκείμενο υποδηλώνει μια ταυτοτική κρίση και σχετίζεται με έναν ευρύτερο διάλογο σχετικά με την αλγοριθμική μας ρύθμιση εντός του διαδικτύου και το τι σημαίνει να είσαι άνθρωπος και τα όρια που τίθενται σε σχέση με τη μηχανή και την ετεροκανονιστικότητα.

Έργο 3 - Womb walk⁷²²

Η εκτέλεση εντολών από μια μηχανή (υπολογιστής, κινητό τηλέφωνο) αποτελεί ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο στα έργα της Lauren Lee McCarthy ενώ η σωματικότητα εμφανίζεται και με χαρακτηριστικούς τρόπους όπως στην περίπτωση του Womb walk όπου η καλλιτέχνη φοράει μια πρόσθετη κοιλιά εγκύου μέσω της οποίας διηγείται την πορεία της μέσα στην πόλη. Επικοινωνούν μαζί της οι διαδικτυακοί συνοδοιπόροι της μέσω σημάτων που ομοιάζουν με "κλωτσιές" εμβρύου και τα οποία την καθοδηγούν στην πορεία που θα ακολουθήσει. Σύμφωνα με την περιγραφή του έργου (μεταφ.) στον προσωπικό ιστότοπό της: "Περπατώ στην πόλη με προσθετική κοιλιά, μιλώντας δυνατά στο εικονικό μου μωρό, περιγράφοντας ό,τι βλέπω. Εσείς συμμετέχετε εξ αποστάσεως στη βόλτα ως μωρό, ακούγοντας τη φωνή μου. Ελέγχετε τις κινήσεις μου προκαλώντας μικρές εσωτερικές κλωτσιές στις πλευρές της κοιλιάς μου, καθοδηγώντας με πότε να στρίψω. Μαζί, περιηγούμαστε στην πόλη, με το φανταστικό μωρό ως διεπαφή." (εικ. 61).

Συνέντευξη

Ακολουθεί η καταγραφή (μεταφ.) της προσωπικής συνέντευξης που έλαβε χώρα στις 14 Φεβρουαρίου 2023, μέσω ηλεκτρονικής αλληλογραφίας.

⁷¹⁹ <https://lauren-mccarthy.com/LAUREN>, πρόσβαση 17 Μαΐου 2023.

⁷²⁰ <https://www.amazon.com/b?node=21576558011>, πρόσβαση 17 Μαΐου 2023.

⁷²¹

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/may/14/artist-lauren-mccarthy-becoming-alex-a-for-a-day-ai-more-than-human>, πρόσβαση 17 Μαΐου 2023.

⁷²² <https://lauren-mccarthy.com/Womb-Walk>, πρόσβαση 17 Μαΐου 2023.

Ε: Στη διαδικτυακή τέχνη υπάρχει μια συγκεκριμένη σχέση με το σώμα και την ταυτότητα κυρίως στα έργα των γυναικών καλλιτέχνιδων που αποτελούν τον πυρήνα της παρούσας έρευνας. Σε ποιο βαθμό ταυτίζεστε με αυτές τις δύο θεματικές στο έργο σας;

L.MC: “Και οι δύο αυτές θεματικές αποτελούν κεντρικά θέματα στο έργο μου. Συχνά συναντώ την άποψη ότι το διαδίκτυο είναι άυλο, άμορφο, αλλά πιστεύω ότι είναι αδύνατο να σκεφτούμε το διαδίκτυο ως κάτι ξεχωριστό από τα σώματά μας, από τη φυσική υποδομή στην οποία στηρίζεται και από τους τρόπους με τους οποίους επηρεάζονται το περιβάλλον και τα σώματά μας από αυτό.”

Ε: Η επιρροή της αισθητικής της διαδικτυακής τέχνης στη μορφή του έργου σας. Θεωρείτε ότι αισθητικά επηρεάζεστε περισσότερο από τα εργαλεία σας ή από την έρευνα της καλλιτεχνικής σας φόρμας στον τομέα της διαδικτυακής τέχνης; Η τεχνολογική πρόοδος διαμορφώνει τη Νετ τέχνη ως αισθητικό αποτέλεσμα και σε ποιο βαθμό οι ίδιοι/ες οι καλλιτέχνες/ιδες συμμετέχουν σε αυτή τη διαδικασία ως δημιουργοί και επηρεαστές;

L.MC: “Η αισθητική του έργου μου προέρχεται από το πλαίσιο στο οποίο τοποθετείται το έργο. Παίζω με τους κανόνες και τις προσδοκίες των καθημερινών εμπειριών, και έτσι η αισθητική απορρέει από αυτό, συχνά δανειζόμενη και ανατρέποντας τη γλώσσα ή τις οπτικές μορφές.”

Ε: Σε ποιο βαθμό η δημόσια ταυτότητά μας έχει επηρεαστεί από τη συριακή παρακολούθηση και την παρατήρηση μέσω του διαδικτύου;

“L.MC: Αυτή η παρακολούθηση έχει γίνει καθημερινότητα, εισβάλλοντας σχεδόν σε κάθε πτυχή της ζωής μας, συμπεριλαμβανομένων οικείων χώρων όπως το σπίτι, ο ύπνος, η εγκυμοσύνη. Η γραμμή μεταξύ δημόσιας και ιδιωτικής ταυτότητας έχει γίνει πολύ πιο ασαφής καθώς αυτό το στρώμα συνεχούς επιτήρησης και παρατήρησης διαπερνά και ενημερώνει.”

Ε: Πιστεύετε ότι η εκπαίδευση γύρω από τη διαδικτυακή τέχνη είναι σημαντική στις σχολές τέχνης ως τρέχουσα μορφή τέχνης; Τι βλέπετε ως μελλοντική εξέλιξη της καθαρής τέχνης.

L.MC: “Πιστεύω ότι η εκπαίδευση γύρω από την τεχνολογία είναι σημαντική, δεν ξέρω για τη net art συγκεκριμένα. Ο όρος net art μοιάζει περιοριστικός, όταν τόσο μεγάλο μέρος της τέχνης και των μέσων ενημέρωσης που παράγονται στις μέρες μας ασχολείται

με το διαδίκτυο, άμεσα ή έμμεσα. Νομίζω ότι είναι ζωτικής σημασίας να μάθουν οι μαθητές ότι μπορούν να είναι κάτι περισσότερο από καταναλωτές της τεχνολογίας, ότι δεν χρειάζεται να δέχονται την τεχνολογία ως δεδομένη, ότι μπορούν να έχουν τη δυνατότητα να διαμορφώσουν το μέλλον στο οποίο θέλουν να ζήσουν.”

4.4. Annie Abrahams

Η συγκεκριμένη καλλιτέχνιδα αποτελεί μια από τις σημαντικότερες μορφές του είδους της Net.Art καθώς δραστηριοποιείται σε αυτό το χώρο ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του '90, αποτελώντας έτσι μια από τις πρωτοπόρους του είδους. Σύμφωνα με τα στοιχεία του βιογραφικού της (μεταφ.) από τον ιστότοπο της⁷²³: “Στο έργο της η Annie Abrahams αμφισβητεί την δυνατότητες και τα όρια της επικοινωνίας, συγκεκριμένα ερευνά τους τρόπους της υπό συνθήκες δικτύωσης. Χρησιμοποιώντας βίντεο καθώς και το διαδίκτυο, αναπτύσσει αυτό που αποκαλεί αισθητική της προσοχής και της εμπιστοσύνης, στην οποία η ανθρώπινη συμπεριφορά είναι το κύριο υλικό. Είναι παγκοσμίως γνωστή για την net art της και είναι διεθνώς αναγνωρισμένη πρωτοπόρος της networked performance art και της συλλογικής γραφής. Έχει πραγματοποιήσει και παρουσιάσει έργα της εκτενώς στη Γαλλία, μεταξύ άλλων στο Κέντρο Πομπιντού και στο στο μουσείο Jeu de Paume στο Παρίσι, στο CRAC στη Sète, στο θέατρο Paris-Villette και σε πολλές διεθνείς γκαλερί και μουσεία, μεταξύ άλλων στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Ζάγκρεμπ- το Black Mountain College Museum + Arts Center, Asheville, Βόρεια Καρολίνα, ΗΠΑ- το Espai d'Art Contemporani de Castelló, Ισπανία- το New Museum, Νέα Υόρκη- το Armenian Center for Contemporary Experimental Art, Ερεβάν- γκαλερί Furtherfield, Λονδίνο- Stadtgalerie, Mannheim- Aksioma Project Space, Λιουμπλιάνα- NIMk, Άμστερνταμ, σε φεστιβάλ και συμπόσια όπως όπως το Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Μόσχας, το Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Ρότερνταμ και το Stuttgarter Filmwinter (1prize 2011) και σε διαδικτυακές πλατφόρμες όπως το Turbulence (NEA commission 2015). Ήταν leadperformer στο συνέδριο ELO2017 στο Πόρτο και υποψήφια για το H3K Basel. netbased award 2018. Το 2019 το έργο της Abrahams Being Human συμπεριλήφθηκε στο LIMA's Digital Canon of the Netherlands (1960-2000). Η Annie Abrahams έχει διδακτορικό δίπλωμα (M2) στη βιολογία (Πανεπιστήμιο της Ουτρέχτης 1978) και MA2 από το Ακαδημία Καλών Τεχνών του Άρνεμ (1986). Δίδαξε στο πανεπιστήμιο του Μονπελιέ (2002-2005). Από το Νοέμβριο του 2006 έως τον Ιανουάριο του 2009 επιμελήθηκε το έργο "InstantS" και οργάνωσε τις σειρές διαδικτυακών παραστάσεων "Breaking Solitude" και "Double Bind" στο ranoplie.org. Το 2012 συνδιοργάνωσε το

⁷²³ <https://aabhrahams.wordpress.com/about/>, πρόσβαση 10 Ιουνίου 2023.

πρώτο Cyposium και δημοσίευσε το Trapped to Reveal - On webcam mediated communication and collaboration στο Journal of Artistic Research JAR2. Το 2013 ξεκίνησε με τον Emmanuel Guez το έργο ReadingClub, ένα διαδικτυακό χώρο συνάντησης για συνεργατική γραφή/ανάγνωση. Το 2014 δημοσίευσε δύο βιβλία from e stranger to e-stranger με την CONA και Aksioma, Λιουμπλιάνα- και το CyPosium - το βιβλίο που εκδόθηκε από τις εκδόσεις LINK και την la Panacée, σε συνεπιμέλεια με την Helen Varley Jamieson. Το 2015 επίσης μαζί με την Helen, ξεκίνησε το unaussprechbarlich - ένα έργο για την εκμάθηση γλωσσών και τη ζωή σε μια χώρα όπου δεν μπορεί κανείς να μιλήσει τη μητρική του γλώσσα. Το Distant Feelings, που ξεκίνησε το 2015 μαζί με τον Daniel Pinheiro και τη Lisa Parra, ερευνά πώς είναι να μοιράζεσαι μια διεπαφή με τα μάτια κλειστά και χωρίς να μιλάει κανείς και αναπτύχθηκε σε μια ετήσια τελετουργία επανασύνδεσης. Από το 2018, με τον Daniel Pinheiro και την Muriel Piqué, η Abrahams συμμετέχει στο Distant Movements, μια έρευνα και performance project σχετικά με τη δυνατότητα να βιώσουμε το χορό μπροστά στην οθόνη με κλειστά μάτια. Επίσης, το 2018 η Annie Abrahams πραγματοποίησε για πρώτη φορά παράσταση χρησιμοποιώντας VR. Με τους Alix Desaubliaux, Pascale Barret και Alice Lenay δημιούργησε την ομάδα 3G(enerations) - πειραματιζόμενη με διαδικτυακή συνομιλία μέσω παραστατικών προκλήσεων.”

Έργο - Being Human (εικ. 62, 63)

Σύμφωνα με τα στοιχεία στον ιστότοπό της (μεταφ.), σχετικά με το έργο που αναπτύχθηκε από την Annie Abrahams κατά την περίοδο 1997-2007: “...η Annie Abrahams πραγματεύεται ζητήματα σχετικά με τον κατακερματισμό της ταυτότητας. Ορισμένες πτυχές της δικής της ταυτότητας επιδεινώνονται καθώς επινοεί alter egos, χαρακτήρες που αποτελούνται από κατακερματισμένες ταυτότητες, φανταστικές και διαιρεμένες προσωπικότητες καθώς και διαλόγους με μια άλλη Annie Abrahams. Τι θα γινόταν αν η ταυτότητα γραφόταν ή περιγραφόταν όχι στον ενικό αλλά στον πληθυντικό; Μέσα από το έργο Who am I? η Annie Abrahams πραγματεύεται το ζήτημα του κατακερματισμού της ταυτότητας. Ορισμένα χαρακτηριστικά του δικού της χαρακτήρα επιδεινώνονται, αλλά επινοεί alter egos, χαρακτήρες που καταλήγουν να είναι όπως τόσες κατακερματισμένες ταυτότητες, κατακερματισμένοι φανταστικοί χαρακτήρες, διάλογοι με μια άλλη Annie Abrahams: Annie Abrahams Artist...”⁷²⁴. Στο ηλεκτρονικό περιοδικό CIAC περιγράφει ο Cyril Thomas το έργο ως εξής (μεταφ.) “...η οθόνη του υπολογιστή γίνεται η επιφάνεια πάνω στην οποία εκτυπώνεται ένα "σώμα σκέψεων", όπου το δίκτυο γίνεται λειτουργικό, σχεδόν ζωτικό, επειδή μετασχηματίζει, τροποποιεί και

⁷²⁴ <https://www.bram.org/ident/ident.htm>, πρόσβαση 10 Ιουνίου 2023.

μεταφέρει για ένα διάστημα, πριν από την απαξίωσή του, τα ερωτήματα ενός καλλιτέχνη που αναζητά πάντα την άλλη διάσταση του άλλου και του εαυτού..."⁷²⁵. Ενώ για το έργο έχει γράψει και η Rachel Green στο βιβλίο *Internet Art*⁷²⁶: "Σε αυτό το πείραμα η Abrahams προσπάθησε να απαντήσει σε μια σειρά από ερωτήματα, όπως "Τι είναι αισθητό από την προσωπικότητα πίσω από την ταυτότητα στο διαδίκτυο;" δοκιμάζοντας την αναγνώριση και την ειλικρίνεια, τι είναι πραγματικό και τι όχι, σε περιβάλλοντα όπως τα κανάλια IRC (Internet Relay Chat). Χρησιμοποιώντας δεκαπεντάλεπτες συνεδρίες ερωτήσεων και απαντήσεων, προσπάθησε να διαπιστώσει αν οι άνθρωποι μπορούσαν να την αναγνωρίσουν, ανάμεσα από τέσσερις χρήστες/στριες που ονομάζονταν Annie. Τα αποτελέσματα υποδηλώνουν ότι οι φυσιολογικές πτυχές της υποκειμενικότητας, όπως η προσωπικότητα και οι απόψεις, εξουδετερώνονται σε πολλούς διαδικτυακούς χώρους." (μεταφ.)

Συνέντευξη

Ακολουθεί η καταγραφή (μεταφ.) της προσωπικής συνέντευξης που έλαβε χώρα στις 21 Φεβρουαρίου, 2023 μέσω ηλεκτρονικής αλληλογραφίας.

Ε: Στη νετ τέχνη υπάρχει μια συγκεκριμένη σχέση με το σώμα και την ταυτότητα κυρίως στα έργα των γυναικών καλλιτεχνών που αποτελούν τον πυρήνα της παρούσας έρευνας. Σε ποιο βαθμό ταυτίζεστε με αυτές τις δύο θεματικές στο έργο σας;

A.A: "Και οι δύο υπάρχουν, αλλά δεν δούλευα σκόπιμα πάνω στο "σώμα" πριν από το 2000, όταν αρρώστησα με RSI (repetitive strain injury). Όταν επανήλθα, αυτό το θέμα έγινε πανταχού παρών. Η ταυτότητα ήταν ΤΟ θέμα της πρώιμης διαδικτυακής τέχνης. Επί τη ευκαιρία μετά το 2007 η δουλειά μου μετατράπηκε από html σε online performance (networked performance) και δεν την αποκαλούσα πια net.art."

Ε: Σε ποιο βαθμό θα πιστεύατε ότι το φύλο και οι αυτοαφηγήσεις στο διαδίκτυο συνιστούν κοινωνική πράξη και σε ποιο βαθμό καλλιτεχνική;

A.A: "Πάντα ήμουν online ως καλλιτέχνης (ξεκίνησα πριν από τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης) και πάντα θεωρούσα οτιδήποτε έβαζα στο διαδίκτυο ως επιτελεστικό. Όσο για το αν οι αυτοαφηγήσεις στο διαδίκτυο αποτελούν κοινωνική πράξη ή/και καλλιτεχνική πράξη, νομίζω ότι αυτό είναι θέμα κοινού - ποιος το κοιτάζει με ποιο βλέμμα - πρόθεση."

⁷²⁵ http://ciac.ca/documents/magazine/no_37/en/oeuvre4.htm, πρόσβαση 10 Ιουνίου 2023.

⁷²⁶ Green, 2004, σσ. 92-93.

Ε: Η επιρροή της αισθητικής της διαδικτυακής τέχνης στη μορφή του έργου σας. Θεωρείτε ότι αισθητικά επηρεάζεστε περισσότερο από τα εργαλεία σας ή από την έρευνα της καλλιτεχνικής σας φόρμας στον τομέα της διαδικτυακής τέχνης; Η τεχνολογική πρόοδος διαμορφώνει την Net art ως αισθητικό αποτέλεσμα και σε ποιο βαθμό οι ίδιοι οι καλλιτέχνες συμμετέχουν σε αυτή τη διαδικασία ως δημιουργοί και επηρεαστές;

A.A: “Στην αρχή του 1997 ήταν δύσκολο (χρειάζονταν αιώνες και πολλά χρήματα για να κατεβάσετε περισσότερα από 30kb) να χρησιμοποιήσετε εικόνες. Οπότε ναι, τα πρώτα μου έργα που ήταν "οπτική ποίηση" είχαν έναν υλικό λόγο. Αλλά μου άρεσε και μου έμεινε και ίσως με έκανε να αντιπαθήσω το flash που θεωρούσα πολύ καθηλωτικό. Από το 2005 άρχισα να ενοχλούμαι με τη διαφημιστική εκστρατεία των μέσων κοινωνικής δικτύωσης και με τους ανθρώπους που υπονοούσαν ότι το να είσαι online θα έκανε τη συνεργασία ευκολότερη (αυτό είναι απλά αναληθές - είναι διαφορετικό, όχι ευκολότερο) και έτσι προσπάθησα να βρω έναν τρόπο να δουλέψω πάνω στην online συνεργασία, τον οποίο βρήκα στην online performance. Εδώ το εργαλείο έγινε μετά το ενδιαφέρον.”

