

Θραύσματα, ψηφία και υποκαθορισμός

Στη διάρκεια των σπουδών του ο Ορέστης αποφάσισε να φτιάξει προσωπική σελίδα στο διαδίκτυο. Για την κατασκευή της ακολούθησε την παρακάτω συνταγή: διαφορετικές πληροφορίες (αυτοβιογραφικές, ποδοσφαιρικές, εθνικές, πολιτικές, χιουμοριστικές, κ.ά.), παρουσιασμένες με διαφορετικές μορφές (κείμενο, λεζάντα, φωτογραφία, γραφικό, ψηφιοποιημένο κείμενο σε μορφή εικόνας, κινούμενη εικόνα και υπερσύνδεσμοι που οδηγούν σε άλλους κόμβους), παρατάσσονται η μια δίπλα ή κάτω από την άλλη χωρίς φανερή ιεράρχηση, σε μιαν αυθόρμητη –συνειρμική σχεδόν– ακολουθία. Η πληθωρική οθόνη που παράγεται από τη συμπαράθεση των παραπάνω πληροφοριών παίρνει τη μορφή *εικονοκειμένου*, μιας ακανόνιστης δηλαδή ροής εικόνων, οι οποίες διακόπτονται από σύντομες προτάσεις ή ακόμα συντομότερες κειμενικές παρεμβολές.⁸⁸

Το εικονοκείμενο συνδέθηκε με το φαινόμενο των προσωπικών σελίδων ήδη από τα πρώτα χρόνια της ανάπτυξής τους. Στην πενταετία 1994-1999, η συγκεκριμένη αυτή μορφολογική διάταξη αποτέλεσε την πιο συνηθισμένη επιλογή όσων ανέβαζαν μια προσωπική σελίδα στο διαδίκτυο. Η αιτία ήταν μάλλον απλή: εικονοκείμενο μπορούσε να κατασκευάσει κάποιος ακόμα κι αν δεν γνώριζε σχεδόν καθόλου τις γλώσσες προγραμματισμού· αρκούσε να ανεβάσει τις πληροφορίες του στο διαδίκτυο και να τις αφήσει εκεί, «χύμα» πάνω στην οθόνη. Μετά το 1999, η δωρεάν προσφορά έτοιμου κώδικα προγραμματισμού για την κατασκευή μιας προσωπικής σελίδας περιορίσε σημαντικά τη χρήση του εικονοκειμένου, δεν κατόρθωσε όμως να το εξαλείψει οριστικά: στο σύνολο των ελληνικών προσωπικών σελίδων που μελετήθηκαν, το 8,3% επιμένει στη μορφή του εικονοκειμένου ακόμα και μετά το γύρισμα της χιλιετίας.

Μελετώντας τώρα το περιεχόμενο των σελίδων που ακολουθούν τη μορφή εικονοκειμένου, εντοπίσαμε την επίμονη παρουσία ενός ιδιαίτερου σώματος πληροφοριών στο εσωτερικό τους: εικόνες και βίντεο περιέργων και κωμικών στιγμιότυπων από την ελληνική επικράτεια, γραφικά τα οποία διακωμωδούσαν αντίπαλα αθλητικά σωματεία, σημαίες, εμβλήματα και εορτολόγια, εικονομηνύματα και κινούμενα σκίτσα, σεξιστικά και ρατσιστικά ανέκδοτα, ποιήματα, αποφθέγματα και πολλές ακόμα σύντομες ενότητες (παρουσιασμένες κυρίως με τη μορφή γραφικών και εικόνων) παρεμβάλλονταν ανάμεσα στις πληροφο-

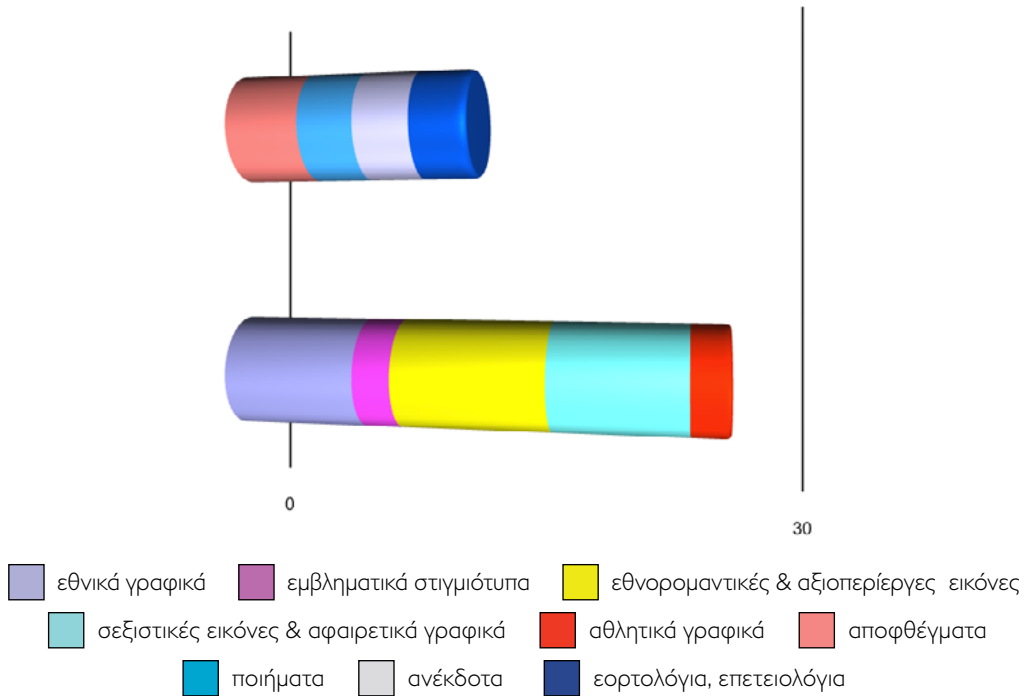
88 Για τη σύντηξη κειμένου και εικόνας στις προσωπικές σελίδες και την παραγωγή νέων, υβριδικών αφηγηματικών δομών όπως το εικονοκείμενο βλ. Rasmussen, *Media of the Self. Reflections on the Personal Web Page*, ό.π., σ. 5-11. Γενικότερα για τις αναδιατάξεις στις οποίες υπόκειται η σχέση κειμένου και εικόνας στο διαδίκτυο βλ. Mike Sandbothe, «Interactivity – hypertextuality – transversality. A media-philosophical analysis of the Internet», *Hermes*, 24, 2000, σ. 81-102, διαθέσιμο στην http://download2.hermes.asb.dk/archive/download/H24_05.pdf.