Ε: Σε ποιο βαθμό η δημόσια ταυτότητά μας έχει επηρεαστεί από την επιτήρηση και την παρατήρηση μέσω του διαδικτύου;

A.A: “Είναι αδύνατο να μην επηρεαστεί κανείς από αυτό. Στις διαδικτυακές μου παραστάσεις προσπαθώ να δημιουργήσω μια κατάσταση εμπιστοσύνης και προσοχής και να δώσω στους συμμετέχοντες μεγάλη ελευθερία μέσα σε ένα προσεκτικά σενarioποιημένο περιβάλλον. Αλλά είναι επίσης μια κατάσταση όπου οι συμμετέχοντες δεν μπορούν να ελέγχουν τα πάντα πλήρως και έτσι υπάρχουν πάντα στιγμές που είναι εκτός ελέγχου και δείχνουν αβίαστα την ευαλωτότητά τους. Η παρακολούθηση είναι παντού.”

Ε: Θα σχολιάζατε στο έργο σας, την επιτήρηση ως παράγοντα εισβολής βαθύτερα από το προφανές στην καθημερινή μας ζωή;

A.A: “Δεν καταλαβαίνω τι ακριβώς εννοείτε. Με κάνει να σκέφτομαι την ευχαρίστησή μου όταν συνειδητοποίησα ότι επειδή φορούσαμε μαντήλια στα μάτια στις παραστάσεις εκφώνησης, το ζουμ δεν μπορούσε να αναλύσει τα πρόσωπά μας. Καθώς επίσης δεν μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν τα ακατανόητα "εκφωνήματά" μας, η παρακολούθηση/απορρόφηση δεδομένων από τις παραστάσεις ήταν άχρηστες.”

Ε: Η σχέση μεταξύ της κατοπτρικής κοινωνίας και της οθόνης. Σε ποιο βαθμό θεωρείτε ότι η επικοινωνία μέσω του διαδικτύου είναι αυτοανακλαστική;

A.A: “Τις περισσότερες φορές είσαι μόνος σου μπροστά στον υπολογιστή σου ή με τη συσκευή σου, οπότε δεν υπάρχει πραγματικός "άλλος", απλώς υπάρχουν οι προβολές σου για αυτούς τους "άλλους" - οι άλλοι είναι μέσα σου.”

E: Η σημασία του σώματος ως έννοια και ως εικόνα. Η έκφραση του σώματος στο διαδίκτυο μέσω της φωτογραφίας αποτελεί περισσότερο μια συμβολική στερεοτυπική προβολή ή μια μορφή προσωπικής έκφρασης και επικοινωνίας;

A.A: “Εννοείται ως και τα δύο - το πώς παρουσιάζεται εξαρτάται από το δέκτη.”

E: Ιστορικά υπήρξε μια κοινότητα διαδικτυακής τέχνης που δεν ενσωματώθηκε πλήρως στο επίσημο σύστημα τέχνης, εν μέρει λόγω της φύσης των έργων τέχνης του διαδικτύου. Σε ποιο βαθμό θεωρείτε ότι αυτό ισχύει σήμερα.

A.A: “Εξακολουθεί να ισχύει για το μεγαλύτερο μέρος της διαδικτυακής τέχνης, αλλά η τέχνη των πολυμέσων γενικά έχει γίνει πιο mainstream και μοντέρνα.”

E: Το φύλο και η μηχανή: Αλγόριθμοι, λογισμικό και προκαταλήψεις. Τα έργα σας στο δίκτυο προκαλούν αυτά τα θέματα;

A.A: “Αυτό είναι στο χέρι σας να το αποφασίσετε.”

E: Βάσεις δεδομένων και μνήμη (τόσο προσωπική όσο και δημόσια). Σε ποιο βαθμό θεωρείτε ότι η μνήμη μας και η αντίληψη της πραγματικότητας επηρεάζονται από τις βάσεις δεδομένων; Είμαστε εξαρτημένοι σε μεγαλύτερη κλίμακα από ό,τι στο παρελθόν;

A.A: “Ναι...”

E: Πιστεύετε ότι η εκπαίδευση γύρω από τη διαδικτυακή τέχνη είναι σημαντική στις σχολές τέχνης ως τρέχουσα μορφή τέχνης; Ποια θεωρείτε ως μελλοντική εξέλιξη της διαδικτυακής τέχνης;

A.A: “Εξαρτάται από το τι ονομάζετε διαδικτυακή τέχνη. Σε γενικές γραμμές θα έλεγα ‘ναι’. Το μέλλον της διαδικτυακής τέχνης; Ελπίζω οι σχολές τέχνης να έχουν τμήματα προγραμματισμού - θα πρέπει να είναι σε επαφή και με αυτή την πραγματικότητα.”

4.5. Ann Hirsch

Η Ann Hirsch είναι μια πολυβραβευμένη Αμερικανίδα καλλιτέχνης που είναι γνωστή για τα έργα της που εξερευνούν θέματα φύλου, ταυτότητας και σεξουαλικότητας. Γεννήθηκε το 1985 στη Νέα Υόρκη και σήμερα ζει και εργάζεται στο Λος Άντζελες. Τα έργα διαδικτυακής τέχνης της Hirsch συχνά ενσωματώνουν χιούμορ και παρωδία ως τρόπο κριτικής των κοινωνικών προτύπων και προσδοκιών. Έχει εκτεθεί το έργο της σε διάφορους χώρους, όπως το New Museum στη Νέα Υόρκη, το Hammer Museum στο Λος Άντζελες και το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης του Σικάγο.

Έργο 1 - Scandalishious

Ένα από τα πιο γνωστά έργα της είναι το "Scandalishious" (εικ. 64), ένα διαδικτυακό έργο performance art που εξερευνά τον κόσμο της ριάλιτι τηλεόρασης και της κουλτούρας των διασημοτήτων. Σε αυτό το έργο, η Hirsch δημιουργεί ένα φανταστικό χαρακτήρα με το όνομα Caroline, ο οποίος είναι μια επίδοξη σταρ της ριάλιτι τηλεόρασης. Μέσα από μια σειρά βίντεο, αναρτήσεων στο ιστολόγιο και ενημερώσεων στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, η Caroline μοιράζεται τις σκέψεις και τις εμπειρίες της. Το έργο περιγράφεται στην Net Art Anthology ως: "Το Scandalishious της Ann Hirsch ήταν μια δεκαοκτάμηνη παράσταση στο YouTube, η οποία περιστρεφόταν γύρω από την Caroline, μια περσόνα που επινόησε η Hirsch, μια αυτοπροσδιοριζόμενη ως "πρωτοετής φοιτητής hipster", η οποία χόρευε για την κάμερα, έκανε vlogging και αλληλεπιδρούσε με τους οπαδούς της, οι οποίοι στη συνέχεια έστελναν σχόλια και μοιράζονταν τα δικά τους βίντεο απάντησης. Περιλαμβάνοντας όχι μόνο τα βίντεο της Caroline αλλά και τις σχέσεις που δημιουργούνται από αυτά, το Scandalishious είναι ένα πρώιμο παράδειγμα ενός πραγματικά βασισμένου στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης έργου τέχνης. Η παράσταση της Hirsch ως Caroline διερεύνησε την αυτοαναπαράσταση ως φεμινιστική πρακτική και τα όριά της. Υιοθέτησε τις συμβάσεις του είδους του camgirl με μια αυτογνωσία που μερικές φορές άγγιζε τα όρια της παρωδίας, ενώ παράλληλα απολάμβανε εμφανώς τη δύναμη, την ελευθερία και τη μικρο-διασημότητα που της παρείχε, καθώς και την πολυπλοκότητα της Caroline και των διαδικτυακών της αλληλεπιδράσεων. Τελικά, το Scandalishious τοποθετείται σε μια κυμαινόμενη κριτική απόσταση από το αντικείμενο της Hirsch: τα κορίτσια στο διαδίκτυο." (μεταφ.)⁷²⁷

⁷²⁷ <https://anthology.rhizome.org/scandalishious>, πρόσβαση 20 Μαΐου, 2023

Έργο 2 - Playground

Ένα άλλο αξιοσημείωτο έργο της Hirsch είναι το "Playground" (εικ. 65), ένα παιχνίδι net art που επιτρέπει στους χρήστες να περιηγηθούν σε έναν εικονικό κόσμο γεμάτο εμπόδια και προκλήσεις που σχετίζονται με το φύλο και τη σεξουαλικότητα. Το παιχνίδι διερευνά θέματα όπως η διαδικτυακή παρενόχληση, η εικόνα του σώματος και η συναίνεση και ενθαρρύνει τους χρήστες να σκεφτούν κριτικά για αυτά τα ζητήματα.

Συνέντευξη

Ακολουθεί η καταγραφή (μεταφ.) της προσωπικής συνέντευξης που έλαβε χώρα στις 31 Ιανουαρίου, 2023 μέσω ηλεκτρονικής αλληλογραφίας.

E: Στη Net Art υπάρχει μια συγκεκριμένη σχέση με το σώμα και την ταυτότητα κυρίως στα έργα των γυναικών καλλιτέχνιδων που αποτελούν τον πυρήνα της παρούσας έρευνας. Σε ποιο βαθμό ταυτίζεστε με αυτές τις δύο θεματικές στο έργο σας;

A.H: "Ναι, ταυτίζω απόλυτα το έργο μου με το σώμα και την ταυτότητα."

E: Σε ποιο βαθμό θα πιστεύατε ότι το φύλο και οι αυτοαφηγήσεις στο διαδίκτυο συνιστούν κοινωνική πράξη και σε ποιο βαθμό καλλιτεχνική πράξη

A.H: "Μπορούν να είναι και τα δύο."

E: Η επιρροή της αισθητικής της διαδικτυακής τέχνης στη μορφή του έργου σας. Θεωρείτε ότι αισθητικά επηρεάζεστε περισσότερο από τα εργαλεία σας ή την καλλιτεχνική σας μορφή από την έρευνα στον τομέα της διαδικτυακής τέχνης; Η τεχνολογική πρόοδος διαμορφώνει την καθαρή τέχνη ως αισθητικό αποτέλεσμα και σε ποιο βαθμό οι ίδιοι οι καλλιτέχνες συμμετέχουν σε αυτή τη διαδικασία ως δημιουργοί και επηρεαστές;

A.H: "Δεν ξετάζω καθόλου την οπτική αισθητική όταν δημιουργώ το έργο μου. Δεν με αφορά και ποτέ δεν με απασχόλησε."

E: Σε ποιο βαθμό η δημόσια ταυτότητά μας έχει επηρεαστεί από την παρακολούθηση και την παρατήρηση μέσω του διαδικτύου;

A.H: "Σε μεγάλο βαθμό!"

E: Η σχέση μεταξύ της κατοπτρικής κοινωνίας και της οθόνης. Σε ποιο

βαθμό θεωρείτε ότι η επικοινωνία μέσω του διαδικτύου είναι αυτοανακλαστική;

A.H: “Πιθανότατα το ίδιο ακριβώς όπως και η επικοινωνία που δεν γίνεται μέσω του διαδικτύου είναι επίσης αυτοανακλαστική νομίζω.”

E: Η σημασία του σώματος ως νοήματος και ως εικόνας. Η έκφραση του σώματος στο διαδίκτυο μέσω της φωτογραφίας αποτελεί περισσότερο μια συμβολική στερεοτυπική προβολή ή μια μορφή προσωπικής έκφρασης και επικοινωνίας;

A.H: “Και τα δύο.”

E: Ιστορικά υπήρξε μια κοινότητα διαδικτυακής τέχνης που δεν ενσωματώθηκε πλήρως στο επίσημο σύστημα τέχνης εν μέρει λόγω της φύσης των έργων τέχνης του διαδικτύου. Σε ποιο βαθμό θεωρείτε ότι αυτό ισχύει σήμερα;

A.H: “Ναι, εξακολουθεί να ισχύει, αλλά αυτό αλλάζει πολύ λόγω των NFTs. Βλέπουμε τα ψηφιακά έργα να συμπεριλαμβάνονται πολύ περισσότερο τώρα.”

E: Το φύλο και η μηχανή: Αλγόριθμοι, λογισμικό και προκαταλήψεις. Τα δικτυακά σας έργα τέχνης προκαλούν αυτά τα θέματα;

A.H: “Δεν είμαι σίγουρη αν είναι έτσι.”

E: Βάσεις δεδομένων και μνήμη (τόσο προσωπική όσο και δημόσια). Σε ποιο βαθμό θεωρείτε ότι η μνήμη μας και η αντίληψη της πραγματικότητας επηρεάζονται από τις βάσεις δεδομένων; Είμαστε επηρεασμένοι σε μεγαλύτερη κλίμακα από ό,τι πριν;

A.H: “Ναι.”

E: Πιστεύετε ότι η εκπαίδευση γύρω από τη διαδικτυακή τέχνη είναι σημαντική στις σχολές τέχνης ως τρέχουσα μορφή τέχνης; Ποια θεωρείτε ως μελλοντική εξέλιξη της διαδικτυακής τέχνης;

A.H: “Ναι. πιστεύω ότι ο χώρος των NFT θα συνεχίσει να αναπτύσσεται και να προσεγγίζει περισσότερο μαζικό κοινό.”



Fig. 58, 59

<https://www.indiraallegra.com/texere>



Εικ. 60

Someone

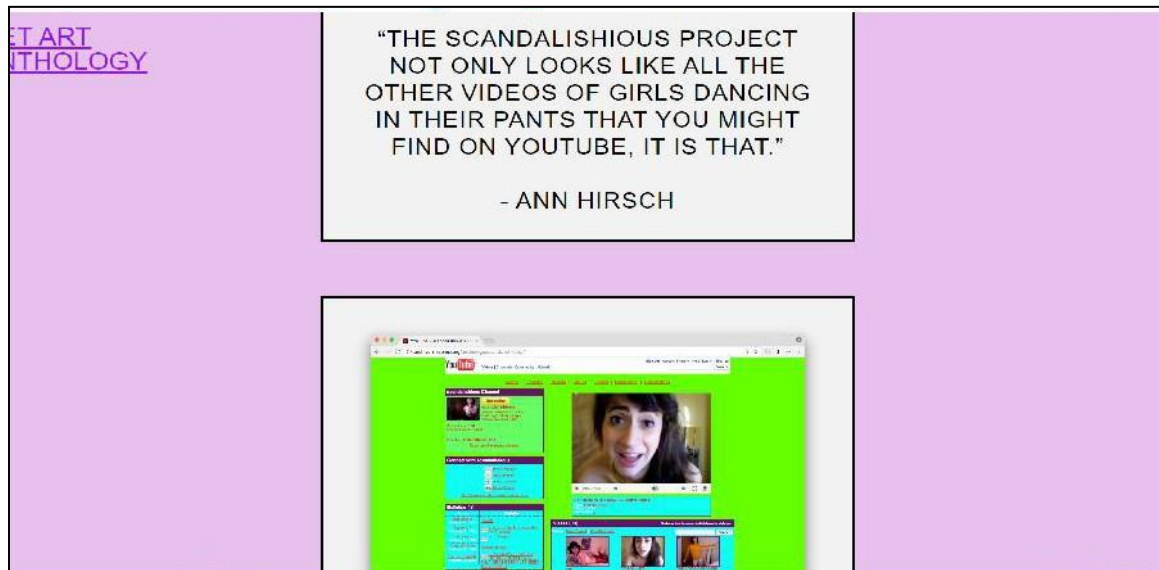


Ейк.61

Womb walk

[illegible][illegible]

Εικ. 62, 63



Eik. 64

Scandalishious



Εικ. 65

Playground,

<https://www.youtube.com/watch?v=k7K37YbhpTA>

ΕΠΙΛΟΓΟΣ – ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στη διατριβή αυτή έγινε μια προσπάθεια να απαντηθούν ερωτήματα σχετικά με την επιρροή στην ταυτότητα και το σώμα της επικοινωνημένης διαδικτυακά εικόνας και του λόγου που την συνοδεύει. Η έρευνα εξέτασε σε μεγάλο βαθμό τις εξουσίες και τις ιεραρχίες που επιδρούν επάνω σε ένα σώμα και στη μορφοποίηση της ταυτότητας ειδικότερα, στο πλαίσιο του web 2 ενώ αποτολμήσαμε μιαν εκτίμηση της καλλιτεχνικής αξίας των ίδιων των έργων τα οποία για διάφορους λόγους δεν αναδείχθηκαν όσο θα έπρεπε μέσα από το επίσημο σύστημα της τέχνης. Επιπροσθέτως μια από τις προθέσεις της διατριβής ήταν και η σύνταξη ενός θεωρητικού εγχειριδίου για την έρευνα σε σχετικά ζητήματα, πρόθεση η οποία πηγάζει και από τον επαγγελματικά εκπαιδευτικό ρόλο της συγγραφέως στη δευτεροβάθμια και τριτοβάθμια εκπαίδευση.

Δεν είναι εύκολο ένα τόσο διαφοροποιημένο στην έκφραση του θέμα να καταλήξει σε ένα συμπέρασμα, πέρα από την αποδοχή της ποικιλότητας του και την ανάγνωση των εκφάνσεων του καθώς και την δυναμική της διαφορετικότητας τόσο μεταξύ των καλλιτέχνιδων όσο και της κίνησης γενικά παρόλες τις φαινομενικές ομοιότητες στυλ και ιδεολογίας. Η ίδια άλλωστε η εκτίμηση της διαφορετικότητας και η άρση της προκατάληψης ήταν κι από τα επιτεύγματα της net/διαδικτυακής τέχνης ενώ η προσωπική έκφραση (ημερολογιακού τύπου) αποτέλεσε κεντρικό αίτημα. Δεν είμαστε σίγουροι κατά πόσον η προκατάληψη αντικαταστάθηκε από την εκτίμηση της όποιας καλλιτεχνικής αξίας των έργων αυτών ή αν απλά προέκυψε ένα είδος ανοχής αλλά έχει σημασία η ορατότητα που προέκυψε από τα έργα αυτά. Στο βιβλίο *Women, Art and Society* της Whitney Chadwick διαβάζουμε την εξής παρατήρηση⁷²⁸: “εάν η παραγωγή νοήματος είναι αλληλένδετη με την παραγωγή εξουσίας τότε η ιστορία της τέχνης (λόγος παραγωγής γνώσης) και ο φεμινισμός (πολιτική ιδεολογία που αντιμετωπίζει σχέσεις εξουσίας) έχουν μεγαλύτερη σύνδεση από ό,τι θα πιστεύαμε”.