ρίες για τις δραστηριότητες, το προφίλ και το παρελθόν του κατασκευαστή της αντίστοιχης ηλεκτρονικής σελίδας.

Οι ενότητες αυτές γνώρισαν μεγάλη διάδοση στον κυβερνοχώρο των ελληνικών προσωπικών σελίδων.⁸⁹ Στις σελίδες που μελετήσαμε, η παρουσία τους ανιχνεύεται στο σύνολο σχεδόν των περιπτώσεων που ακολουθούν τη μορφολογική επιλογή του εικονοκειμένου (89,47%), καθώς επίσης και σε σημαντικό τμήμα των υπόλοιπων σελίδων (βλ. γράφημα 2).⁹⁰

Γράφημα 2

Κατανομή κοινότοπων ενοτήτων σε σελίδες με μορφή εικονοκειμένου



89 Η παρουσία αυτών των στοιχείων δεν περιορίζεται μονάχα στις προσωπικές σελίδες. Ακόμα και στις μέρες μας, το διαδίκτυο βρήκει από παρόμοια υλικά τόσο στις ιδιωτικές περιοχές του όσο και σε σελίδες κοινωνικής δικτύωσης, blogs, ενημερωτικούς ιστότοπους, κ.ά. Μια ένδειξη για τη διάδοση «περιέργων» και χιουμοριστικών εικόνων στο ελληνικό διαδίκτυο κατά τα τελευταία χρόνια παρέχει και η διαδικτυακή κοινότητα «Ποινακειδαις κε αιπηγραφαις» στο facebook. Η κοινότητα αυτή, η οποία αριθμεί περίπου 17.000 μέλη, έχει εντοπίσει και διακινεί περισσότερες από 1.500 σχετικές φωτογραφίες· βλ. [http://www.facebook.com/home.php#/photo_search.php?oid=112756905106&view=all] (τελευταία επίσκεψη 3.3.2009).

90 Για παράδειγμα, ανέκδοτα με παρόμοιο περιεχόμενο εντοπίστηκαν στο 22,27% των σελίδων του συνολικού δείγματος, ενώ εθνορομαντικές και αξιοπερίεργες εικόνες (καρτ ποστάλ, εμβληματικά μνημεία, εικόνες φυσικού κάλλους, αξιοπερίεργα στιγμιότυπα από την ελληνική επικράτεια, κωμικά τοπωνύμια, κ.ά.) στο 41,05%.

Παρέχοντας μια αίσθηση ελαφρότητας στην αφήγηση, οι σύντομες αυτές ενότητες έγιναν σήμα κατατεθέν των πρώτων ελληνικών προσωπικών σελίδων. Μεταξύ άλλων, η παρουσία τους υποδήλωνε πως εκείνος ή εκείνη που τις συμπεριλάμβανε στη σελίδα του/της γνώριζε τα μικρά «μυστικά» του κυβερνοχώρου: ήξερε πώς να εντοπίζει τα δημοφιλή αυτά διαδικτυακά *paraphernalia* σε κάποια άλλη ηλεκτρονική σελίδα, να τα αποσπά και να τα επικολλά στη δική του. Ιδωμένες με μια συνολικότερη προοπτική, οι ενότητες αυτές σχημάτιζαν μια ενιαία δεξαμενή «διαδικτυακής κοινοτοπίας». Από το ενιαίο αυτό σύνολο μπορούσε κανείς να αποσπάσει επιμέρους θραύσματα και να τα χρησιμοποιήσει ως οικοδομικά υλικά για την κατασκευή της δικής του ιστοσελίδας. Καθώς δε τα θραύσματα αυτά παρεμβάλλονταν ακανόνιστα ανάμεσα σε άλλες, επίσης ασύμμετρα δοσμένες πληροφορίες για το υποκείμενο και το παρελθόν του, η αφηγηματική συνοχή ενός εικονοκειμένου φάνταζε ιδιαίτερα προβληματική.

Παρ' όλα αυτά, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε πως ένα ιδιότυπο αφηγηματικό συνεχές σχηματιζόταν σταδιακά, καθώς οι διαφορετικές προσωπικές σελίδες εμβαπτίζονταν στην παραπάνω δεξαμενή: πέρα από το γεγονός ότι η εξιστόρηση του βίου του κατασκευαστή συντονιζόταν μορφολογικά με παρόμοιες καταθέσεις άλλων υποκειμένων στον κυβερνοχώρο, η αίσθηση μιας περιέργης, κοινής «μνήμης» αναδυόταν κατά την περιφορά των παραπάνω διαδικτυακών θραυσμάτων από σελίδα σε σελίδα. Ας επιστρέψουμε στο παράδειγμα της σελίδας του Ορέστη για να εξετάσουμε από πιο κοντά το συγκεκριμένο μνημονικό φαινόμενο.

Στον κόμβο του Ορέστη υπήρχε μια ενότητα η οποία επικαλούνταν ρητά την έννοια της μνήμης: η ενότητα αυτή είχε τον τίτλο «αναμνήσεις». Η ίδια λέξη, γραμμένη αυτήν τη φορά σε greeklish, γινόταν γραφικό και επαναλαμβανόταν στο τέλος της σελίδας.⁹¹ Ανάμεσα στον τίτλο και στο γραφικό ξεδιπλώνονταν το ένα κάτω από το άλλο εικόνες και γραφικά που παρέπεμπαν άμεσα σε θερινές διακοπές του ιδιοκτήτη της σελίδας. Επιπλέον, δύο σύντομοι υπότιτλοι πληροφορούσαν τον επισκέπτη της σελίδας για το χρόνο και το χώρο «λήψης» αυτών των εικόνων (καλοκαίρι του 2001 και του 2002 στην Ίο και στη Νάξο, αντίστοιχα). Η ακρίβεια της χρονοθέτησης, η αναφορά συγκεκριμένων τόπων και κυρίως η εμφατική τιτλοφόρηση της ενότητας δεν άφηναν περιθώρια παρερμηνείας: ο Ορέστης φαινόταν πως είχε διαλέξει ορισμένες παλαιότερες προσωπικές στιγμές από το φωτογραφικό του λεύκωμα –ή έστω από τον σκληρό δίσκο του υπολογιστή του– και είχε αποφασίσει να τις μοιραστεί με τους επισκέπτες της σελίδας του. Μια πιο προσεκτική ματιά, ωστόσο, δείχνει πως μόλις τρεις από τις οκτώ ψηφιοποιημένες «αναμνήσεις» του μπορούσαν να προέρχονται από τα προσωπικά φωτογραφικά αρχεία του συγκεκριμένου κατασκευαστή προσωπικής σελίδας. Από τις υπόλοιπες, οι δύο ήταν ρομαντικές καρτ ποστάλ με απεικονίσεις ζώων, τις οποίες μπορούσε να προμηθευτεί κανείς σε οποιοδήποτε ελληνικό τουριστικό κατάστημα ή να τις αντιγράψει από πάμπολλες σελίδες του διαδικτύου. Άλλες δύο ήταν χιουμοριστικά γραφικά, τα οποία δεν χρειαζόταν να ταξιδέψει κανείς ως

91 [http://homepages.pathfinder.gr/panman21/anamniseis.htm] (πρώτος εντοπισμός 7.2003, τελευταία επίσκεψη 6.10.2006).

τις Κυκλάδες για να τα βρει, καθώς κι αυτά εντοπίζονταν με σχετική ευκολία στο internet. Τέλος, υπάρχει μια ακόμα φωτογραφία, η οποία απεικονίζει οδική πινακίδα όπου αναγράφεται η κωμική ονομασία μιας παραλίας. Παρόμοια παραλία δεν υπάρχει, ωστόσο, ούτε στη Νάξο ούτε στην Ίο, τις οποίες δηλώνει πως επισκέφτηκε ο Ορέστης. Πρόκειται για παραχαραγμένη χιουμοριστική εικόνα, η οποία κυκλοφορούσε από σελίδα σε σελίδα στο ελληνικό διαδίκτυο αρκετό καιρό πριν από το ανέβασμα του συγκεκριμένου ιστότοπου.⁹²