Αυτό το οποίο μπορούμε να διακρίνουμε με σιγουριά είναι ότι το Σώμα είναι ένα όχημα της δημοκρατίας και ειδικά στις ημέρες μας η σχέση αυτή εξετάζεται υπό το πρίσμα της τεχνολογικής επιρροής. Τα θέματα της ταυτότητας και του σώματος ειδικά σε σχέση με το φύλο αποτελούν το πεδίο εντός του οποίου κινήθηκε η Judith Butler και μας έδωσε τις κατευθυντήριες γραμμές για να μιλήσουμε για αυτά, τις οποίες και

⁷²⁸ Chadwick, 1990, σ. 9.

ακολουθήσαμε και επεκτείναμε στο άυλο σύμπαν του διαδικτύου. Η Haraway εκκινώντας από το cyborg και θεωρώντας το μια απελευθερωτική για το υποκείμενο συνθήκη από τα δεσμά του σώματος, κατέληξε αρκετά αργότερα να εντάξει το σώμα στην πρόταση για τη σωτηρία του μέλλοντος όχι μόνο ως υλικής συνθήκης, αλλά πλήρως ενοποιημένου με το βιολογικό υλικό του πλανήτη πάσας μορφής και συνθήκης.

Χρησιμοποιώντας επίσης τον στοχασμό στον οποίο μας ώθησαν τα γεγονότα των αρχών της δεκαετίας του 2020, τα οποία σχετίζονταν με τον περιορισμό του σώματος στη βάση γεγονότων υγειονομικής φύσεως, ανακαλύψαμε συμφύσεις τεχνολογίας και υλικού σώματος -και ως εκ τούτου και ταυτότητας-, τεχνολογίας και συμβολικού σώματος και τεχνολογίας και ταυτοτικής έκφρασης, τις οποίες εντάξαμε και στην παρούσα διατριβή και μέσω των οποίων οδηγηθήκαμε στο συμπέρασμα της σημασίας του σώματος για τη δημοκρατία στην οποία αναφερθήκαμε παραπάνω. Άλλωστε η Butler ξανά μας υποδεικνύει την επισφάλεια ως τον παράγοντα εκείνο που συνθέτει τα σώματα σε ένα «κορμό» αντίστασης και αλληλεγγύης⁷²⁹. Όταν υπάρχει επισφάλεια και συγχρόνως και απαγόρευση συνάθροισης αντιλαμβανόμαστε το πλήγμα στη δημοκρατία. Ο κίνδυνος της επισφάλειας σε βιοτικό/φυσικό επίπεδο είναι μια παράμετρος συμμετρική με την ανασφάλεια στο διαδικτυακό κόσμο, ενώ είναι και μια έννοια ιδιαίτερα συνδυασμένη με τις ταυτότητες και την ασφάλεια .

Αρχικά και γυρνώντας στα ερωτήματα της έρευνας μας, υπήρξε η παρατήρηση ότι στο έργο των καλλιτεχνιδων της net/διαδικτυακής τέχνης διακρίνουμε καθαρά τους βασικούς προβληματισμούς της έρευνας μας, μεταπλασμένους σε φόρμα η οποία παράγει αισθητική. Η ιδιαιτερότητα αυτής της μορφής τέχνης και η περιορισμένη εμπορική της εκμετάλλευση δεν έδωσε σε αυτά τα έργα την πρέπουσα προσοχή από το σύστημα της τέχνης παρόλο που αποτελούν τον ιδανικό τρόπο αντιμετώπισης των προβληματισμών της εποχής του διαδικτύου μέσω “αφυπνιστικών” συχνά τακτικών, ακτιβιστικής φύσης. Η εύκολη πρόσβαση δημιούργησε μια σύγχυση σχετικά με την ταυτότητα του είδους μεταξύ ενός καλλιτεχνικού συμβάντος και μιας κοινωνικής δράσης με σαφείς συσχετισμούς με τη Relational αισθητική⁷³⁰ και τα εν γένει δικτυωμένα έργα

⁷²⁹ «Η ατομικιστική ηθική του νεοφιλελευθερισμού απαιτεί από το άτομο, όπως εκτιμά η Μπάτλερ, ακόμη και από το πιο αδύναμο, να αναλάβει την ευθύνη για τον εαυτό του και την οικογένειά του, δηλαδή να αναλάβει την ευθύνη να γίνει οικονομικά αυτόρκες, μέσα, όμως, σε συνθήκες που υπονομεύουν κάθε προοπτική για αυτόρκεια. Ο νεοφιλελευθερισμός προτάσσει την αυτόρκεια ως ηθική ιδέα, την ίδια ακριβώς στιγμή που καταστρέφει αυτή τη δυνατότητα σε οικονομικό επίπεδο, καθιστώντας κάθε μέλος του πληθυσμού, δυνητικά ή πραγματικά, επισφαλές. Έτσι, οποιοσδήποτε δεν μπορεί να συμμορφωθεί με τη νόρμα της αυτόρκειας, όπως, για παράδειγμα, όταν δεν μπορεί να πληρώσει για ασφάλεια υγείας ή για ιδιωτική περίθαλψη, καθίσταται δυνητικά αναλώσιμος. Η Μπάτλερ αναφέρεται στη σκληρή συν-αισθηματική (affective) λογική της επισφάλειας στη νεοφιλελεύθερη εποχή, η οποία, ενώ αρνείται στα άτομα τις συνθήκες μιας βιώσιμης ζωής, απαιτεί από αυτά εκείνη ακριβώς την αυτόρκεια από την οποία είναι δομικά αποκλεισμένα, σημαδεύοντας κατ’ αυτόν τον τρόπο τους αναλώσιμους πληθυσμούς ως ‘ηθικές αποτυχίες’» (Κακολύρης, 2019).

⁷³⁰ “At the term’s inception, Relational Aesthetics essentially encompassed work that sought to produce a temporary environment or event in which viewers could participate in order to assimilate and comprehend the artist’s specific impetus or message; interactivity and experience becoming more central while material,

τέχνης. Στη διατριβή αυτή αποφύγαμε την άμεση σύνδεση με την τέχνη αυτή καθώς μας ενδιέφερε το είδος της Net.art και γενικά η διαδικτυακή τέχνη σε σχέση με το τεχνολογικό εργαλείο που διαχειρίζονται και όχι απλώς με τη δικτύωση με το θεατή/ενεργώντα και οι συμπεριφορικές του εκφάνσεις. Ασχοληθήκαμε περισσότερο με την τακτική που χρησιμοποιήθηκε, τις μεθόδους και το ρόλο των καλλιτεχνιδων ως δημιουργών αλλά και ως παραγόμενου έργου συγχρόνως

Η σχέση του σώματος και της ταυτότητας με την τεχνολογία ήταν μια ερευνητική περιοχή εξαιρετικά γόνιμη. Ένα από τα συμπεράσματα μας είναι ότι σαφώς το εργαλείο του διαδικτύου επέδρασε με πολλούς τρόπους επάνω στο υλικό σώμα και την ταυτότητα μέσω της επιτήρησης, της επαύξεσης αλλά και της ίδιας της ιδιοσυγκρασίας του εργαλείου όπως έγινε στο παρελθόν με τη γραφή και τις μεθόδους επικοινωνίας όπως περιεγράφηκαν από τον Kittler στο εμβληματικό έργο του *Γραμμόφωνο, Φιλμ, Γραφομηχανή*⁷³¹. Ακολουθήσαμε τη μεθοδολογία του Kittler (κι εδώ αναφερόμαστε στη φύση των κειμένων στα οποία ανατρέξαμε) χρησιμοποιώντας την ψυχανάλυση και την φιλοσοφία -μαζί με άλλες αρχές όπως η κοινωνιολογία- για την έρευνα σχετικά με το διαδίκτυο και την κριτική ανάλυση του αντικειμένου.

Αναλύεται αρχικά η οντολογική ουσία του σώματος και η σταθερή πίεση των εξουσιών έναντι των ρευστών τοποθετήσεων του υποκειμένου πρωτίστως ως σώματος και μετά ως ταυτότητας, μια εξερεύνηση του 'Είναι' ως αντίθεσης προς το 'Γίνεσθαι'.

Η μόνη συνθήκη με Ντελεζιανούς όρους όπου μπορεί να αποφευχθεί το σταθερό *Είναι* (που αγαπούν οι ελεγκτικές μηχανές) είναι η μόνιμη ταυτοτική αλλαγή, η Νομαδικότητα δηλαδή, σε διαφορετικούς ρόλους και προσδιορισμούς.

Το Γίνεσθαι – Γυναίκα (η μετάβαση σε πολλαπλά ταυτοτικά περιβάλλοντα που αποτελεί Νομαδική τακτική προς ένα επαναπροσδιορισμό κέντρο) ανατρέπεται καθώς όταν πρόκειται για γυναίκα (η Νομαδικότητα δεν αναγνωρίζει φύλο καθώς αφορά στη συνεχή μας μετατόπιση σε όλους τους κοινωνικούς ρόλους) της ζητείται να γίνει *Αυτή* η γυναίκα, μια ορισμένη στερεοτυπική προβολή. Η βιολογία και η εμπειρία της είναι δύο διαφορετικές περιοχές και συνήθως η μάχη συμβαίνει μεταξύ αυτών των δύο, ως μηχανών νοημάτων.

Η τεχνολογία μοιάζει να έδινε μια σχετική απελευθέρωση (Haraway) αλλά η εξέλιξη του διαδικτύου και της τεχνολογίας γενικότερα, δεν οδήγησε στο επιθυμητό αποτέλεσμα. Στην ύστερη εποχή του Ανθρωποκαινου η τεχνική και η τεχνολογία τείνουν από προέκταση της υποκειμενικότητας να γίνουν υποκατάστατα της και με την ανάπτυξη

content, and form are less prioritized. Although critically this distillation remains ambiguous in its open-endedness, it does reflect an important evolution in a long lineage of art that values social encounter over product.” <https://www.theartstory.org/movement/relational-aesthetics/>, πρόσβαση 25 Αυγούστου, 2023

⁷³¹ Kittler, 1999.

της Τεχνητής Νοημοσύνης. Η επιστημονική κοινότητα, πίσω από την ανάπτυξη της ΤΝ, διατήρησε τις σεξουαλικές στερεοτυπικές προβολές σε μεγάλο βαθμό ως “φωνές” της φύσης και της ορθότητας και η αντίληψη, ότι η νόηση και άλλες βιολογικές παράμετροι μπορούν να ενταχθούν σε προγραμματιστικό περιβάλλον⁷³², δημιούργησε πολλές προκαταλήψεις (biases) στο περιβάλλον της ΤΝ. Το διαδίκτυο όμως μπορεί να περιγραφεί και ως μια “θηλυκότητα”, όπως περιγράφεται στο έργο της Holland που αναλύσαμε στο σώμα της διατριβής με όλες τις διαφοροποιήσεις του.

Το Σώμα αποτελεί την άμυνα απέναντι στην απο-ανθρωποποίηση και τη διαφορά στη λήψη της πληροφορίας από μια μηχανή και στην παραγωγή της ως μετα-πληροφορίας καθώς αντιδρά και μεταβολίζει αυτή την πληροφορία σωματικά. Αυτό μας οδηγεί στη σκέψη ότι “το σώμα αποτελεί τη γείωση στο όνειρο πτήσης της ΤΝ”⁷³³, καθώς η νόηση και οι βιολογικές διεργασίες είναι αλληλένδετες έννοιες και η απλή μηχανιστική του εγκεφάλου δεν μπορεί να περιγράψει τον τρόπο με τον οποίο το σώμα είναι γνωσιακό εργαλείο αλλά παράγει και το ίδιο γνώση. Παρότι ισχύει ένας σχετικός ντετερμινισμός στην χρήση του εργαλείου όσον αφορά τον ιστορικό του ρόλο στην παραγωγή νοήματος το Σώμα θα παραμένει πάντοτε η πηγή και το όριο αυτού του νοήματος αλλά και η πρόταση σε μελλοντικά δυστοπικά σενάρια.

Αν συνδέσουμε τα σώματα με τις ταυτότητες, η αναπαράσταση των σωμάτων διαδικτυακά είναι η υποκειμενική φαντασιωτική διαδικασία ενός επιθυμητού καπιταλιστικού προϊόντος και όχι μια ταυτοτική έκφραση. Η επιθυμία – βούληση για πρώτη φορά ιστορικά δεν έχει μονομερή προέλευση το άτομο -ακόμα και αν υπήρξε καθοδηγημένο προς τα εκεί- αλλά τις αλγοριθμικές συντεταγμένες επάνω στις οποίες κινείται ως τρένο σε προδιαγεγραμμένη πορεία. Αυτό που αντανakλά το άτομο είναι ένα σύστημα και όχι το κατοπτρικό του είδωλο όπως φαντάζεται.

Ο κατοπτρισμός για την ταυτότητα αποτελεί ένα εξαιρετικά σημαντικό συμβάν. Ο Λακάν επιμένει στο πεδίο του Εικονοφαντασιακού ως σπουδαίου σημείου για την ταυτότητα που ξεκινά να ορίζεται από το Στάδιο του Καθρέφτη όπως ονομάζει τη συνειδητοποίηση από το παιδί της ετερότητας, της ανικανοποίητης επιθυμίας και της φυσικής αποκόλλησης του από τη μητέρα. Αν υποθέταμε ότι ο φωτογραφικός αντικατοπτρισμός μας είναι συγχρόνως και η απεικόνιση των ατελειών και αδυναμιών μας, που αναδεικνύονται από το λόγο που αναπτύσσεται στο διαδίκτυο σε σχέση με το αποδεκτό, επιτυχημένο, νέο, ελκυστικό ως συμβολικών εννοιών ύπαρξης, τότε αποδεικνύεται το ανεκπλήρωτο της επιθυμίας μας καθώς δεν θα χωρέσουμε ποτέ στην ιδανική ετεροκαθοριζόμενη πραγματικότητα που ευαγγελίζεται η νόρμα.

⁷³² Jansen, 2002. σ.134.

⁷³³ Jansen, 2002, σ. 133.

Η ταυτότητα στο διαδίκτυο είναι μια “ασφαλής” σχετικά διαδικασία η οποία ξεκινά από περιβάλλοντα σωματικής απόστασης άρα και ασφάλειας έναντι τραύματος που προέρχεται από τον αποχωρισμό ή την απόρριψη. Επικαλούμαστε επίσης κι ένα Ψυχοκοινωνικό Μορατόριουμ (Turkle) σύμφωνα με το οποίο δεν ταυτιζόμαστε κοινωνικά με κάποιες συμπεριφορές που μπορεί να μας χαρακτηρίσουν αποδίδοντας τις στο διαδικτυακό μη-πραγματικό περιβάλλον. Ορίζουμε ακόμα ένα “τείχος” το οποίο λειτουργεί ως φύλο συκής σε μιαν ούτως ή άλλως “διαφανή” διαδικασία η οποία είναι η διαδικτυακή μας ύπαρξη όπου υπάρχει η εμπιστοσύνη σε μια αλληλουχία τεχνικών δικλίδων για τη διαφύλαξη των πιο μύχιων μυστικών μας. Η διείσδυση της αρραγούς συνδεσιμότητας στη διαμόρφωση της ταυτότητας μας είναι μια διαδικασία όπου η μνήμη και η σύνθεση των αφηγημάτων μας βρίσκονται σε χώρο έξω από το σώμα μας. Αντιλαμβανόμαστε τη σημασία της περιβαλλοντικής έκθεσης των υποκειμένων σε σχέση με την ταυτότητα που αναπτύσσουν και τον ρόλο που παίζουν πρότεροι σχεδιασμοί και σενάρια μηνυμάτων, ειδικά όταν αυτά προέρχονται από την αλγοριθμική ρύθμιση. Όταν διαβάζουμε ή βλέπουμε κάτι σε μια οθόνη είναι δύσκολο ίσως να ξεχωρίσουμε την εξωτερική από την εσωτερική φωνή, το αυτεπιστατικό βλέμμα από το βλέμμα του άλλου.

Η φεμινιστική δράση μπορεί να επεκτείνεται και σε έναν τρίτο χώρο πέραν του ψηφιακού και του φυσικού, στον “*φυψιακό*” την ώσμωση τους δηλαδή μέσα από δράσεις και σχεδιασμούς οι οποίοι εκτείνονται και στους δύο χώρους⁷³⁴.

Η Plant υποστήριζε ότι οι γυναίκες και το διαδίκτυο συνδέονται φυσικά μέσω της μη γραμμικότητας και της αυτοαναπαραγωγής και συνδεσιμότητας τους ως συστημάτων. Ως χώρος το διαδίκτυο φάνηκε πρόσφορος για τη δράση των γυναικών αφού ακόμα δεν είχε κατακτηθεί από τις αγορές και τα συστημικά αφηγήματα την εποχή ειδικά της Net.art⁷³⁵.

Η Net.Art ως διαδικτυακή τέχνη είναι ένα πολύ σημαντικό και καινοτόμο καλλιτεχνικό κίνημα που εμφανίστηκε τη δεκαετία του 1990 με την ευρεία υιοθέτηση του διαδικτύου. Η Net.Art είναι μια μορφή ψηφιακής τέχνης που εκμεταλλεύεται τα μοναδικά χαρακτηριστικά του διαδικτύου, όπως η διαδραστικότητα, η συνδεσιμότητα και η παγκόσμια εμβέλεια του, για να δημιουργήσει έργα που αμφισβητούν τις παραδοσιακές αντιλήψεις για την τέχνη και τη σχέση της με την τεχνολογία, τον πολιτισμό και την κοινωνία.

Η net art/διαδικτυακή τέχνη ως προέκταση της Net.art μετά το 2000, περιλαμβάνει ένα ευρύ φάσμα πρακτικών, όπως διαδικτυακές εγκαταστάσεις, ιστότοπους, λογισμικό, παιχνίδια, παραστάσεις και παρεμβάσεις στα μέσα κοινωνικής

⁷³⁴ Sollfrank, 2019, σ. 87.

⁷³⁵ Jones, 2004, σ. 65.

δικτύωσης. Συχνά θολώνει τα όρια μεταξύ τέχνης και μη τέχνης, καθώς και μεταξύ καλλιτέχνη και κοινού, προσκαλώντας τους θεατές να συμμετάσχουν, να συνεργαστούν ή ακόμη και να τροποποιήσουν το ίδιο το έργο. Από το 2010 και βασιζόμενοι στον νεολογισμό της Olsen, post-internet art μπορούμε να μιλάμε για μια ευρύτητα του όρου καθώς περιγράφεται σε αυτό το πλαίσιο και τέχνη η οποία μπορεί να έλκει θεματικά από το χώρο του διαδικτύου χωρίς απαραίτητα να χρησιμοποιεί το εργαλείο τεχνικά.

Ένα από τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά της διαδικτυακής τέχνης είναι η ικανότητά της να παρακάμπτει τους παραδοσιακούς χώρους του κόσμου της τέχνης, όπως οι γκαλερί, τα μουσεία και την επιρροή των επιμελητών, επιτρέποντας στους καλλιτέχνες να παρουσιάζουν το έργο τους απευθείας σε ένα παγκόσμιο κοινό στο διαδίκτυο. Αυτός ο εκδημοκρατισμός του κόσμου της τέχνης έχει ανοίξει νέες δυνατότητες για τους καλλιτέχνες να πειραματιστούν με διαφορετικές μορφές, στυλ και θέματα και να εμπλακούν με διαφορετικές κοινότητες και πολιτισμούς χωρίς το εμπορικό ενδιαφέρον το οποίο συχνά ακόμα και «πραξικοπηματικά» ευνόησε κάποιους καλλιτέχνες και αφάνισε άλλους στην ιστορία της προώθησης της τέχνης.

Ταυτόχρονα, η διαδικτυακή τέχνη έθεσε σημαντικά ερωτήματα σχετικά με την αξία, την ιδιοκτησία και τη διατήρηση της ψηφιακής τέχνης, καθώς και τη σχέση της με την πνευματική ιδιοκτησία, την ιδιωτικότητα και τη λογοκρισία. Καθώς το διαδίκτυο συνεχίζει να εξελίσσεται και να διαμορφώνει τη ζωή μας, η διαδικτυακή τέχνη θα παραμείνει αναμφίβολα ένα ζωτικό και δυναμικό πεδίο καλλιτεχνικής έρευνας, προκαλώντας μας να επανεξετάσουμε τις παραδοχές μας για την τέχνη, την τεχνολογία και την κοινωνία.

Από το σώμα της διατριβής ξεχωρίζουμε τον ορισμό της Net art:

“Η net art εμπεριέχει τα χαρακτηριστικά εκείνα που την καθιστούν μεταφορά και πραγματικότητα συγχρόνως. Η net art είναι η καλλιτεχνική εκείνη πρακτική η οποία ασχολείται με τη θεματική της επικοινωνίας, των μέσων, και του πολιτισμικού περιβάλλοντος της δικτυωμένης εποχής. Επικοινωνείται μέσω του διαδικτύου ενώ την ίδια στιγμή ασχολείται και θεματικά με αυτό⁷³⁶. Η net art χαρακτηρίζεται από τη διάδραση θεατή και έργου ενώ την ίδια στιγμή επικοινωνείται παγκόσμια και οι κύριες προβληματικές της είναι η επιτήρηση, η ταυτότητα, η δημοκρατία, τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης και οι πρακτικές δημόσιας ή ιδιωτικής συμμετοχής καθώς και η αφήγηση και οι εναλλακτικές της μέθοδοι. Χωρίζεται σε δύο φάσεις μια αρχική κατά την οποία το ίδιο το εργαλείο του διαδικτύου αποτελεί τον ιδεολογικό πυρήνα του έργου όπου -όπως διαβάζουμε ότι αναφέρει ο Tilman Baumgartel- “Net.art addresses its own medium; it deals with the specific conditions the Internet offers. It explores the possibilities that arise from its taking place within this electronic network and is therefore Netspecific. Net.art

⁷³⁶ <https://netspecific.net/en/netspecific/what-is-net-art>, πρόσβαση 26 Μαΐου 2017.

plays with the protocols of the Internet, with its technical peculiarities. It puts known or undiscovered errors within the system to its own use. It deals creatively with software and with the rules software follows in order to work. It only has any meaning at all within its medium, the Internet⁷³⁷” και μια δεύτερη φάση, κατά την οποία -και με την έλευση του web 2- η εισαγωγή της χρήσης των data εισάγεται στην καλλιτεχνική δημιουργία για την δημιουργία αφηγήματος. Οι καλλιτέχνες της net art θα μπορούσαμε να πούμε ότι κινούνται στα όρια μεταξύ έρευνας και τέχνης καθώς ο πειραματισμός με νέα εργαλεία αλλά και η χρήση δεδομένων για την εξαγωγή συμπεράσματος σε σχέση με την κουλτούρα, μοιάζει πολύ με τις επιστημονικές μεθόδους άλλων πρακτικών έρευνας.

Ο τρόπος με τον οποίο εξελίσσεται η καλλιτεχνική έρευνα στο χώρο των νέων μέσων απηχεί σε μεγάλο βαθμό την παραδοσιακή ακαδημαϊκή έρευνα πράγμα που σηματοδοτεί την έναρξη νέων καλλιτεχνικών ζητημάτων σε συνέργεια με την ακαδημαϊκή καλλιτεχνική έκφραση. Αυτό προέρχεται εν πολλοίς από την αυθυπαρξία της τέχνης και ως γεννήτριας γνώσης, σημείο στο οποίο ταυτίζεται με την έρευνα στον ακαδημαϊκό χώρο ως προς τα ευρήματα της.

Οι σχέσεις της διαδικτυακής τέχνης με το θέαμα, την εικόνα, την αναπαράσταση και τη συμμετοχή της μηχανής θέτουν τις βάσεις για μια σύνδεση της με μεγάλο μέρος της μεταμοντέρνας κουλτούρας και ειδικότερα τον Σιτουασιονισμό και την “θεαματικοποίηση” της κοινωνίας. Κυρίως όμως η διαδικτυακή τέχνη σχετίζεται με την αλήθεια, στο βαθμό που αυτή βιώνεται ως σώμα και εκφράζεται ως ταυτότητα.

Σε μια “κβαντική” παρατήρηση των φαινομένων σύμφωνα με την οποία τα παράγουμε σχεδόν την ίδια στιγμή που τα παρατηρούμε, οι ερμηνείες των έργων της διαδικτυακής τέχνης εμπεριέχουν τη δημιουργία νέων νοημάτων και ορατότητας εναλλακτικών δεδομένων μέσω της μελέτης τους, όπως για παράδειγμα η αναδυόμενη ανησυχία για τη χρήση της πληροφορίας, η κοινωνική προκατάληψη και η χρήση της Τεχνητής Νοημοσύνης, η κοινωνική ταξινόμηση και η ορατότητα όσο και η αυξανόμενη επιτήρηση. Για αυτό το λόγο και δόθηκε τόσο μεγάλη σημασία στη θεωρία και μικρότερη στην παραδοσιακή ανάλυση των έργων τέχνης όπως θα γινόταν στο πλαίσιο μιας ιστορίας της τέχνης. Οι ιδιαιτερότητες του μέσου επιτάσσουν τη συνειδητοποίηση πολλών παραμέτρων με αποτέλεσμα πολλές φορές το περιβάλλον όπου παρουσιάζονται τα έργα να είναι εξίσου σημαντικό με το περιεχόμενο τους από τη στιγμή που παράγεται λόγος μέσω αυτού και η οπτική η οποία υιοθετούμε θα πρέπει να αντιστοιχεί στις πολλαπλές σημασίες και περιεχόμενα της σύγχρονης κουλτούρας όπως αυτή περιγράφεται από τη θεωρία.

Το κεφάλαιο των συνεντεύξεων ήταν μια εξαιρετικά διαφωτιστική στιγμή της

⁷³⁷ Corby, 2013, σ. 1.

διατριβής όσο και ουσιαστική στην σχέση με τα διδάγματα της. Η Indira Allegra αναφερόμενη στις ταπισερί της μνήμης αναφέρθηκε σε “στοιχειωμένα” μέρη, όπως ακριβώς στέκουν και οι πληροφορικοί τόποι στο διαδίκτυο οι οποίοι εμπειρίζουν την εμπειρία και το συναίσθημα των χρηστών τους. Η εργασία της με “νήματα” πραγματικά αλλά και πληροφοριακά απηχεί συνδέσεις και δεσμούς που συνθέτουν μια μεγάλη εικόνα και υποβοηθούν την επικοινωνία και κατανόηση μεταξύ σωμάτων σε ταυτοτικές στιγμές με συνδετικό ιστό τη θλίψη ή άλλα συναισθήματα. Ως μη δυαδικό άτομο η ίδια δεν αναφέρεται σε φύλα στο έργο της αλλά υπό την σκέπη της “χειροτεχνίας” εντάσσει τη θηλυκότητα μέσα από αυτή την ιστορικά φορτισμένη πρακτική. Το ψηφιακό μέρος του έργου της παρουσίασε τη δυσκολία της προσαρμογής του προγραμματισμού και της εκπαίδευσης των τεχνικών και σε αυτό το σημείο έχουμε ένα παράδειγμα της εξέλιξης των εργαλείων μέσω του καλλιτεχνικού οράματος. Η καλλιτέχνιδα στο ζήτημα της επιτήρησης και της παρακολούθησης αναρωτιέται κατά πόσον παρακολουθεί και καταγράφει και η ίδια μέσα από την καλλιτεχνική της ματιά και εγείρει ίσως έτσι το θέμα μια “καλής” επιτήρησης έναντι μιας “κακής” επιτήρησης. Στο σώμα της διατριβής αναφερθήκαμε στο επιστημονικό βλέμμα το οποίο εξυπηρέτησε τις εξουσίες και αναρωτιόμαστε κατά πόσον το καλλιτεχνικό βλέμμα ως συλλέκτης στοιχείων εξυπηρετεί τους ίδιους σκοπούς. Η απάντηση βρίσκεται στην ακραία υποκειμενικότητα η οποία δεν στατιστικοποιείται εύκολα, ή ακόμα και αν συμβεί αυτό τότε μιλάμε για ορατότητα και αυτοδραστικότητα. Η αυτοδραστικότητα, η αντανάκλαση της ταυτότητας στις δραστηριότητες μας και η ποσοτικοποίηση αυτών είναι μάλλον η νέα προσθήκη στην ημερολογιακή καταγραφή της ταυτότητας μας συνεχίζει η καλλιτέχνιδα, ενώ αναφέρεται και στο χρόνο στον οποίο αναφερθήκαμε πολύ συχνά στη διατριβή μας, τον οποίο και προσδιορίζει ως ρυθμό, τη συχνότητα δηλαδή με την οποία αναζητούμε τη διάδραση στη διαδικτυακή μας ζωή ενώ έχει επίσης ενδιαφέρον το πως συνδυάζει αυτή τη διάδραση και με την μνήμη κάνοντας ένα παραλληλισμό της αποθήκευσης σε cloud δεδομένων με το “ανέβασμα” της μνήμης μας σε ανθρώπους που γνωρίζαμε στο παρελθόν. Η εκπαιδευτική μου προϋπηρεσία με ώθησε να ρωτήσω και την άποψη της καλλιτέχνιδας για την διδασκαλία της διαδικτυακής τέχνης στα σχολεία και λάβαμε την θετική απάντηση για τη σημασία του ψηφιακού γενικά εγγραμματισμού στην διάσωση του αληθινού.

Στην επόμενη συνέντευξη η εξαιρετικά παραγωγική καλλιτέχνιδα Lauren Mc Carthy αναφέρθηκε αρχικά στην άρρηκτη σχέση του σώματος μας με το διαδίκτυο όπως αυτή παρουσιάστηκε και νωρίτερα στη διατριβή μας, ενώ δεν διαχωρίζει την ιδιωτική από τη δημόσια ταυτότητα λόγω της διείσδυσης της επιτήρησης ακόμα και στους πιο ιδιωτικούς μας χώρους. Η αισθητική των έργων της έλκει αρκετά από το πλαίσιο μέσα από το οποίο κάθε φορά αναδύεται η προβληματική της είτε ανατρέποντας την γλώσσα

αυτού του πλαισίου είτε τους κανόνες του. Στην κατακλείδα των δηλώσεων της έδωσε έμφαση στην εκπαίδευση γύρω από τους τρόπους με τους οποίους δεν θα καταναλώνουμε μόνο την τεχνολογία αλλά θα την προσαρμόζουμε στις ανάγκες του δικού μας σχεδιασμού του μελλοντος.

Η περίπτωση της Annie Abrahams είναι ιστορικής σημασίας καθώς πρόκειται για εκφράστρια της Net.art αρχικά σε html σε ένα πλαίσιο οπτικής ποίησης και από το 2007 σε δικτυωμένη περφόρμανς. Το ζήτημα της ταυτότητας ήταν πρωταρχικό στην πρώτη εποχή της Net.art και η ίδια μας επισημαίνει τη σημασία του βλέμματος του θεατή ως πρόθεση και θέση προκειμένου να καταταχθεί το έργο σε μια κοινωνική δράση ή ένα καλλιτεχνικό συμβάν. Η εμπιστοσύνη των συμμετεχόντων είναι πρωταρχικής σημασίας στις σεναριοποιημένες δράσεις που οργανώνει καθώς η επιτήρηση έχει οδηγήσει το κοινό σε αυξημένη δυσπιστία κι αίσθηση ευαλωτότητας. Αυτές οι συνθήκες την οδήγησαν στη σκέψη ενός “ξεγελάσματος” της όποιας αυτοματοποιημένης αναγνώρισης απαραίτητης για την παραγωγή δεδομένων υποδεικνύοντας έτσι, ότι η συνείδηση μερικών απλών κανόνων μπορεί να μας οδηγήσει και στην ανατροπή τους. Έχει ιδιαίτερη αξία για την έννοια της ταυτότητας στο διαδίκτυο η παρατήρηση της καλλιτέχνης ότι η οθόνη είναι η αντανάκλαση μας αλλά και η αντανάκλαση όλων των άλλων στους οποίους προβαλλόμαστε, τους οποίους εν τέλει κουβαλάμε μέσα μας.

Η τελευταία στη σειρά συνέντευξη ήταν της Anne Hirsch η οποία αναφέρεται ως περίπτωση συνδυασμένη με την τόλμη με την οποία αντιμετώπισε ζητήματα σεξουαλικότητας τα οποία όπως αναφέρει και η ίδια είναι αυτόματα συνυφασμένα με το σώμα και την ταυτότητα. Έχει ενδιαφέρον ότι δεν ασχολείται με την αισθητική αλλά κυρίως με την εννοιακότητα των έργων της και πιστεύει στην εμπορική ανάπτυξη των ψηφιακών έργων τέχνης μέσα από νέες μορφές κατοχής και παραγωγής τους.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Abercrombie, Nicholas, and Brian Longhurst. *Audiences a Sociological Theory of Performance and Imagination*. Sage, 2003.
- Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Routledge, Taylor & Francis Group, 2004.
- Alaimo, Stacy, and Susan Hekman, editors. *Material Feminisms*. Indiana University Press, 2008.
- Amerika, Mark. *Meta/Data: A Digital Poetics*. MIT Press, 2007.
- Argyrokastriti, M. *Mediated self and subjectivity. selfie as a negation of alterity Cindy Sherman, Inti Romero and massive autophography*. available from: https://www.researchgate.net/publication/328134136_mediated_self_and_subjectivity_selfie_as_a_negation_of_alterity_cindy_sherman_inti_romero_and_massive_autophography.
- Armitage, John. Paul Virilio: *From Modernism to Hypermodernism and Beyond*. Thousand Oaks: SAGE, 2000.
- Ascott, Roy, and Edward A. Shanken. *Telematic Embrace: Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness*. University of California Press, 2007.
- Attwood, Feona. *Sex Media*. Polity Press, 2018.
- Attwood, Feona, et al. *The Routledge Companion to Media, Sex and Sexuality*. Routledge, 2020.
- Aulagnier, Piera. *The Violence of Interpretation: From Pictogram to Statement*. Brunner-Routledge, 2001.
- Badiou, Alain. *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*. Verso Books, 2001.
- Badiou, Alain. *Μεταφυσική της πραγματικής ευτυχίας*. Εκδ. Πατάκη, 2015.
- Balibar, Etienne. *Ο φόβος των μαζών*, Σπινόζα, Μαρξ, Φουκώ. Πλέθρον, 2010.
- Balsamo, Anne M. *Technologies of the Gendered Body: Reading Cyborg Women*. Durham: Duke University Press, 1996.
- Barden, Owen, (2013), "New approaches for new media: moving towards a connected methodology", *Qualitative Research Journal*, Vol. 13 Iss 1 pp. 6-24 <http://dx.doi.org/10.1108/14439881311314496>.
- Barker, Timothy Scott. *Time and the Digital: Connecting Technology, Aesthetics, and a Process Philosophy of Time*. Dartmouth College Press, 2012.

- Barkow, Jerome H., Leda Cosmides, and John Too. *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*. Oxford University Press, 1995.
- Baudrillard, Jean, and Chris Turner. *Screened Out*. Verso, 2002.
- Baudrillard, Jean. *Seduction. New World Perspectives*, 2001.
- Bauman, Zygmunt, and Benedetto Vecchi. *Identity: Conversations with Benedetto Vecchi*. 2008.
- Baumgartel, T. *Net.Art 2.0: New Materials towards Net Art*. Verlag Fur Moderne Kunst Nurnberg, 2001.
- Bazzichelli, Tatiana. *Networking: The Net as Artwork. Digital Aesthetics*. Research Center, Aarhus University, 2008.
- Bell, David, editor. *Psychoanalysis and Culture: A Kleinian Perspective*. Karnac , 1999.
- Benedikt, Michael. *Cyberspace: First Steps*. MIT Press, 1992.
- Beniger, James R. *The Control Revolution: Technological and Economic Origins of the Information Society*. Harvard University Press, 1986.
- Bergson, Henri. *Matter and Memory*. New York: Cosimo, 2007.
- Biggs, Michael, and Henrik Karlsson. *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Routledge, 2012.
- Birkerts, Sven. *Changing the Subject: Art and Attention in the Internet Age*. Graywolf Press, 2015.
- Blacking John. *The Anthropology of the Body*. Academic Press, 1977.
- Bloom, Howard. *Global Brain: The Evolution of Mass Mind from the Big Bang to the 21st Century*. Wiley, 2000.
- Bogers & Chiappini ed., *The Critical Makers Reader: (Un)learning Technology, Institute of Network Cultures*, Amsterdam, 2019.
- Bolt, Barbara. 2016. "Artistic Research: A Performative Paradigm?" *Parse Journal*, no. 3: 129–42.
http://parsejournal.com/content/uploads/10_Artistic-Research_Issue-3.pdf.
- Bolter, Jay D., and Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press, 2000.
- Bordo, Susan. *Unbearable Weight Feminism, Western Culture, and the Body*. Univ. of California Press, 1993.
- Bourdieu, Pierre, and Shaun Whiteside. *Photography: A Middle-Brow Art*. Polity Press, 1990.
- Bourdieu, Pierre. *Sketch for a Self-Analysis*. University of Chicago Press, 2008.
- Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Les Presses Du Réel, 2009.