Κατά συνέπεια, οι νοσταλγικές και ευχάριστες αναμνήσεις του Ορέστη από τις καλοκαιρινές του διακοπές δεν ήταν εντελώς «δικές του». Στην πορεία της δημιουργίας της προσωπικής του σελίδας, ο συγκεκριμένος κατασκευαστής δεν δίστασε να οικειοποιηθεί μικρά οπτικά σπαράγματα από τη «δεξαμενή κοινοτοπίας» του ελληνικού διαδικτύου. Στη συνέχεια προσπάθησε να εντάξει τα σπαράγματα αυτά στις «αναμνήσεις» του, διαγράφοντας με επιμέλεια κάθε πιθανή ένδειξη που θα μπορούσε να κάνει ορατή τη διάκριση μεταξύ των δικών του «αυθεντικών» ενθυμίων και των συγκεκριμένων κοινοτόπων, α-χρονικών και α-τοπικών εικόνων του διαδικτύου. Για ποιο λόγο, όμως, ο κάτοχος της συγκεκριμένης προσωπικής σελίδας –μαζί με αυτόν και η συντριπτική πλειοψηφία αυτών που δημιούργησαν εικονοκείμενα στους ιδιωτικούς τους κυβερνοχώρους– επέλεξε να ανακατέψει τα ίχνη των προσωπικών του διαδρομών στο χρόνο με κοινοτόπες εικόνες του διαδικτύου;

Ο κοινωνικός ψυχολόγος Michael Billig, στην έρευνά του για τις διαδικασίες αναπαραγωγής του εθνικισμού στο πλαίσιο των καθημερινών πρακτικών, επισήμανε πως η εντατική παραγωγή και διάχυση κοινοτόπων οπτικών ενοτήτων άσκησε καταλυτική επίδραση στους τρόπους με τους οποίους οι δυτικές κοινωνίες εμπέδωσαν και οριοθέτησαν την αίσθηση του συνανήκειν στη διάρκεια του ύστερου 20ού αιώνα. Ο Billig περιέγραψε μια διαδικασία πληθωρικής επανάληψης συγκεκριμένων εικόνων (σημαίες, εθνικά, εθνοτικά ή κοινωνικά διακριτικά, σεξιστικά και ρατσιστικά ανέκδοτα, εμβλήματα, σύμβολα, φωτογραφικά στιγμιότυπα, κ.ά.), οι οποίες χάνουν σταδιακά τις αναμνηστικές τους ιδιότητες καθώς υπερεξαιπλώνονται στους χώρους της καθημερινότητας. Ο συγκεκριμένος ερευνητής υποστήριξε πως, όσο πλησιάζαν τα τέλη του 20ού αιώνα, οι παραπάνω εικόνες λειτουργούσαν περισσότερο ως κοινοτόπος διάκοσμος· το βλέμμα σκόνταφτε συνεχώς πάνω τους, τους προσπερνούσε ωστόσο γρήγορα, χωρίς να τους δίνει ιδιαίτερη προσοχή. Οι εικόνες αυτές αδυνατούσαν πλέον να ανακαλέσουν στη μνήμη συγκεκριμένα γεγονότα. Φάνταζαν περισσότερο σαν τμήματα του φυσικού περιβάλλοντος παρά σαν σημάδια έντονων ιστορικών, εθνικών, φυλετικών, κοινωνικών ή έμφυλων διαφοροποιήσεων. Σύμφωνα με τον Billig, ωστόσο, αυτή ακριβώς η αποδέσμευση από άμεσες μνημονικές συνδηλώσεις επέτρεψε στις συγκεκριμένες εικόνες να πολλαπλασιάζονται σχεδόν χωρίς όρους, να εγκαθίστα-

92 Για τη διάδοση της συγκεκριμένης φωτογραφίας στο ελληνικό διαδίκτυο βλ. Μαρίλη Μαργωμένου, «Τορ 10 της εβδομάδας», *Το Βήμα της Κυριακής*, 5.9.1999, σ. C23, τη συζήτηση στο διαδικτυακό φόρουμ Zortal.gr, διαθέσιμη στην [<http://www.zortal.gr/modules/xcgaldisplayimage.php?pid=11732&album=random&cat=&pos=-11732>], και τα σχόλια σε ιστολόγιο, διαθέσιμα στην [http://monaxiamouola.blogspot.com/2007/04/blog-post_22.html].

νται στα βάθη του συλλογικού ασυνείδητου και να εκλαμβάνονται τελικά ως «φυσικές», αυτονόητες εκφάνσεις του κόσμου γύρω μας· ενός κόσμου που, ενώ ήταν κάθε φορά «ο δικός μας κόσμος, βιώνόταν (εντέλει) ως ο κόσμος».⁹³

Η προσέγγιση αυτή μπορεί να μας βοηθήσει να κατανοήσουμε καλύτερα τα εικονοκείμενα των ελληνικών προσωπικών σελίδων. Πιο συγκεκριμένα, το ανακάτεμα των ιχνών του ατομικού παρελθόντος με τα θραύσματα «διαδικτυακής κοινοτοπίας» (σημαίες και εμβλήματα, σεξιστικά και ρατσιστικά ανέκδοτα για τον Νεοέλληνα, την Ελληνίδα, τον Τούρκο, τον Αμερικανό ή τον Αλβανό, κωμικά φωτογραφικά ενσταντανέ από την «καθυστερημένη» ελληνική επαρχία, σκίτσα και γραφικά μιας αντιφατικής εθνικής αυτοεικόνας, η οποία κάποτε αγγίζει τα όρια της παρωδίας κι άλλοτε βυθίζεται στον υπερφίαλο αυτοθαυμασμό, κ.ά.) φαίνεται πως διευκόλυνε μια διπλή τοποθέτηση: την ίδια στιγμή που ο εαυτός εξετίθετο στον κυβερνοχώρο, ο κυβερνοχώρος εικονογραφούνταν ταυτόχρονα ως «ο δικός μας» κόσμος· ένας κόσμος οικείος και αυτονόητος, ένας κόσμος που φάνταζε κοινότοπο «ελληνικός», «φυσικός» και «καθημερινός».⁹⁴

Σε ορισμένες περιπτώσεις, η εκτεταμένη χρήση υλικών από την παραπάνω «δεξαμενή κοινοτοπίας» έφτανε στο σημείο να δυναμιτίζει την ίδια την εικόνα που προσπαθούσε να φιλοτεχνήσει για τον εαυτό του ο κατασκευαστής μιας προσωπικής σελίδας. Ο Μιχαήλ, για παράδειγμα, κατέβαλλε αρκετή προσπάθεια να προβληθεί ως άτομο με ριζοσπαστικό πολιτικό προφίλ. Αν διέτρεχε κανείς τις βασικές υποενότητες της προσωπικής του σελίδας θα σχημάτιζε την εντύπωση πως είχε να κάνει με ενεργό μέλος της κοινωνίας των πολιτών, το οποίο ενημερωνόταν από εναλλακτικά δίκτυα πληροφόρησης, παρακολουθούσε και συμμετείχε σε διεθνείς μη κυβερνητικές οργανώσεις, ενώ δεν ήταν λίγες οι στιγμές που πρόβαλλε τις καλλιτεχνικές του ανησυχίες. Υπήρχε, ωστόσο, μια μικρή κερκόπορτα σε αυτή την προσωπική σελίδα. Στη φαινομενικά δευτερεύουσα ενότητα των «αστείων», ο τόνος της αφήγησης άλλαζε ριζικά: εκεί ο Μιχαήλ δημοσίευε μια λίστα με τίτλο «η μαγεία του να είσαι Έλληνας...».⁹⁵ Η λίστα αυτή αποτελούνταν από δεκάδες σύντομες προτάσεις και αποφθέγματα που κυκλοφορούσαν την εποχή εκείνη στο ελληνικό διαδίκτυο, συρραμμένα συνήθως σε παρεμφερείς λίστες. Στις περισσότερες από αυτές τις προτάσεις, η ελληνικότητα και το ελληνικό παρελθόν προβάλλονταν στην ακραία μορφή μιας σεξιστικής, ρατσιστικής, εθνικιστικής, συνάμα δε βαθιά μικροαστικής έπαρσης. Με τον τρόπο αυτόν, ένας διαφορετικός Μιχαήλ αναδυσόταν στη συγκεκριμένη υποενότητα του ιστότοπού του. Στη λίστα με τα συρραμμένα διαδικτυακά σπαράγματα περί της «μαγείας του να είσαι Έλληνας...», ο αστυνομι-

93 Billig, *Banal Nationalism*, ό.π., σ. 50 (η έμφαση, στο πρωτότυπο).

94 Για τις διεργασίες που έλαβαν χώρα στην Ελλάδα της δεκαετίας του '90 και συνέτειναν ώστε να κατανοηθεί ο κυβερνοχώρος ως μια αυτονόητη, «φυσική» και συνάμα έντονα «ελληνική» επιφάνεια βλ. και Bilalis, «The Internet as a cultural object. Perception of the new and the technological in Greece during the '90s», στο Orlin Spassov – Christo Todorov (επιμ.), *New Media in South East Europe*, SOEMZ, Σόφια 2003, σ. 185-207.

95 [<http://homepages.pathfinder.gr/psakkas/funnypics.htm>] (πρώτος εντοπισμός 10.2005, τελευταία επίσκεψη 7.9.2006).

κός από την Πελοπόννησο έπαυε για λίγο να φαντάζει πολίτης του κόσμου. Επέστρεψε στην Ελλάδα του '90 και συντονιζόταν με την ατμόσφαιρα αυξημένης εθνικής αυτοπεποίθησης, η οποία κυριαρχούσε στη διάρκεια της τελευταίας δεκαετίας του 20ού αιώνα. Η Ελλάδα ως «οικείος κόσμος» έβρισκε τον τρόπο να εισβάλλει και να μεταμορφώνει τον προσωπικό κυβερνοχώρο του Μιχαήλ. Κι όχι μονάχα του Μιχαήλ· η μετατροπή της προσωπικής σελίδας σε κομμάτι ενός «οικείου κόσμου» φάνταζε επιτακτική στην πλειοψηφία του υλικού που μελετήθηκε, ακόμα κι αν σε κάποιες περιπτώσεις η μετατροπή αυτή εγκυμονούσε κινδύνους για τη συνοχή της παρουσίας του εαυτού στο διαδίκτυο.