- Bozkurt Aras & Tu Chih-Hsiung(2016) *Digital identity formation: socially being real and present on digital networks*, Educational Media International, 53:3, 153-167, DOI: 10.1080/09523987.2016.1236885
- Braidotti, Rosi, and Maria Hlavajova. *Posthuman Glossary*. Bloomsbury Publishing, 2018.
- Braidotti, Rosi. *Transpositions: On Nomadic Ethics*. Polity, 2011.
- Bridle, James. *New Dark Age: Technology and the End of the Future*. Verso Books, 2018.
- Brind, Susan, et al. *The State of the Real: Aesthetics in the Digital Age*. I.B. Tauris & Co. Ltd, 2007.
- Brinton, Christopher G., and Mung Chiang. *The Power of Networks: Six Principles That Connect Our Lives*. Princeton University Press, 2017.
- Broadhurst Susan, and Price Sara, editors. *Digital Bodies: Creativity and Technology in the Arts and Humanities*. Palgrave Macmillan, 2018.
- Broussard, Meredith. *Artificial Unintelligence: How Computers Misunderstand the World*. MIT Press, 2018.
- Budgeon, S. *Third-Wave Feminism and the Politics of Gender in Late Modernity*. Springer, 2011.
- Bulajić, Viktorija V. *Database aesthetics [electronic resource]: art in the age of information overflow*. University of Minnesota Press, 2007.
- Burke, Peter J.& Stets, J. *Identity theory*. Oxford University Press, 2009.
- Burkitt, Ian. *Bodies of Thought: Embodiment, Identity and Modernity*. Thousand Oaks: Sage, 1999.
- Burnham, Clint. *Does the Internet Have an Unconscious?: Slavoj Žižek and Digital Culture*. 2018.
- Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal* 40, no. 4 (1988): 519–31. <https://doi.org/10.2307/3207893>.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990.
- Butler, Judith. *Undoing Gender*. Routledge, 2004.
- Butler, Judith P. *Giving an Account of Oneself*. Fordham University Press, 2005.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "sex"*. Taylor & Francis US, 2011.
- Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution." *Feminist Theory Reader*, 2020, 353-361. doi:10.4324/9781003001201-42.
- Calhoun, Craig J. ed. *Social Theory and the Politics of Identity*. Blackwell, 1994.
- Candy, Linda, et al. *Explorations in Art and Technology*. Springer, 2019.

- Capurro, Rafael, Michael Eldred, and Daniel Nagel. *Digital Whoness: Identity, Privacy and Freedom in the Cyberworld*. Berlin: Walter de Gruyter, 2013.
- Castells, Manuel. *End of Millenium*. III, Blackwell, 2006.
- Castells, Manuel. *The Network Society: A Cross-Cultural Perspective*. Edward Elgar, 2004.
- Castells, Manuel. *The Power of Identity*. Hoboken: John Wiley & Sons, 2011.
- Castro, Eduardo V. *Cannibal Metaphysics*. Univocal Publishing, 2014.
- Chadwick Whitney, *Women, Art and Society*, Thames and Hudson, 1994
- Chandler, Annmarie, and Norie Neumark. *At a Distance: Precursors to Art and Activism on the Internet*. MIT Press, 2005.
- Chaney, Sarah. *Am I Normal?: The 200-Year Search for Normal People (and Why They Don't Exist)*. Wellcome Collection, 2022.
- Chiang, Mung. *Networked Life: 20 Questions and Answers*. Cambridge University Press, 2012.
- Chiesa, Lorenzo, ed. *Lacan and Philosophy: The New Generation*. Re.Press, 2014.
- Chow, Kenny. *Animation, Embodiment, and Digital Media Human Experience of Technological Liveliness*. Palgrave Macmillan, 2013.
- Chun, Wendy Jui Kyong. 2017. "Virtual Segregation Narrows Our Real-Life Relationships." *Wired* UK, May 2017. <https://www.wired.co.uk/article/virtual-segregation-narrows-our-real-liferelationships>.
- Cindy Sherman, *The complete untitled film stills*, ed. The Museum of Modern Art, New York, 2003
- Cixous, Hélène, et al. *Poetry in Painting Writings in Contemporary Arts and Aesthetics*. Edinburgh University Press, 2012.
- Clark, Andy. *Supersizing the Mind: Embodiment, Action, and Cognitive Extension*. New York: Oxford University Press, 2010.
- Clark, Andy. *Surfing Uncertainty: Prediction, Action, and the Embodied Mind*. New York: Oxford University Press, USA, 2016.
- Clegg, Stewart R. ed. *The Sage Handbook of Organization Studies*. Sage Publications, 2006.
- Clough, Patricia T. *Autoaffection: Unconscious Thought in the Age of Teletechnology*. University of Minnesota Press, 2000.
- Clough, Patricia T., and Craig Willse. *Beyond Biopolitics: Essays on the Governance of Life and Death*. Duke University Press Books, 2011.

- Clough, Patricia Ticineto. *The User Unconscious: On Affect, Media, and Measure*. University of Minnesota Press, 2018.
- Cohen, Jeffrey, and Gail Weiss. *Thinking the Limits of the Body*. State University of New York Press, 2003.
- Colebrook, Claire. *Blake, Deleuzian Aesthetics, and the Digital*. Bloomsbury Publishing Plc, 2013.
- Colebrook, Claire. *Understanding Deleuze*. Routledge, 2020.
- Coleman, B. *Hello Avatar: Rise of the Networked Generation*. MIT Press, 2011.
- Coleman, R. (2008). *The Becoming of Bodies*. *Feminist Media Studies*, 8(2), 163–179. doi:10.1080/14680770801980547
- Corby, Tom. 2013. “Network Art: Practices and Positions: Introduction.” In *Network Art: Practices and Positions*, 1–10. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315018997>.
- Cote, James E., and Charles G. Levine. *Identity, Formation, Agency, and Culture: A Social Psychological Synthesis*. London: Psychology Press, 2014.
- Couldry, Nick, and Ulises Ali Mejias. *The Costs of Connection: How Data Is Colonizing Human Life and Appropriating It for Capitalism*. Stanford University Press, 2019.
- Couldry, Nick. *Media, Society, World: Social Theory and Digital Media Practice*. Polity Press, 2016.
- Crane, Tim, and Sarah Patterson. *History of the Mind-Body Problem*. Routledge, 2000.
- Crary, Jonathan. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. MIT Press, 2001.
- Criado-Perez, Caroline. *Invisible Women: Data Bias in a World Designed for Men*. Abrams Press, 2019.
- Critical Art Ensemble. *Digital Resistance: Explorations in Tactical Media*. Autonomedia, 2001.
- Crossley, Nick. *The Social Body: Habit, Identity and Desire*. Sage, 2001.
- Cubitt, Sean. *Digital Aesthetics*. Sage, 1998.
- Cubitt, Sean. *Simulation and Social Theory*. SAGE, 2001.
- Cubitt, Sean. *The Practice of Light: A Genealogy of Visual Technologies from Prints to Pixels*. The MIT Press, 2014.
- Cubitt, Sean. *The Practice of Light: A Genealogy of Visual Technologies from Prints to Pixels*. The MIT Press, 2014.
- Culp, Andrew. *Dark Deleuze*. University of Minnesota Press, 2021.

- Czarniawska, Barbara. "Alterity/Identity Interplay in Image Construction." The Sage Handbook of New Approaches in Management and Organization, 2008, 49-62. doi:10.4135/9781849200394.n8.
- Dalle Vacche, Angela, editor. *Film, Art, New Media: Museum without Walls?* Palgrave Macmillan, 2012.
- Damasio, Antonio R. *Looking for Spinoza: Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*. Boston: Houghton Mifflin, 2003.
- Damasio, Antonio. *The Strange Order of Things*. Random House Usa Inc, 2018.
- Daniel, Mano, and Lester Embree. *Phenomenology of the Cultural Disciplines*. Berlin: Springer Netherlands, 1994.
- Danto, Arthur C. *What Art Is*. Yale University Press, 2013.
- DeCook, J. R. (2021). "A [White] Cyborg's Manifesto: the overwhelmingly Western ideology driving Technofeminist Theory." *Media, Culture & Society*, 43(6), 1158–1167. <https://doi.org/10.1177/0163443720957891>
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche and Philosophy*. Columbia University Press 1983.
- Deleuze, Gilles. *Ο Σπινόζα και το πρόβλημα της έκφρασης*. Κριτική, 2002.
- Deleuze, Gilles, *Η Πτύχωση, ο Λαϊμπνιτς και το Μπαρόκ*. Πλέθρον, 2006.
- Deleuze, Gilles - Felix Guattari. *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια: 2. Χίλια Πλατώματα*. Πλέθρον, 2017.
- Deleuze, Gilles - Felix Guattari. *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια: 1. Ο Αντι - Οιδίπους*. Πλέθρον, 2016.
- Deleuze, Gilles, Felix Guattari. *Τι είναι φιλοσοφία;*. Εκδ. Καλέντη, 2004.
- Deleuze, Gilles, and Paul Patton. *Difference and Repetition*. Columbia University Press, 1994.
- Deseriis, Marco. *Improper Names: Collective Pseudonyms from the Luddites to Anonymous*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.
- D'ignazio, Catherine, and Katherine F. Klein . *Data Feminism*. MIT Press, 2023.
- Dondero, Maria Giulia. *Language of Images: The Forms and the Forces*. Springer Nature, 2021.
- Douglas, Mary, and Steven Ney. *Missing Persons: A Critique of the Personhood in the Social Sciences*. University of California Press, 1998.
- Douglas, Mary. *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. 1993.
- Douglas N. "It's Supposed to Look Like Shit: The Internet Ugly Aesthetic." *Journal of Visual Culture*. 2014;13(3):314-339. doi:10.1177/1470412914544516

- Eldred, Michael. *Social Ontology of Whoness: Rethinking Core Phenomena of Political Philosophy*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2018.
- Ellen, Roy. *Anatomical classification and the semiotics of the body - The anthropology of the body*, Academic Press London, 1977.
- Esposito, Roberto. *Persons and Things: From the Body's Point of View*. Polity, 2015.
- Esposito, Roberto. *The Third Person*. Hoboken: John Wiley & Sons, 2018.
- Eubanks, Virginia. *Automating Inequality: How Hight-Tech Tools Profile, Police, and Punish the Poor*. Picador, 2019.
- Evans, Claire Lisa. *Broad Band: The Untold Story of the Women Who Made the Internet*. Portfolio/Penguin, 2018.
- Evans, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. This Edition Published in the Taylor & Francis E-Library, 2006.
- Falk, Pasi. *The Consuming Body*. Thousand Oaks: Sage, 1994.
- Fateman, Johanna. "Lynn Hershman Leeson: Civic Radar, Edited by Peter Weibel", Bookforum, September/October/November, 2016, 48.
- Fausto-Sterling, Anne. *Sexing the Body: Gender Politics and the Construction of Sexuality*. Basic Books, 2000.
- Featherstone, Mike, and Roger Urrows. *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk: Cultures of Technological Embodiment*. Thousand Oaks: Sage, 1996.
- Flick Catherine, "Informed consent and the Facebook emotional manipulation study", Research Ethics 2016, Vol. 12(1) 14–28 DOI: 10.1177/1747016115599568
- Flisfeder, Matthew. *Algorithmic Desire toward a New Structuralist Theory of Social Media*. Northwestern University Press, 2021.
- Flisfeder, Matthew. "The Ideological Algorithmic Apparatus: Subjection Before Enslavement." *Theory & Event* 21, no. 2 (2018): 457-84. muse.jhu.edu/article/690528.
- Floridi, Luciano. *Philosophy and Computing: An Introduction*. London: Routledge, 2002.
- Floridi, Luciano. *The Onlife Manifesto: Being Human in a Hyperconnected Era*. Basingstoke: Springer, 2014.
- Floridi, L. *Big Data and Their Epistemological Challenge*. *Philos. Technol.* 25, 435–437 (2012). <https://doi.org/10.1007/s13347-012-0093-4>
- Foster, Hal. *The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. 1983.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Editions Gallimard, 1966.
- Foucault, Michel. *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*. 1988.

- Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of Human Sciences*. Vintage, 1994.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Vintage Books, 1995.
- Foucault, Michel. *Ιστορία της Σεξουαλικότητας, 4. Οι ομολογίες της σάρκας*. Πλέθρον, 2019.
- Fraser, Mariam, and Monica Greco. *The Body: A Reader*. Routledge, 2020.
- Frosh, P. (2015). Selfies| “*The Gestural Image: The Selfie, Photography Theory, and Kinesthetic Sociability*”. *International Journal of Communication*, 9, 22.
- Fuchs, Christian. *Social Media: A Critical Introduction*. Sage, 2014.
- Fuchs, Christian. *Communication and Capitalism: A Critical Theory*. University of Westminster Press, 2020.
- Fuller, Matthew, and Andrew Goffey. *Evil Media*. Cambridge: MIT Press, 2012. σ.158
- Gallagher, Shaun, and Dan Zahavi. *The Phenomenological Mind an Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science*. Routledge, 2008.
- Gallagher, Shaun. *How the Body Shapes the Mind*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Galloway, Alexander R. Laruelle. *Against the Digital*. Univ. of Minnesota Press, 2014.
- Galloway, Alexander R. *The Interface Effect*. Polity, 2012.
- Galloway, Alexander R., and Eugene Thacker. *The Exploit: A Theory of Networks*. University of Minnesota Press, 2007.
- Galloway, Alexander R., et al. *Excommunication: Three Inquiries in Media and Mediation*. University of Chicago Press, 2014.
- Gatens, Moira. *Imaginary Bodies: Ethics, Power and Corporeality*. London: Routledge, 1996.
- Gay, Paul Du, and Stuart Hall. *Questions of Cultural Identity*. Sage, 2003.
- Gere, Charlie. *Art Practice in a Digital Culture*. Ashagate, 2010.
- Gere, Charlie. *Digital Culture*. Reaktion, 2002.
- Gertz N. “*Autonomy online: Jacques Ellul and the Facebook emotional manipulation study*.” *Research Ethics*. 2016;12(1):55-61. doi:10.1177/1747016115579534
- Gibbs, Jr., Raymond W. *Embodiment and Cognitive Science*. Cambridge University Press, 2005.
- Gitelman, Lisa, editor. *Raw Data Is an Oxymoron*. MIT Press, 2013.
- Gitelman, Lisa. *Always Already New: Media, History and the Data of Culture*. MIT Press, 2006.
- Goethe-Institut. *Streaming Egos: Digital Identities*. 2016.
- Goffman Erving. *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*. Αλεξάνδρεια, 2006

- Goffman Erving. *Στίγμα - Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας*. Αλεξάνδρεια, 2001.
- Golumbia, David. *The Cultural Logic of Computation*. Harvard University Press, 2009.
- Goriunova, Olga. *Art Platforms and Cultural Production on the Internet*. Routledge, 2012.
- Graham, Beryl, and Sarah Cook. *Rethinking Curating: Art after New Media*. MIT Press, 2010.
- Grau, Oliver, editor. *Media Art Histories*. MIT Press, 2007.
- Greene, Rachel. *Internet Art*. Thames & Hudson, 2004.
- Greene, Rachel, " *Web work: A history of Internet art.*" 2000,
<https://www.artforum.com/print/200005/web-work-a-history-of-internet-art-465>.
- Grogan, Sarah. *Body Image: Understanding Body Dissatisfaction in Men, Women and Children*. 2021.
- Grosz, E. A. Chaos. *Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*. Columbia University Press, 2008.
- Grosz, Elizabeth, and Professor E. Grosz. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Groys, Boris. *In the Flow*. Brooklyn: Verso Books, 2018.
- Guillaume, Laura, and John Hughes, editors. *Deleuze and the Body*. Edinburgh University Press, 2011.
- Habermas, Juergen. *The Theory of Communicative Action: Volume 2: Lifeworld and System: A Critique of Functionalist Reason*. Boston: Beacon Press, 1985.
- Hall, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Thousand Oaks: Sage, 1997.
- Han, Byung-Chul. *Psychopolitics: Neoliberalism and New Technologies of Power*. Brooklyn: Verso Books, 2017.
- Hansen, Mark B. *Feed-Forward: On the Future of Twenty-First-Century Media*. University of Chicago Press, 2015.
- Hansen, Mark B., and Mark B. Hansen. *New Philosophy for New Media*. Cambridge: MIT Press, 2004.
- Hansen, Mark B. *Bodies in Code: Interfaces with Digital Media*. London: Routledge, 2006.
- Hansen, Mark B. *Feed-Forward: On the Future of Twenty-First-Century Media*. Chicago: University of Chicago Press, 2015.
- Hansen, Mark. *Embodying Technesis: Technology Beyond Writing*. University of Michigan Press, 2000.
- Haraway, Donna J. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press, 2016.

- Haraway, Donna Jeanne. *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. Routledge, 1989.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Blackwell, 1994.
- Hayles, Nancy Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Univ. of Chicago Press, 1999.
- Hayles, Nancy Katherine, and Jessica Pressman. *Comparative Textual Media: Transforming the Humanities in the Postprint Era*. University of Minnesota Press, 2013.
- Hecht, Michael L., ed. *Communicating Prejudice*. Thousand Oaks, Calif: Sage Publications, 1998.
- Heidegger, Martin. *Η Τέχνη και ο Χώρος*. Ίνδικτος, 2006.
- Herbig, Art, et al. *Beyond New Media: Discourse and Critique in a Polymediated Age*. Lexington Books, 2015.
- Hohwy, Jakob. *The Predictive Mind*. New York: Oxford University Press, 2013.
- Howson, Alexandra. *Embodying Gender*. Thousand Oaks: Sage, 2005.
- Hoy, Meredith. *From Point to Pixel a Genealogy of Digital Aesthetics*. Dartmouth College Press, 2017.
- Hughes, Athol ed. *The inner world and Joan Riviere Collected Papers: 1920-1958*. Karnac Books London 1991
- Hui, Yuk, and Andreas Broeckmann. *30 Years after Les Immatériaux: Art, Science, and Theory*. Meson Press, 2015.
- Hui, Yuk. *On the Existence of Digital Objects*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.
- Illouz, Eva. *Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism*. Hoboken: John Wiley & Sons, 2013.
- Ingvarsson, Jonas. *Towards a Digital Epistemology: Aesthetics and Modes of Thought in Early Modernity and the Present Age*. Palgrave Macmillan, 2021.
- Innis, Harold A. *The Bias of Communication*. University of Toronto Press, 2008.
- Irigaray, Luce, et al. *This Sex Which Is Not One* Luce Irigaray; Translated by Catherine Porter with Carolyn Burke. Cornell University Press, 1985.
- Irigaray, Luce, Mahon O'Brien, et al. *Towards a New Human Being*. Palgrave Macmillan, 2019.
- Irigaray, Luce. *Speculum of the Other Woman*. Cornell University Press, 1985.
- James, William. *Principles of Psychology*. Published by Pantianos Classics, 2017.