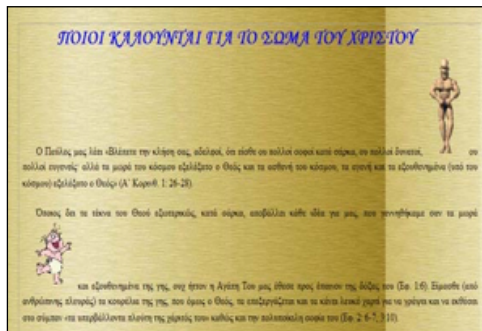
Συνοψίζοντας, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε πως, από την αδιαβάθμητη συμπαράθεση ιχνών του ατομικού παρελθόντος και κοινότοπων ψηφιακών ενοτήτων, οι κατασκευαστές προσωπικών σελίδων σαν τον Μιχαήλ ή τον Ορέστη δεν διεκδικούσαν απλώς μια δική τους γωνιά στο διαδίκτυο. Μετέφεραν και πρόβαλλαν στον κυβερνοχώρο κυρίαρχες εικόνες του «κόσμου» τους. Με τον τρόπο αυτόν, ο προσωπικός τους ιστότοπος έτεινε να μοιάζει με τους υπόλοιπους χώρους στους οποίους εγκαθίσταντο, δρούσαν, κινούνταν και παρήγαν στην καθημερινότητά τους. Στη διαδικασία αυτή, η αυθεντικότητα των συγκεκριμένων εικόνων και τα μνημονικά φορτία που πιθανώς κουβαλούσαν είχαν ελάχιστη σημασία. Το αντίθετο μάλιστα: ο συντονισμός με τα δίκτυα της οπτικής κοινοτοπίας και η εξοικείωση με τη θραυσματική αρχιτεκτονική τους φαινόταν να αποτελεί επείγουσα προτεραιότητα προκειμένου να συγκροτηθεί μια επιτυχημένη εξιστόρηση των γεγονότων του βίου σε αυτές τις αφηγηματικές επιφάνειες του ύστερου 20ού αιώνα.

Περνώντας στη συνέχεια σε ένα διαφορετικό είδος εικονοκειμένων, μπορούμε να παρακολουθήσουμε το ξεδίπλωμα περισσότερων όψεων αυτής της θραυσματικής αρχιτεκτονικής. Το συγκεκριμένο είδος αποτελεί τη δεύτερη πιο διαδεδομένη εκδοχή εικονοκειμένου στο σύνολο του ψηφιακού υλικού που μελετήθηκε (γράφημα 2). Διακριτικό του γνώρισμα είναι ο συνδυασμός κειμένου και αφαιρετικών γραφικών ή κινούμενων σχεδίων. Ας εξετάσουμε, για παράδειγμα, την προσωπική σελίδα που έφτιαξε ο Παναγιώτης με βασικό στόχο να δημοσιοποιήσει τις θρησκευτικές του ανησυχίες και να προτείνει μια δική του, αντιδογματική ερμηνεία των χριστιανικών ιερών κειμένων. Στην προσπάθειά του αυτή, ο ιδιοκτήτης της σελίδας έγραψε και ανέβασε στο διαδίκτυο δεκάδες κείμενα. Ανάμεσα στη ροή, ωστόσο, των κειμένων αυτών παρεμβάλλονταν δεκάδες γραφικά.⁹⁶ Στις περισσότερες περιπτώσεις τα γραφικά επαναλάμβαναν οπτικά το νόημα της λέξης ή της πρότασης που βρισκόταν ακριβώς δίπλα τους. Σε κάποια σημεία, ωστόσο, η επιλογή συγκεκριμένων γραφικών φαινόταν να ανοίγει ένα παράθυρο κριτικής προς τα ιερά κείμενα της χριστιανικής διδασκαλίας. Για παράδειγμα, κάτω από τον τίτλο «Ποιοι καλούνται για το σώμα του Χριστού», η ρήση του Αποστόλου Παύλου «Βλέπετε γαρ την κλήσιν υμών, αδελφοί, ότι ου πολλοί σοφοί κατά σάρκα, ου πολλοί δυνατοί, ου πολλοί ευγενείς· αλλά τα μωρά του κόσμου εξελέξατο ο Θεός ίνα τους

96 Σε δείγμα 14 εικονοκειμένων από τη συγκεκριμένη προσωπική σελίδα μετρήθηκαν 56 διαφορετικά γραφικά, πολλά από τα οποία εμφανίζονταν περισσότερες από μία φορές στις αντίστοιχες οθόνες.

σοφούς καταισχύνη [...]» (Α΄ Κορινθ. Ι: 26-28) διακοπτόταν δύο φορές από την παρεμβολή κινούμενων γραφικών (animated graphics):⁹⁷ ένα μυώδες αντρικό σώμα εκτελούσε στάση επίδειξης σε διαγωνισμό body building, φουσκώνοντας και ξεφουσκώνοντας τους μύες του θώρακά του, και ένα μωρό που φορούσε πάντα δοκίμαζε τα πρώτα του βήματα (βλ. εικ. 6). Με παρεμφερή τρόπο είχε στηθεί και η ηχητική επένδυση των κειμένων. Έτσι, όταν η σελίδα για την προδοσία του Ιούδα ξεδιπλωνόταν στην οθόνη, από τα ηχεία του υπολογιστή ακουγόταν γνωστό τραγούδι του Απόστολου Καλδάρα, στο οποίο ο θλιμμένος πατέρας μεμφόταν τον γιο που «δεν τον άκουσε τον δόλιο του πατέρα»...⁹⁸

Διατρέχοντας βιαστικά τις παραπάνω οθόνες, κάποιος θα μπορούσε εύλογα να υποθέσει πως βρισκόταν απέναντι σε παρωδίες των ευαγγελικών διδασχών. Με τον τρόπο που είχε σκηνοθετήσει τα εικονοκείμενά του, ο ιδιοκτήτης της σελίδας έμοιαζε σαν να ήθελε να διακωμωδήσει τα θρησκευτικά κείμενα. Ωστόσο, μια πιο προσεκτική ματιά στο σύνολο του ιστότοπου διαψεύδει αμέσως τέτοιου είδους προθέσεις: ο Παναγιώτης παρέμενε προσηλωμένος στα αρχαία κειμενικά ίχνη· παρέπεμπε διαρκώς σε αυτά, χωρίς να αμφισβητεί ούτε για μια στιγμή τη σοβαρότητά τους. Επιπλέον, η αφηγηματική τακτική του Παναγιώτη δεν διεκδικούσε στην πράξη κάποια πρωτοτυπία για κάποιον που είχε συνηθίσει να διαβάζει εικονοκείμενα στα πρώτα χρόνια της διάδοσης του διαδικτύου στην Ελλάδα: στο ψηφιακό υλικό που μελετήθηκε, διαπιστώθηκε αρκετές φορές η τάση να συνοδεύονται σπαράγματα δημοφιλών κειμένων (θρησκευτικών, εθνικών, ιστοριογραφικών, πολιτικών, κ.ά.) από ένα ιδιαίτερα «ελαφρύ» οπτικό υλικό: περίπου μία στις τρεις προσωπικές σελίδες (32,31% στο σύνολο του δείγματος) επέλεγε να συντροφεύει το σύνολο ή μέρος των κειμενικών της ενότητων με φιγούρες από καρτούν, ευτράπελα κινούμενα γραφικά, σχεδιάσματα ζώων, ρομαντικά σύμβολα, κ.ά.



Εικ. 6. Λεπτομέρεια από τη διεύθυνση [https://web.archive.org/web/20050207163729/http://www.kafkaloudis.gr/prohgoumenes_copy\(2\).htm](https://web.archive.org/web/20050207163729/http://www.kafkaloudis.gr/prohgoumenes_copy(2).htm).

97 [https://web.archive.org/web/20050207163729/http://www.kafkaloudis.gr/prohgoumenes_copy\(2\).htm](https://web.archive.org/web/20050207163729/http://www.kafkaloudis.gr/prohgoumenes_copy(2).htm) (πρώτος εντοπισμός 8.2002).

98 <https://web.archive.org/web/20050203182626/http://www.kafkaloudis.gr/ioudas.htm> (πρώτος εντοπισμός 8.2002).

Ο Νικήτας, για παράδειγμα, ξεκαθάριζε από την αρχή στον επισκέπτη του πως οι σελίδες του ήταν φτιαγμένες με τέτοιο τρόπο ώστε να απευθύνονται σε «όποιον θέλει να συμμετάσχει με γνήσια και άδολη φιλοσοφική [...] έρευνα» για τα μεγάλα και σοβαρά ερωτήματα που απασχόλησαν την ανθρώπινη σκέψη στο πέρασμα των αιώνων (τι είναι η ζωή, ο θάνατος, η ελευθερία, ο Θεός, κ.ά.).⁹⁹ Το πρώτο πράγμα, ωστόσο, που αντίκριζε κανείς όταν έμπαινε στην κεντρική του σελίδα ήταν το κινούμενο γραφικό μιας γάτας που τριγύριζε σκεπτική δεξιά και αριστερά στην οθόνη. Επίσης, πάνω από τον κατάλογο των περιεχομένων, αντιγραμμένη από ιστοσελίδες με ρομαντικό περιεχόμενο, μια παλλόμενη ροζ καρδούλα συντρόφευε τη βιβλική φράση «Υιέ μου δος μοι την καρδιάν». Η σκεπτική γάτα και η παλλόμενη καρδιά δεν ήταν τα μόνα γραφικά: δεκάδες άλλα που παρέπεμπαν σε δημοφιλή ηλεκτρονικά παιχνίδια, οπτικά εφέ, βοηθητικά προγράμματα για τον υπολογιστή, ακόμα και σε παιχνίδια τράπουλας¹⁰⁰ έβρισκαν τρόπους να διεμβολίζουν τούτον τον ιστότοπο με τα δεκάδες αποσπάσματα θρησκευτικών κειμένων (γεροντικά, ευαγγελικές περικοπές, διηγήσεις θαυμάτων, κ.ά.).