- Janaway, Christopher. *Schopenhauer: 'The World as Will and Representation': Volume 1*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Jansen, Sue. *Critical Communication Theory: Power, Media, Gender and Technology*. Rowman & Littlefield Publishers, 2002.
- Jappe Anselm. *Το τέλος της Τέχνης στον Αντόρνο και τον Ντεμπόρ*. Εκδόσεις των Ξένων, 2007.
- Jardine, Alice A. *Gynesis: Configurations of Women and Modernity*. Cornell Univ. Pr., 1989.
- Jardine, Gail McNicol. *Foucault and Education*. Peter Lang, 2005.
- Jay, Martin. *Downcast Eyes*. University of California Press, 1993.
- Johnson, Mark. *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. 1990.
- Jones, Amelia, Andrew S. Nfa, and Andrew Stephenson. *Performing the Body/Performing the Text*. London: Routledge, 2005.
- Jones, Amelia, ed. *A Companion to Contemporary Art Since 1945*. Blackwell Publishing, 2006.
- Jones, Amelia, ed. *The Feminism and Visual Culture Reader*. Routledge, 2003.
- Jones, Graham, and Jon Roffe. *Deleuze's Philosophical Lineage*. Edinburgh University Press, 2009.
- Jones, Steve. *Encyclopedia of New Media: An Essential Reference to Communication and Technology*. Thousand Oaks: Sage Publications, 2002.
- Jones, S. & Howard P. *Society Online: The Internet in Context*. Sage, 2004.
- Jones, Steven G. *Virtual Culture: Identity and Communication in Cybersociety*. Sage, 2002.
- Jordan, John W. "A virtual death and a real dilemma: Identity, trust, and community in cyberspace." *Southern Communication Journal* 70, no. 3 (2005), 200-218. doi:10.1080/10417940509373327.
- Joselit, David. *After Art*. Princeton University Press, 2013.
- Jung, G.C. *The Relations between the Ego and the Unconscious*. Routledge, 1966
- Kant, Immanuel. *Critique of Judgement*. Oxford University Press, 2007.
- Karaganis, Joe. *Structures of Participation in Digital Culture*. Social Science Research Council, 2007.
- Katz, James Everett. *Handbook of Mobile Communication Studies*. MIT Press, 2008.
- King, Helen. (2013). "The One-Sex Body on Trial: The Classical and Early Modern Evidence." 10.4324/9781315555027.
- Kirby, Vicki. *Telling Flesh: The Substance of the Corporeal*. Routledge, 1997.

- Kirchhoff, M. "Predictive brains and embodied, enactive cognition: an introduction to the special issue." *Synthese* 195, 2355–2366 (2018).
<https://doi.org/10.1007/s11229-017-1534-5>
- Kitchin, Rob. *The Data Revolution a Critical Analysis of Big Data, Open Data & Data Infrastructures*. Sage, 2022.
- Kittler, Friedrich A. *Gramophone, Film, Typewriter*. Redwood City: Stanford University Press, 1999.
- Kleinherenbrink, Arjen. "Metaphysical Primitives: Machines and Assemblages in Deleuze, DeLanda, and Bryant" *Open Philosophy*, vol. 3, no. 1, 2020, pp. 283-297.
<https://doi.org/10.1515/opphil-2020-0103>.
- Koepnick, Lutz. *On Slowness: Toward an Aesthetic of the Contemporary*. Columbia University Press, 2014.
- Krijnen, Tonny, & Bauwel Sofie V. *Gender and Media: Representing, Producing, Consuming*. London: Routledge, 2015.
- Kristeva, Julia, and Toril Moi. *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University Press, 1986.
- Kroker, Arthur, and Marilouise Kroker. *Body Invaders: Panic Sex in America*. 1987. Kroker, Arthur. *Body Drift: Butler, Hayles, Haraway*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.
- Kruger, Stephen, Philip Rayner, and Peter Wall. *Media Studies: The Essential Resource*. Routledge, 2004.
- Kwastek, Katja. *Aesthetics of Interaction in Digital Art*. MIT Press, 2013.
- Kyong, Chun Wendy Hui. *Updating to Remain the Same: Habitual New Media*. The MIT Press, 2016.
- Lagerkvist, Amanda. *Digital Existence: Ontology, Ethics and Transcendence in Digital Culture*. London: Routledge, 2018.
- Landa, Manuel D. *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*. Continuum, 2006.
- Landa, Manuel D. *A Thousand Years of Nonlinear History*. Swerve Editions, 2000.
- Landa, Manuel De. *A Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*. Continuum, 2006.
- Landow George, *Hypertext – The convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, The John Hopkins University Press, 1992
- Langlois, G. *Meaning in the Age of Social Media*. Basingstoke: Springer, 2014.
- Laplanche, Jean, and John Fletcher. *Essays on Otherness*. This Edition Published in the Taylor & Francis E-Library, 2005.

- Laqueur, Thomas. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- Laqueur, Thomas. *Κατασκευάζοντας το Φύλο, Σώμα και κοινωνικό Φύλο – Από τους Αρχαίους Έλληνες ως το Φρόυντ*. Εκδόσεις Πολύτροπον, 2003.
- Laurent, Eric. *Lost in Cognition: Psychoanalysis and the Cognitive Sciences*. KARNAC, 2014.
- Lauretis, Teresa De. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indiana Univ. Press, 2001.
- Latour, Bruno, and Catherine Porter. *We Have Never Been Modern*. Harvard University Press, 1993.
- Laverty, S. M. (2003). "Hermeneutic Phenomenology and Phenomenology: A Comparison of Historical and Methodological Considerations." *International Journal of Qualitative Methods*, 2(3), 21-35.
<https://doi.org/10.1177/160940690300200303>
- Lee, Pamela M. *Forgetting the Art World*. MIT Press, 2017.
- Lee, Pamela M. *New Games: Postmodernism after Contemporary Art*. Routledge, 2013.
- Levin, G., & Brain, T. (2021). *Code as Creative Medium: A Handbook for Computational Art and Design*. MIT Press.
- Levinson, Jerrold. *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford University Press, 2005.
- Lewis, Michael. *Derrida and Lacan Another Writing*. Edinburgh University Press, 2008.
- Liu, Lydia H. *The Freudian Robot: Digital Media and the Future of the Unconscious*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- Lovejoy, Margot, Vesna Victoria, and Paul Christiane. *Context Providers: Conditions of Meaning in Media Arts*. Intellect Books, 2011.
- Lovejoy, Margot. *Digital Currents: Art in the Electronic Age*. This Edition Published in the Taylor & Francis E-Library, 2005.
- Lovink, Geert. *My First Recession: Critical Internet Culture in Transition*. V2, 2003.
- Lovink, Geert. *Networks without a Cause: A Critique of Social Media*. Polity Press, 2011.
- Lovink, Geert. *Social Media Abyss: Critical Internet Cultures and the Force of Negation*. Hoboken: John Wiley & Sons, 2017.
- Lovink, Geert. "Civil Society, Fanaticism, and Digital Reality: A Conversation with Slavoj Žižek", 1996-02-21, <https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14649/5529>
- Lucy, Niall, et al. *A Dictionary of Postmodernism*. Wiley Blackwell, 2016.
- Luhmann, Niklas. *Art as a Social System*. Stanford University Press, 2000.

- Lupton, Ellen. *Mechanical Brides: Women and Machines from Home to Office*. Princeton Architectural Press, 1993.
- Lyons, John O., and Prof. Lyons J. *The Invention of the Self: The Hinge of Consciousness in the Eighteenth Century*. 1978.
- Lyotard, Jean-Francois. *Η Μεταμοντέρνα Κατάσταση*. Εκδόσεις «Γνώση», 1988.
- Magnet, Shoshana Amielle. *When Biometrics Fail_ Gender, Race, And The Technology Of Identity*, Duke University Press, 2011.
- Malabou, Catherine. *The New Wounded: From Neurosis to Brain Damage*. Forms of Living, 2012.
- Manghani, Sunil. *Image Studies: Theory and Practice*. Routledge, 2013.
- Maniglier, Patrice, et al. *Foucault at the Movies*. Columbia University Press, 2018.
- Manovich, Lev. *Software Culture*. Olivares, 2010.
- Manovich, Lev. *Software Takes Command*. Bloomsbury Academic, 2013.
- Manovich, Lev. *The Language of New Media*. MIT Press, 2002.
- Mansfield, Nick, and Nicholas Mansfield. *Subjectivity: Theories of the Self from Freud to Haraway*. London: Routledge, 2000.
- Marks, Laura U. *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. University of Minnesota Press, 2002.
- Mascia-Lees, Frances E. *A Companion to the Anthropology of the Body and Embodiment*. John Wiley & Sons, 2011.
- Massumi, Brian. *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia: Deviations from Deleuze and Guattari*. MIT Press, 1992.
- Massumi, Brian. *A Shock to Thought: Expression after Deleuze & Guattari*. Routledge, 2002.
- Maturana, H.R., and F.J. Varela. *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*. D. Reidel Publishing Company, 1980.
- McHugh, Gene. *Post Internet Notes on the Internet and Art*, LINK Editions, 2011.
- Meixnerova, Marie ed. *#mm net art – Internet Art in the virtual and Physical Space of its Presentation*, PAF, z.s. and Link Editions, 2019
- Mies, Maria. *Patriarchy and Accumulation on a World Scale: Women in the International Division of Labour*. Zed Books, 2014.
- Milner, Marion Blackett. *Suppressed Madness of Sane Men: Forty-Four Years of Exploring Psychoanalysis / Marion Milner*. This Edition Published in the Taylor & Francis E-Library, 2005.
- Mirzoeff, Nicholas. *The Visual Culture Reader*. Routledge, 2002.

- Mithen, Steven J. *The Prehistory of the Mind: The Cognitive Origins of Art, Religion and Science*. Thames & Hudson, 1996.
- Mondloch, Kate. *A Capsule Aesthetic: Feminist Materialisms in New Media Art*. University of Minnesota Press, 2018.
- Mondloch, Kate. *Screens: Viewing Media Installation Art*. University of Minnesota Press, 2010.
- Moulier-Boutang, Yann. *Cognitive Capitalism*. Polity Press, 2012.
- Nakamura, Lisa. *Cybertypes: Race, Ethnicity, and Identity on the Internet*. London: Routledge, 2013.
- Navas, Eduardo, Xtine. Burrough, and Owen Gallagher. *The Routledge Handbook of Digital Humanities and Remix Studies*. London: Routledge, 2021.
- Niemeyer, R.E. (2013). "What Are the Neurological Foundations of Identities and Identity-Related Processes?." In: Franks, D.D., Turner, J.H. (eds) *Handbook of Neurosociology*. Handbooks of Sociology and Social Research. Springer, Dordrecht. https://doi.org/10.1007/978-94-007-4473-8_12
- O'Neil, Cathy, *Weapons of math destruction: how big data increases inequality and threatens democracy*. Crown Publishing Group, 2016. Ebook ISBN 9780553418828
- Olkowski, Dorothea. *Gilles Deleuze and the Ruin of Representation*. University of California Press, 1999.
- Ong, Walter J., and Hartley John . *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. Routledge, 2015.
- O'Sullivan, S. *Art Encounters Deleuze and Guattari: Thought Beyond Representation*. Palgrave Macmillan, 2006.
- Paasonen, Susanna, et al. *Objectification: On the Difference between Sex and Sexism*. Routledge, 2021.
- Papacharissi, Zizi. *A Networked Self: Identity, Community, and Culture on Social Network Sites*. London: Routledge, 2010.
- Papacharissi, Zizi. *Affective Publics: Sentiment, Technology, and Politics*. New York: Oxford University Press, USA, 2014.
- Parikka, Jussi. *What is Media Archaeology?* John Wiley & Sons, 2012.
- Park, S., Strover, S., Choi, J., & Schnell, M. (2021). "Mind games: A temporal sentiment analysis of the political messages of the Internet Research Agency on Facebook and Twitter". *New Media & Society*,0(0). <https://doi.org/10.1177/14614448211014355>

- Parr, Adrian. *Deleuze Dictionary Revised Edition*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.
- Paul, Christiane. *Digital Art*. Thames & Hudson Ltd, 2011.
- Paul, Christiane. *A Companion to Digital Art*. Wiley Blackwell, 2016.
- Paxson, Peyton. *Mass Communications and Media Studies: An Introduction*. Continuum, 2010.
- Pettman, Dominic. *Human Error Species-Being and Media Machines*. University of Minnesota Press, 2011.
- Plant, Sadie. *Zeros + Ones: Digital Women + the New Technoculture*. Fourth Estate, 1998.
- Poster, Mark and David Savat. *Deleuze and New Technology*. Deleuze Connections, 2009.
- Powers, William T. "Feedback: Beyond Behaviorism." *Science* 179, 351-356 (1973). DOI:10.1126/science.179.4071.351
- Prada, Juan Martín, and George Hutton. *Art, Images and Network Culture*. Aula Magna Proyecto Clave McGraw Hill, 2021.
- Preciado, Paul B. *Countersexual Manifesto*. New York: Columbia University Press, 2019.
- Pressman, Jessica. *Digital Modernism Making It New in New Media*. Oxford University Press, 2014.
- Protevi, John. *Political Physics: Deleuze, Derrida and the Body Politic*. London: Bloomsbury Publishing, 2001.
- Reed, T.V. *Digitized Lives: Culture, Power and Social Change in the Internet Era*. London: Routledge, 2018.
- Reid, A., Petocz, P., & Gordon, S. (2008), "Research interviews in cyberspace", *Qualitative Research Journal*, Vol. 8 Iss 1 pp. 47 – 62.
- Respini, Eva, and Cindy Sherman. *Cindy Sherman*. The Museum of Modern Art, 2012.
- Rice, Jeff. *The Rhetoric of Cool: Composition Studies and New Media*. Southern Illinois University Press, 2007.
- Rice, S.M., Siegel, J.A., Libby, T., Graber, E., & Kourosh, A.S. "Zooming into cosmetic procedures during the COVID-19 pandemic: The provider's perspective". *Int. J. Womens Dermatol*. 2021 Jan 12;7(2):213-216. doi: 10.1016/j.ijwd.2021.01.012. PMID: 33937497; PMCID: PMC8072483.
- Rinehart, Richard, and Jon Ippolito. *Re-Collection: Art, New Media, and Social Memory*. The MIT Press, 2014.
- Rinehart, Richard. *Re-Collection: Art, New Media, and Social Memory*. MIT Press, 2022.

- Roberts, Ben, "Technics, Individuation and Tertiary Memory: Bernard Stiegler's *Challenge to Media Theory*" <https://doi.org/10.3898/NEWF.77.01.2012>
- Roesler, Christian. "The self in cyberspace." *Journal of Analytical Psychology* 53, no. 3 (2008), 421-436. doi:10.1111/j.1468-5922.2008.00735.x.
- Roffe, Jon, and Hannah Stark. *Deleuze and the Non/Human*. Palgrave Macmillan, 2015.
- Ross, Karen. *The Handbook of Gender, Sex and Media*. Hoboken: John Wiley & Sons, 2013.
- Russell, Legacy. *Glitch Feminism: A Manifesto*. Verso, 2020.
- Ryan, Marie-Laure. *Avatars of Story*. 2006.
- Sacks, Oliver. *The Man Who Mistook His Wife For A Hat: And Other Clinical Tales*. New York: Simon & Schuster, 1998
- Samuels, Robert. *New Media, Cultural Studies, and Critical Theory after Postmodernism: Automodernity from Zizek to Laclau*. Palgrave Macmillan, 2009.
- Sarriera, Heidi J. "Chapter 9 Connecting the Selves Computer-Mediated Identification Processes." *Critical Cyberculture Studies*, 2022, 97-106. doi:10.18574/nyu/9780814708903.003.0013.
- Scarcelli, Cosimo M., Despina Chronaki, Sara D. Vuyst, and Sergio V. Baselga. *Gender and Sexuality in the European Media: Exploring Different Contexts Through Conceptualisations of Age*. London: Routledge, 2021.
- Schopenhauer. A., *The world as Will and Representation*. Cambridge University Press, 2010.
- Schwartz, Hillel. *The culture of the copy*. Zone, 2014.
- Scott, David. *Gilbert Simondon's Psychic and Collective Individuation: A Critical Introduction and Guide*. Edinburgh University Press, 2014.
- Scott, Rettberg. "Dada Redux: Elements of Dadaist Practice in Contemporary Electronic Literature." *Fibreculture Journal*, 2008.
- Senft, Theresa M. *Camgirls. Celebrity & Community in the Age of Social Networks*. Lang, 2008.
- Seymour, Laura. *An Analysis of Roland Barthes's the Death of the Author*. Macat International Ltd, 2017.
- Shand, John. *Philosophy And Philosophers: An Introduction To Western Philosophy*. Taylor & Francis e-Library, 2003.
- Shauna M. Rice, Julia A. Siegel, Tiffany Libby, Emmy Graber, Arianne Shadi Kourosh, Sheng, Chang & Natarajan, Peng, "Societal Biases in Language Generation: Progress and Challenges" <https://doi.org/10.48550/arXiv.2105.04054>, 2021

- Sheppard, Anne D. *Aesthetics: An Introduction to the Philosophy of Art*. Oxford University Press, 1987.
- Shilling, Chris. *The Body in Culture, Technology and Society*. Sage, 2004.
- Silver, David, and Adrienne Massanari. *Critical Cyberculture Studies*. NYU Press, 2006.
- Simanowski, Roberto. *Digital Art and Meaning: Reading Kinetic Poetry, Text Machines, Mapping Art, and Interactive Installations*. University of Minnesota Press, 2011.
- Smith, Terry E. *Art to Come Histories of Contemporary Art*. Duke University Press, 2019.
- Sollfrank, Cornelia. *The Beautiful Warriors: Technofeminist Praxis in the Twenty-First Century*. Minor Compositions, 2019.
- Spitzack, Carole. *Confessing Excess: Women and the Politics of Body Reduction*. Albany, Suny Press. 1990.
- Srnicek, Nick. *Platform Capitalism*. Polity Press, 2017.
- Stallabrass, Julian. "The Aesthetics of Net.Art." *Qui Parle*, vol. 14, no. 1, 2003, pp. 49–72. JSTOR, www.jstor.org/stable/20686165. Accessed 5 May 2021.
- Steiner, George. *Nostalgia for the Absolute*. Anansi, 2004.
- Steyerl, Hito. *Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War*. Verso Books, 2017.
- Steyerl, Hito. *The Wretched of the Screen*. Sternberg Press, 2013.
- Stiegler Bernard. *Technics and Time, 1- The Fault of Epimetheus*. Stanford University Press, 1998.
- Stone, Allucquère R. *The War of Desire and Technology at the Close of the Mechanical Age*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- Tanni, Valentina. *Memestetica. Il Settembre eterno dell'arte*. Nero, 2020.
- Terranova, Tiziana. *Network Culture: Politics for the Information Age*. Pluto Press (UK), 2004.
- The Art and Films of Lynn Hershman Leeson*. Univ. of California Press, 2005.
- Bogers, Loes & Letizia Chiappini ed. *The Critical Makers Reader: (Un)learning Technology*. Institute of Network Cultures. Amsterdam, 2019.
- Tang, J., LeBel, A., Jain, S. et al. "Semantic reconstruction of continuous language from non-invasive brain recordings." *Nat Neurosci* 26, 858–866 (2023). <https://doi.org/10.1038/s41593-023-01304-9>
- Tiqqun. *Preliminary Materials for a Theory of the Young-Girl*. MIT Press, 2012.
- Tiqqun. *The Cybernetic Hypothesis*. MIT Press, 2020.
- Tiqqun (Collective). *The Cybernetic Hypothesis*. Semiotext(e), 2020.
- Trepte, Sabine, and Leonard Reinecke. "Privacy Online Perspectives on Privacy and Self-Disclosure in the Social Web." Springer Berlin, 2014.

- Turkle, S. (1999). *Cyberspace and Identity*. Contemporary Sociology, 28(6), 643–648.
<https://doi.org/10.2307/2655534>
- Turkle, Sherry. "Whither Psychoanalysis in Computer Culture?" Psychoanalytic Psychology 21, no. 1 (2004), 16-30. doi:10.1037/0736-9735.21.1.16.
- Turkle, Sherry. *Simulation and Its Discontents*. MIT Press, 2009.
- Turkle, Sherry. *Life on the Screen*. New York: Simon & Schuster, 2011.
- Turkle, Sherry. *Reclaiming Conversation: The Power of Talk in a Digital Age*. Penguin Books, 2016.
- Turkle, Sherry. *Alone together*. Basic Books, 2017.
- Turner, Bryan S. *The Blackwell companion to social theory*. Blackwell Publishing, 2009.
- Turner, Bryan S. *The Body and Society: Explorations in Social Theory*. Sage, 2008.
- Velmans, M., & Schneider, S. (Eds.). *The Blackwell companion to consciousness*. Blackwell Publishing, 2007.
- Vesna, Viktorija. Ed. *Database Aesthetics: Art in the Age of Information Overflow*. Univ. of Minnesota , 2007.
- Vishmidt, Marina. *Speculation as a Mode of Production: Forms of Value Subjectivity in Art and Capital*. Brill, 2018.
- Wajcman, Judy. *Feminism Confronts Technology*. Hoboken: John Wiley & Sons, 2013.
- Wajcman, Judy. *TechnoFeminism*. Polity Press, 2006.
- Wankel, Charles. *Teaching Arts and Science with the New Social Media*. Emerald Group Publishing, 2011.
- Watkin, Christopher. *French Philosophy Today: New Figures of the Human in Badiou, Meillassoux, Malabou, Serres and Latour*. Edinburgh University Press, 2017.
- Watkin, Christopher. *Phenomenology Or Deconstruction?: The Question of Ontology in Maurice Merleau-Ponty. Paul Ricoeur, and Jean-Luc Nancy*. Edinburgh University Press, 2009.
- Walker, Alice. *In Search of Our Mothers's Gardens: Womanist Prose*. Harvest, 1983.
- Wendt, Brooke. *The Allure of the Selfie: Instagram and the New Self-Portrait*. Institute of Network Cultures, Hogeschool van Amsterdam, 2012.
- West, Richard, and Lynn H. Turner. *Introducing Communication Theory: Analysis and Application*. McGraw-Hill, 2010.
- Whitehead, Neil L., and Michael Wesch. *Human No More: Digital Subjectivities, Unhuman Subjects, and the End of Anthropology*. University Press of Colorado, 2012.
- Wilding, Faith, and Michelle Wright. *Domain Errors!: Cyberfeminist Practices*. 2002.

- Wilson, Stephen Robert. *Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology*. MIT Press, 2002.
- Wiszniewski, Dorian, and Richard Coyne. "Mask and Identity: The Hermeneutics of Self-Construction in the Information Age." *Building Virtual Communities*, 2002, 191-214. doi:10.1017/cbo9780511606373.012.
- Wolfe, Cary. *What is Posthumanism?*. University of Minnesota Press, 2009.
- Woodward, Ian. "Towards an object-relations theory of consumerism: The aesthetics of desire and the unfolding materiality of social life." *Journal of Consumer Culture* 11, no. 3 (2011), 366-384. doi:10.1177/1469540511417997.
- Wunker, Erin. "*Banned Bodies, Spurned Speech: Butler, Kristeva and the Location of a 'Maternal Language'*". *Tessera*, 1 2005.
<https://doi.org/10.25071/1923-9408.25584>.
- Zahavi, Dan. *Self and Other: Exploring Subjectivity, Empathy, and Shame*. Oxford University Press, 2016.
- Zdebik, Jakub. *Deleuze and the Map-Image: Aesthetics, Information, Code, and Digital Art*. Bloomsbury Visual Arts, 2019.
- Zizek, Slavoj. "What can Psychoanalysis Tell us About Cyberspace?" *The Psychoanalytic Review* 91, no. 6 (2004), 801-830. doi:10.1521/prev.91.6.801.55957.
- Zuboff, Shoshana. *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*. Public Affairs, 2019.

Ελληνική βιβλιογραφία

- Αθανασίου, Αθηνά. *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*. Νήσος, 2006.
- Αθανασίου, Αθηνά. *Ζωή στο όριο*. Εκδ. Εκκρεμές, 2017.
- Αλεξιάς, Γ. (2003). *Το ανθρώπινο σώμα: Από τη βιολογία στη δυνητικοποίηση*. *The Greek Review of Social Research*, 111, 327–357. <https://doi.org/10.12681/grsr.9229>.
- Γεωργίου, Θεόδωρος. *Αισθητική θεωρία και μοντέρνα τέχνη*. Futura, 2001.
- Γκυ, Ντεμπόρ. *Η Κοινωνία του θεάματος*. Ελεύθερος Τύπος, 1986.
- Ζαχαβη, Νταν. *Χούσερλ, Εισαγωγή στη Φαινομενολογία του*. Εκδ. Αρμός, 2010.
- Κακολύρης, Γεράσιμος, «Επισφάλεια, επιτελεστικότητα και πολιτική του δρόμου» (για το βιβλίο: *Judith Butler, Σημειώσεις για μια επιτελεστική θεωρία της συνάθροισης*), μτφρ. Μιχάλης Λαλιώτης, Angelus Novus, Αθήνα 2017), φεμινιστικά, τχ. 2, καλοκαίρι 2019. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <http://feministiq.net/episfaleia-epitelestikotita-politikidromou/>.
- Μπραϊντόπι, Ρόζι. *Νομαδικά υποκείμενα, Ενσωματότητα και έμφυλη διαφορά στη σύγχρονη φεμινιστική θεωρία*. Νήσος, 2014.

Ντελέζ, Ζιλ. *Ο Προυστ και τα Σημεία*. Εκδ. Ράππα, 1976.

Ντελέζ, Ζιλ. *Διαφορά και Επανάληψη*, Εισαγωγή. Εκκρεμές, 2019.

Ρηγοπούλου, Πέπη. *Το Σώμα – Ικεσία και απειλή*, Πλέθρον, 2003.

Φουκώ, Μ. , «Περί αλλοτινών χώρων» (*“Des Espaces autres”*, 1967), *Architecture, Mouvement, Continuite* 5, 1984, 46-49.

Χάϊντεγκερ, Μάρτιν. *Η προέλευση του έργου τέχνης*. Δωδώνη, 1986.

Ιστοτόπιοι (ανά είδος και τίτλο)

1. Καλλιτεχνικά αρχεία

Archive of Digital Art

ADA, *Archive of Digital Art*. τελευταία πρόσβαση 20 Οκτωβρίου 2023,

<https://digitalartarchive.at/nc/home.html>.

Archive of Digital Art. “Seiko Mikami – Desire of Codes”. *Archive of Digital Art*, τελευταία πρόσβαση 20 Οκτωβρίου 2023,

<https://www.digitalartarchive.at/database/general/work/desire-of-codes.html>.

Internet Archive

Internet Archive. “Post Internet”. *Internet Archive – Wayback Machine*, December 2009,

<http://web.archive.org/web/20100324111751/http://122909a.com/?p=62>.

Rhizome

Anonymous. “Blogrolls, Trolls, and Interior Scrolls: A Conversation with Natacha Stolz”

Rhizome, 2010-11-24,

<https://rhizome.org/editorial/2010/nov/24/blogrolls-trolls-and-interior-scrolls-a-conversation/>.

Cepeda, Gaby. “Artist Profile: Shawné Michaelain Holloway”. *Rhizome*, September 2015,

<https://rhizome.org/editorial/2015/sep/24/artist-profile-shawne-michaelain-holloway>.

Rhizome. “Netart Anthology – Wolfgang Staehle et al., The thing”. *Rhizome*, τελευταία πρόσβαση 20 Οκτωβρίου 2023, <https://anthology.rhizome.org/the-thing>.

Rhizome. “Netart Anthology – Eva and Franco Mattes, Life Sharing”. *Rhizome*, τελευταία πρόσβαση 20 Οκτωβρίου 2023, <https://anthology.rhizome.org/life-sharing>.

Rhizome. "Netart Anthology – Eva and Franco Mattes, Life Sharing". *Rhizome*, τελευταία πρόσβαση 20 Οκτωβρίου 2023, <https://anthology.rhizome.org/ethira>.

Rhizome. "Netart Anthology – Retelling the history of net art from the 1980s to the 2010s.". *Rhizome*, τελευταία πρόσβαση 20 Οκτωβρίου 2023, <https://anthology.rhizome.org/>.

Rhizome. "Real live online". *Rhizome*, τελευταία πρόσβαση 20 Οκτωβρίου 2023, <https://sites.rhizome.org/RLO/>.

Rhizome. "Netart Anthology – Scandalishious, Ann Hirsch.". *Rhizome*, τελευταία πρόσβαση 20 Οκτωβρίου 2023, <https://anthology.rhizome.org/scandalishious>.

Rhizome. "Netart Anthology – Telepresence 2, Corpus Informaticos". *Rhizome*, τελευταία πρόσβαση 20 Οκτωβρίου 2023, <https://anthology.rhizome.org/telepresence>.

Rhizome. "Semiotics of the Camwhore". *Video.rhizome.org*, τελευταία πρόσβαση 20 Οκτωβρίου 2023, <https://video.rhizome.org/videos/watch/b79b34c0-1c49-42c3-ba0d-f5dc4d6d735d>.

Slocum, Paul. "Catalog of Internet Artist Club". *Rhizome*, March 2016, <https://rhizome.org/editorial/2016/mar/30/catalog-of-internet-artist-clubs/>.

The Anarchist Library

The Anarchist Library. Various Authors. "An Open Letter on Technology and Mediation". *The Anarchist Library*, January 2010, <https://theanarchistlibrary.org/library/various-authors-an-open-letter-on-technology-and-mediation#toc5>.

2. Εγκυκλοπαίδειες

Britannica

O'Toole, James Joseph. "Futurology, Social Science". *Britannica*, July 1998, <https://www.britannica.com/topic/futurology>.

Grove Art Online

Cook, Sarah & Ghidini, Marialaura. "Internet art [net art]". *Grove Art Online*, September 2015, <https://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7002287852?rskey=QKBA9>.

Institute of Network Cultures

Gloerich, Inte. "The Mutant Cute: Meitu, the Selfie, and the Rewriting of Global Identities". *Institute of Network Cultures*, October 2017,

<https://networkcultures.org/online-self/2017/10/05/the-mutant-cute-meitu-the-selfie-and-the-rewriting-of-global-identities>.

National Center for Biotechnology Information

Fiske, Susan T. "From Dehumanization and Objectification, to Rehumanization: Neuroimaging Studies on the Building Blocks of Empathy". *National Library of Medicine*, September 2013, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3777639/#R14>/<https://www.darioquaranta.com/carnivore-radical-software-group-opere-new-media-art/>.

Wikipedia

Wikipedia. "4chan". *Wikipedia*, τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου, 2023, https://en.wikipedia.org/wiki/4chan#Anonymous_and_anti-Scientology_activism.

Wikipedia. "Bebe Zeva". *Wikipedia*, τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου, 2023, https://en.wikipedia.org/wiki/Bebe_Zeva.

Wikipedia. "Kardashian family". *Wikipedia*, τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου, 2023, https://en.wikipedia.org/wiki/Kardashian_family.

Wikipedia. "Kim Kardashian". *Wikipedia*, τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου, 2023, https://en.wikipedia.org/wiki/Kim_Kardashian.

3. Προσωπικοί ιστότοποι καλλιτέχνων/θεωρητικών

Addie Wagenknecht

"YouTube Cybersecurity". *Placesiveneverbeen*. τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου 2023, <https://www.placesiveneverbeen.com/works/youtube-beauty-cybersecurity>.

Amanda Turner Pohan

"Amanda Turner Pohan". τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου, 2023, <https://www.pohanamandaturner.com>.

Ana Roman

Roman, Ana. "The Avatarization of my self". *Ana Lola Roman*, τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου 2023, <https://www.anaroman.space/datadump/avatarizationofmyself>.

Ann Hirsch

"Ann Hirsch". *The real AnnHirsch*, τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου, 2023, <http://therealannhirsch.com/>.

"Horny lil Feminist". τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου, 2023, <http://hornylilfeminist.com>.

"List Projects: Ann Hirsch". *MIT.edu*. τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου 2023, <https://listart.mit.edu/exhibitions/list-projects-ann-hirsch>

Annie Abrahams

“I only have my name?”. *Bram.org* τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου 2023,
<https://www.bram.org/ident/irc.htm>

“Net Art, Video, Performance”. *Annie Abrahams*. τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου 2023, <https://aabhams.wordpress.com/about/>

Abrahams Annie. “Angry Women”. τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου, 2023,
<https://bram.org/angry/women>

Arvida Bystrom

“Arvida Bystrom”. τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου, 2023,
<https://www.arvidabystrom.se/work/disembodied-daughter>.

Camille Utterback

“Camille Utterback”. τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου, 2023,
<http://camilleutterback.com/>.

Dario Quaranta

“Carnivore di RSG – Radical Softwear Group/ Vademecum Net Art & New Media Art”.
Dario Quaranta. τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου 2023,
<https://www.darioquaranta.com/carnivore-radical-software-group-opere-new-media-art/>.

Diana Laurel Carama

“Diana Laurel Carama”. *HTMLLES Festival 2016*, τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου, 2023, <https://htmlles.net/2016/en/participant-e-s/diana-laurel-carama/>.

Faith Holland

“Faith Holland”. *Faith Holland*. τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου 2023,
<https://www.faithholland.com/>.

“The cyberpussy manifesto”. *WWW**. τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου 2023,
<http://www.vvvvvv.xxx/about.php>.

Free Art and Technology Lab

“We Lost”. *FFFFF*. τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου 2023, <https://fffff.at/>

Harm van den Dorpel

“Ethereal Self & Others”. *Harm Van Den Dorpel*. τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου 2023, <https://harm.work/series/ethereal-self-and-others>.

Hester Scheurwater

“Hester Scheurwater”. *Hester Scheurwater*, τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου, 2023,
<https://www.hesterscheurwater.com>.

Indira Allegra

“Indira Allegra Studio” *Indira Allegra*, τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου 2023,
<https://www.indiraallegra.com>.

Jennifer Chan

“How We Become Objects”. *Body Anxiety*. τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου 2023,
<http://bodyanxiety.com/jen/>

Kate Durbin

“Hello Selfie”. *Kate Durbin*, τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου 2023,
<https://www.katedurbin.la/hello-selfie>.

Kathy High

“Kathy High”. τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου, 2023, <https://www.kathyhigh.com/>.

Lauren McCarthy

“Lauren McCarthy Info”. *Lauren McCarthy*, τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου, 2023,
<https://lauren-mccarthy.com>.

“Lauren McCarthy”. τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου, 2023,
<https://lauren-mccarthy.com/Info>.

Leah Schrager

Schrager, Leah. “The Female Painter”. *Body Anxiety*, τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου 2023, <http://bodyanxiety.com/leah/>.

Lev Manovich

“Investigating the style of self-portraits (selfies) in five cities across the world”. *Selfiecity*.
τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου 2023, <http://selfiecity.net/#selfieexploratory>.

Manovich, Lev. “Generation Flash”. τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου 2023,
http://manovich.net/content/04-projects/038-generation-flash/35_article_2002.pdf

Lynn Hershman Leeson

“Agent Ruby”. *SfMoma*, τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου, 2023,
<http://agentruby.sfmoma.org>.

“Lynn Hershman Leeson”. τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου, 2023,
<https://www.lynnhershman.com>.

Morehshin Allahyari

“Morehshin Allahyari”. *Morehshin Allahyari*. τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου 2023,
<http://www.morehshin.com/>

Natacha Merritt

“NatachaMerritt”. *NatachaMerrittArt*, τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου 2023,
<https://www.natachamerritt.art/digital-diaries-taschen>.

Natalie Bookchin

“Natalie Bookchin”. τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου, 2023,
<https://bookchin.net/projects/testament>

Shelley Jackson

“My Body a Wunderkammer”. *ElectronicLiteratureOrganization*. τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου 2023,
https://collection.eliterature.org/1/works/jackson_my_body_a_wunderkammer/.

Shu Lea Cheang

“Shu Lea Cheang”. *Guggenheim*. τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου 2023,
<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/shu-lea-cheang>.

Sophia Borowska

“Sophia Borowska”. τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου, 2023,
<https://www.sophiaborowska.com/Data.html>.

Tabita Rezaire

“Tabita Rezaire — Art that finds the link between spirituality and tech”. *We Present* ,
October 2019,
<https://wepresent.wetransfer.com/stories/tabita-rezaire-on-digital-worlds-attention-and-spirituality>

“Tabita Rezaire”, τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου, 2023,
<https://www.tabitarezaire.com/>

Tiffany Trenda

“Tiffany Trenda”. τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου, 2023,
<https://www.tiffanytrenda.com/#/bodycode/>.

Victoria Vesna

“Bodies Incorporated”. τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου 2023,
<http://www.bodiesinc.ucla.edu/frames1.html>.

WhiteFeather Hunter

“WhiteFeather Hunter”. τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου, 2023,
<https://www.whitefeatherhunter.ca/public-intervention-web-based>

4. Γενική ενημέρωση

Arstechnica

Orland, Kyle. «Tabletop Simulator removes global chat amid LGBTQ moderation controversy». *Arstechnica*, January 2022,

<https://arstechnica.com/gaming/2022/01/tabletop-simulator-removes-global-chat-a-mid-lgbtq-moderation-controversy/>.

Artnet

Cascone, Sarah “Artist Rupri Kaur Criticizes Instagram for Censoring Photo Showing Period Blood”. *Artnet*, March 2015,
<https://news.artnet.com/art-world/instagram-slammed-for-censoring-period-283123>.

Artsheep

Randal, Anna “How Instagram Censored Rupri Kaur’s Photo Of A Woman On Her Period”. *Artsheep*. τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου 2023,
<https://art-sheep.com/how-instagram-censored-rupri-kaurs-photo-of-a-woman-on-her-period/>.

BBC News

BBC News. “Jennicam: The First Woman to Stream Her Life on the Internet.” *BBC News*, 17 Oct. 2016, www.bbc.com/news/magazine-37681006.

Bombmagazine

Fenstermaker, Will. “Power Dynamics: Celia Hempton Interviewed by Will Fenstermaker” *Bombmagazine*, October 2020,
<https://bombmagazine.org/articles/power-dynamics-celia-hempton-interviewed>.

BostonGlobe

Smee, Sebastian. “Ann Hirsch is a fascinating new breed of artist”. *BostonGlobe*, January 2016,
<https://www.bostonglobe.com/arts/theater-art/2016/01/13/hijacking-chatrooms-youtube-and-reality/1YYfNW7ZWGdFJoTKv2Xp6I/story.html>.

Dazed

Tsjeng, Zing “Why Instagram censored this image of an artist on her period”. *Dazed*, March 2015,
<https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/24258/1/why-instagram-censored-this-image-of-an-artist-on-her-period>.

Fold

Slocum, Amy Marie “Petra Cortright, Digital Master: Bringing fine art into the post-internet age”. *Fold*. τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου 2023,
<https://www.foldmagazine.com/petra-cortright-digital-master>.

Frieze

Denny, S. and Pope, J. «Games V: Double Dutch». *Frieze*, Jul/August 2020,
https://issuu.com/frieze.com/docs/frieze_212_jun-jul-aug_20/s/17175909.

Hackers and Designers

“Feminist Search Engine”. *Hackers and Designers*, τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου 2023, https://www.hackersanddesigners.nl/s/Tools/p/Feminist_Search_Engine.

Hyperallergic

Kaplow, Heather “Feminist Explorations of Our Online Wonderland”. *Hyperallergic*, February 2016,
<https://hyperallergic.com/276247/feminist-explorations-of-our-online-wonderland>.
Micchelli, Thomas. “Escaping the Neo-Conceptualist Bubble”. *Hyperallergic*, May 2019,
<https://hyperallergic.com/498275/formula-1-a-loud-low-hum-cue-art-foundation/>.

Lens Culture

Pontes, Lais. “Born Nowhere”. *Lens Culture*. τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου 2023,
<https://www.lensculture.com/projects/109856-born-nowhere>.

Magazine Electronique du CIAC

Thomas, Cyril. “qui suis-je? (Annie ABRAHAMS, 1999)”. *Magazine Electronique du CIAC*, July 2010, http://ciac.ca/documents/magazine/no_37/en/oeuvre4.htm.

Medium

Coding Rights. “Safer Nudes: a sexy guide to digital security”. *Medium*, March 2021,
<https://medium.com/codingrights/safer-nudes-b59b57d1021d>.
Wei, Jerry. “Bias in Natural Language Processing (NLP): A Dangerous But Fixable Problem”. *Medium*, September 2020,
<https://towardsdatascience.com/bias-in-natural-language-processing-nlp-a-dangerous-but-fixable-problem-7d01a12cf0f7>.
Zahran, Omar. “The OnlyFans Phenomenon: Empowerment vs Establishment”. *Medium*, December 2020,
<https://medium.com/swlh/the-onlyfans-phenomenon-empowerment-vs-establishment-5167625e7b95>.

MIT Technology Review

Heaven, Douglas W. “Synthetic data for AI”. *MIT Technology Review*, February 2022,
<https://www.technologyreview.com/2022/02/23/1044965/ai-synthetic-data-2>.

Museums and the Web

Dietz, Steve. “Papers, curating (on) the web”. *Museums and the Web*. τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου 2023,
https://www.museumsandtheweb.com/mw98/papers/dietz/dietz_curatingtheweb.html#design_t.

Net.Specific

“What is net art?” *Net.Specific*, τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου 2023,
<https://netspecific.net/en/netspecific/what-is-net-art>.

Telepolis

Baumgärtel, Tilman “Art was only a substitute for the Internet”. *Telepolis*. τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου 2023,
<https://www.telepolis.de/features/Art-was-only-a-substitute-for-the-Internet-3446025.html>.

Grzanic, Marina. “An Insider's Report from the Nettime Squad Meeting in Ljubljana, 22 & 23 June 1997”. *Telepolis*. τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου 2023
<https://www.telepolis.de/features/An-Insider-s-Report-from-the-Nettime-Squad-Meeting-in-Ljubljana-22-23-June-1997-3442103.html>.

The Brooklyn Rail

Goodeve, Nichols Thyrza. “Donna Haraway with Thyrza Nichols”. *The Brooklyn Rail*. τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου 2023,
[Goodevehttps://brooklynrail.org/2017/12/art/DONNA-HARAWAY-with-Thyrza-Nichols-Goodeve](https://brooklynrail.org/2017/12/art/DONNA-HARAWAY-with-Thyrza-Nichols-Goodeve).

Pestana, Steven. “Art in the Age of the Internet, 1989 to Today”. *The Brooklyn rail*, τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου 2023,
<https://brooklynrail.org/2018/04/artseen/Art-in-the-Age-of-the-Internet-1989-to-Today>.

The Guardian

Hagborg, Dewey H. , Wagenknecht A., Røstvik Mørk C., High K. “Why women are asking a major art and technology festival to #KissMyArs”. *The Guardian*, September 2016,
<https://www.theguardian.com/science/the-h-word/2016/sep/12/ars-electronica-festival-gender>.

Parkin, Simon. «The YouTube stars heading for burnout: ‘The most fun job imaginable became deeply bleak’”. *The Guardian*, September 2018,
<https://www.theguardian.com/technology/2018/sep/08/youtube-stars-burnout-fun-bleak-stressed>.

Rushe, Dominic. “Let me into your home: artist Lauren McCarthy on becoming Alexa for a day”. *The Guardian*, May 2019,
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/may/14/artist-lauren-mccarthy-becoming-alexa-for-a-day-ai-more-than-human>.

The Influencers

“Shu Lea Cheang” *The Influencers*. τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου 2023,
<https://theinfluencers.org/en/shu-lea-cheang>.

The New York Times

Lohr, Steve. “He Created the Web. Now He’s Out to Remake the Digital World.” *The New York Times*. τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου 2023,
<https://www.nytimes.com/2021/01/10/technology/tim-berners-lee-privacy-internet.html>.

The Webby Awards

“Webby Winner, nominee: jodi.org”. *The Webby Awards*. τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου 2023,
<https://winners.webbyawards.com/1999/websites/general-websites/art/157919/jodiorg>.

Vice

Voog, Ana. “I Was One of the Most Famous People Online in 1998—Then I Disappeared”. *Vice*, June 2018,
<https://www.vice.com/en/article/ywe9ww/anacam-anna-voog-livestream-web-camera>.

Waag

“Hybrid Workspace Space Archive”. *Medialounge*. τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου 2023, <http://medialounge.waag.org/lounge/workspace/>.

Wired

Kunzru, Hari. “You Are Cyborg”. *Wired*, February 1997,
<https://www.wired.com/1997/02/ffharaway>.

Meyer, Michelle. “Everything You Need to Know About Facebook’s Controversial Emotion Experiment”. *Wired*, June 2014,
<https://www.wired.com/2014/06/everything-you-need-to-know-about-facebooks-manipulative-experiment>.

5. Εταιρικοί ιστότοποι

AINeurons

AINeurons. τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου 2023,
<https://neurons.ai/blog/news-stories/artificial-intelligences-white-guy-problem/>.

Chatrandom

Chatrandom. τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου 2023, <https://chatrandom.com/>.

Imperva

Imperva. τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου 2023, <https://www.imperva.com>.

Insecam

Insecam. τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου 2023, <http://www.insecam.org/en/byrating>.

Neuralink

Neuralink. τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου 2023, <https://neuralink.com/approach/>.

OpenAI

OpenAI. τελευταία πρόσβαση 21 Οκτωβρίου 2023, <https://openai.com/about>.

Εικόνες (ανά κεφάλαιο με αναφορά προέλευσης)

Εισαγωγή

Εικ.1 εκστρατεία #KissMyArs. Hagborg Dewey H. , Wagenknecht A., Røstvik Mørk C., High K. “Why women are asking a major art and technology festival to #KissMyArs”. *The Guardian*, September 2016,
<https://www.theguardian.com/science/the-h-word/2016/sep/12/ars-electronica-festival-gender>.

Εικ. 2 Kitchin, Rob. *The Data Revolution a Critical Analysis of Big Data, Open Data & Data Infrastructures*. Sage, 2022.σ.169, Πίνακας 8.

Κεφάλαιο I

Εικ. 3 “Untitled (Your body is a battleground). The Broad. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου 2023,
<https://www.thebroad.org/art/barbara-kruger/untitled-your-body-battleground>.

Κεφάλαιο II

Εικ. 4 “Tabita Rezaire”. τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου, 2023,
<https://www.tabitarezaire.com/> <https://www.tabitarezaire.com/>

Εικ. 5 Εικόνα από το έργο της Arvida Bystrom. “Arvida Bystrom ”. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου, 2023, <https://www.arvidabystrom.se/work/disembodied-daughter>.

Εικ. 6 “Habitual body monitoring2”. *Instagram*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου, 2023, https://www.instagram.com/habitual_body_monitoring2/.

Εικ. 7 Mieszkowski Katharine “The most feared woman on the Internet”. *Salon*, March 2001 <https://www.salon.com/2002/03/01/netochka/>.

Κεφάλαιο III

Εικ. 8 “JODI”. *Rhizome/art base*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου, 2023, <https://artbase.rhizome.org/wiki/Q949>.

Εικ. 9 Eva and Franco Mattes. “Copy of Jodi.org”. *0100101110101101*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου, 2023, <https://0100101110101101.org/copy-of-jodi-org/>.

Εικ. 10 “Krystal South”. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου, <http://www.krystalsouth.com/>.

Εικ. 11 Eva and Franco Mattes. “Biennale.py”. *0100101110101101*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου 2023, <https://0100101110101101.org/biennale-py/>.

Εικ.12 Vns Matrix. “Billboard Project”. *Vns Matrix*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου 2023, <https://vnsmatrix.net/projects/billboard-project>.

Εικ.13 “Decorative newsfeeds”. *Thomson & Craighead*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου 2023, <https://thomson-craighead.net/decnews.html>.

Εικ. 14 Camille Utterback. “Text Rain”. *Camille Utterback*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου 2023, <http://camilleutterback.com/>.

Εικ. 15 Camille Utterback. “Visual Resolve”. *Camille Utterback*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου 2023, <http://camilleutterback.com/>.

Εικ. 16 “Life Sharing”. *Net art Anthology*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου 2023, <https://anthology.rhizome.org/life-sharing>.

Εικ.17 Victoria Vesna. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου 2023, <https://victoriavesna.com/index.php?p=projects&item=24>.

Εικ.18 “Ethira”. *Net art Anthology*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου 2023, <https://anthology.rhizome.org/ethira>.

Εικ.19 “Amalia Ulman:Excellences & Perfections”. *Rhizome*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου 2023, <https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/>.

Εικ. 20 “Diana Laurel Caramat”. *HTMLLES*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου 2023, <https://htmlles.net/2016/en/participant-e-s/diana-laurel-caramat/>.

Εικ. 21 “I Heard Talking Is Dangerous”. *Lauren McCarthy*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου 2023, <https://lauren-mccarthy.com/Exhibition-I-Heard-Talking-Is-Dangerous>.

Εικ. 22 “Testament”. *Bookchin*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου 2023, <https://bookchin.net/projects/testament/>.

- Εικ. 23 “Habitual body monitoring2”. Instagram. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου, 2023, https://www.instagram.com/habitual_body_monitoring2/.
- Εικ. 24 “Angry Women” *Bram.org*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου, 2023, <https://www.bram.org/angry/women/>.
- Εκ. 25 “Interview with Celia Hempton”. *Frame*, October 2014, <https://www.frameweb.com/article/interview-with-celia-hempton>.
- Εικ. 26 Bright Richard “Desire of codes”. *Interalia Magazine*, October 2015, <https://www.interaliamag.org/blog/desire-of-codes/>.
- Εικ. 27 “Body Code”. *Tiffany Trenda*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου, 2023, <https://www.tiffanytrenda.com/bodycode>.
- Εικ. 28 “The Ghost, The Label, The Identity”. *Tiffany Trenda*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου, 2023, <https://www.tiffanytrenda.com/vanishing-portrait-series>.
- Εικ. 29 “The Dollie Clones”. *Lynn Hershman Leeson*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου, 2023, <https://www.lynnhershman.com/project/net-works/>.
- Εικ. 30 “Alexa echoes”. *Amanda Turner Pohan*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου, 2023, <https://www.pohanamandaturner.com/>.
- Εικ. 31 “Shadow stalker”. *Hershman Leeson*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου, 2023, <https://www.lynnhershman.com/project/shadow-stalker/>.
- Εικ. 32 *Ann Hirsch*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου, 2023, <https://annhirsch.mmm.page/home>.
- Εικ. 33 “Jennifer Rigley, a primeira Cam Girl”. *Labvis*, May 2015, <https://labvis.eba.ufrj.br/jennifer-rigley-a-primeira-cam-girl/>.
- Εικ. 34 “korean sheet masks and password management for pore refining wins”. *Placesiveneverbeen*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου, 2023, <https://www.placesiveneverbeen.com/works/youtube-beauty-cybersecurity>.
- Εικ. 35 “Alma”. *Whitefeatherhunter*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου, 2023, <https://www.whitefeatherhunter.ca/public-intervention-web-based>.
- Εικ. 36 *Sophia Borowska*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου, 2023, <https://www.sophiaborowska.com/>.
- Εικ. 37 “Demon Pussy”. *VVVVVV*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου, 2023, https://www.faiytholland.com/portfolio_page/vvvvvv/.
- Εικ. 38 *Shawné Michaelain Holloway*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου, 2023, <https://shawnemichaelainholloway.com/>.
- Εικ. 39 “My body a Wunderkammer”. *Rhizome*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου, 2023, <https://rhizome.org/editorial/2015/nov/23/my-body-a-wunderkammer/>.
- Εικ. 40 *Like pearls*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου, 2023 <https://likepearls.com/>.

- Εικ. 41 *Hester Scheurwater*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου 2023, <https://www.hesterscheurwater.com/work/photography>.
- Εικ. 42, 43, 44, 45 “Cindy Sherman”. *Instagram*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου 2023, <https://www.instagram.com/cindysherman/>.
- Εικ. 46, 47 “Inti Romero”. *Facebook*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου 2023, <https://www.facebook.com/intimidadromero/>.
- Εικ. 48 “Ethereal Self .com”. *Harm van den Dorpel*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου 2023, <https://harm.work/work/ethereal-self-com>.
- Εικ. 49 “Hello Selfie”. *KateDurbin*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου 2023, <https://www.katedurbin.la/hello-selfie>.
- Εικ. 50 “Books”. *Natachamerritt*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου 2023, <https://www.natachamerritt.fr/books>.
- Εικ. 51, 52, 53, 54, 55 Σύνθεση εικόνων δημόσιων προφίλ με το hashtag selfy στο Instagram και κείμενο των Tiquun: Μαρία Αργυροκαστρίτη.
- Εικ. 56 “Rupi Kaur”. *Instagram*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου 2023, https://www.instagram.com/rupikaur_/.
- Εικ. 57 “Corpos Informaticos”. *Corpos*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου 2023, <https://www.corpos.org/>.

Κεφάλαιο IV

- Εικ. 58, 59 “Texere”. *IndiraAllegra*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου 2023, <https://www.indiraallegra.com/texere>.
- Εικ. 60 “Lauren”. *Lauren McCarthy*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου 2023, <https://lauren-mccarthy.com/LAUREN>.
- Εικ. 61 “Womb Walk”. *Lauren McCarthy*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου 2023, <https://lauren-mccarthy.com/Womb-Walk>.
- Εικ. 62 “I only have my name?”. *Bram.org*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου 2023, <https://www.bram.org/ident/irc.htm>.
- Εικ. 63 “net identité/identity”. *Bram.org*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου 2023, <https://www.bram.org/ident/ident.htm>.
- Εικ. 64 “Scandalishious”. *Netart Anthology*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου 2023, <https://anthology.rhizome.org/scandalishious>.
- Εικ. 65 “Ann Hirsch - 'Playground', 2014 (Excerpts)”. *Youtube*. Τελευταία πρόσβαση 22 Οκτωβρίου 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=k7K37YbhpTA>.