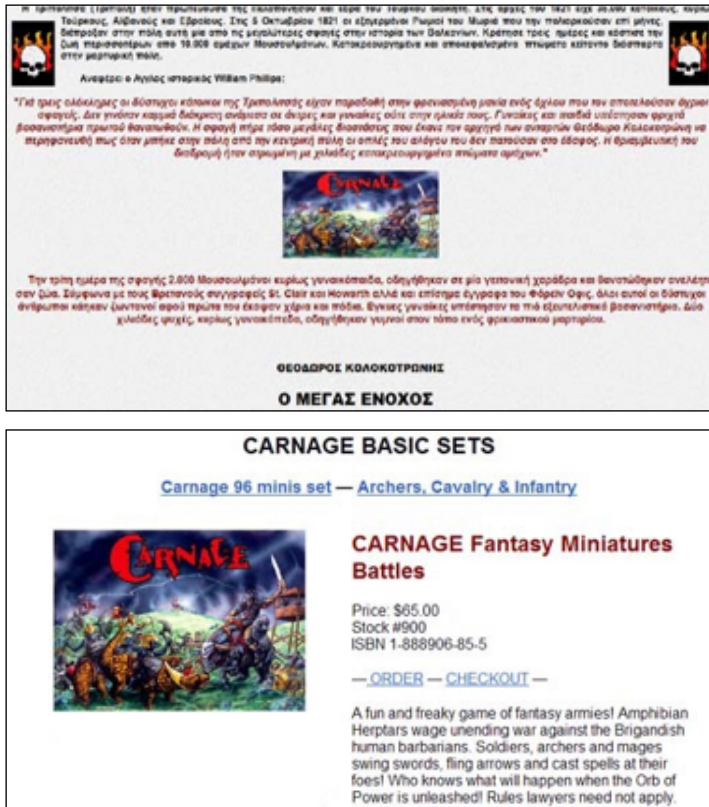
Παρόμοιες μορφολογικές επιλογές μπορούμε να εντοπίσουμε και σε μια άλλη προσωπική σελίδα, παρόλο που στην περίπτωση αυτή έχουμε να κάνουμε με διαφορετικό περιεχόμενο και προθέσεις. Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για τη σελίδα του Βαγγέλη, υποστηρικτή της άποψης ότι η Μακεδονία αποτελεί οργανικό κομμάτι του βουλγαρικού εθνικού σώματος. Εδώ ο κατασκευαστής επιχειρούσε να συνθέσει μια διαδικτυακή αντιστορία, μια ιστορία η οποία θα αποκάλυπτε τις «πλάνες» της επίσημης ελληνικής ιστοριογραφίας και θα ενημέρωνε, όπως μας πληροφορούσε ο ίδιος, για «αυτά που κανείς δεν τόλμησε να γράψει», για τη «σκοτεινή πλευρά της Ελληνικής Ιστορίας».¹⁰¹ Στην προσπάθεια αυτή, ο Βαγγέλης κατασκεύασε δεκάδες σελίδες τις οποίες γέμισε τόσο με παραγράφους γραμμένες από τον ίδιο όσο και με αποσπάσματα από κείμενα ιστορικών, σχολικά εγχειρίδια, αρχειακές πηγές, ρήσεις «πρωταγωνιστών» των γεγονότων, στατιστικές, λογοτεχνικά κείμενα, καταγραφές, κ.ά. Ωστόσο, όπως και στην περίπτωση με τις οθόνες του Νικήτα και του Παναγιώτη, ανάμεσα στις γραμμές των κειμένων παρεμβάλλονταν δεκάδες γραφικά και κινούμενα σχέδια. Σε μια οθόνη, για παράδειγμα, όπου γινόταν λόγος για τα γεγονότα του Οκτωβρίου του 1821 στην Τρίπολη, μετά από ένα αμάλγαμα κειμενικών «τεκμηρίων» και κινούμενων γραφικών, τα οποία παραπέμπουν σε ταινίες τρόμου και σε αντίστοιχης αισθητικής ηλεκτρονικούς κόμβους, εμφανιζόταν ένα έγχρωμο γραφικό με τίτλο «σφαγή/αιματοχυσία». Το γραφικό αυτό βρισκόταν κάτω ακριβώς από μεταφρασμένο απόσπασμα από κείμενο του 1897. Στο κείμενο αυτό γινόταν λόγος για «...δύστυχ[ους] άνθρωπ[ους, που] κήκαν ζωντανοί αφού πρώτα τους έκοψαν χέρια και πόδια» τα στρα-

99 [http://homepages.pathfinder.gr/chpetros] (πρώτος εντοπισμός 10.2004, τελευταία επίσκεψη 7.5.2007).

100 [http://homepages.pathfinder.gr/chpetros/Games.htm] (πρώτος εντοπισμός 10.2004, τελευταία επίσκεψη 7.5.2007).

101 https://web.archive.org/web/20100215205328/http://www.bulgarmak.org/history_greek.htm (πρώτος εντοπισμός 10.2002).

τεύματα του Κολοκοτρώνη.¹⁰² Ωστόσο, στο γραφικό δεν απεικονίζονται ακριβώς «σφαγή» αμάχων στην Πελοπόννησο τον καιρό της Ελληνικής Επανάστασης. Από τον κώδικα κατασκευής του ιστότοπου του Βαγγέλη γίνονται αντιληπτό πως το γραφικό αντιγράφηκε από την ηλεκτρονική σελίδα δημοφιλούς επιτραπέζιου παιχνιδιού φαντασίας. Αν μάλιστα έκανε κάποιος τον κόπο να επισκεφτεί τη συγκεκριμένη σελίδα, τότε αντί για πολεμιστές του Κολοκοτρώνη και μουσουλμάνους της Τριπολιτσάς καλούνταν να δει πάνω στο ίδιο γραφικό τη σύγκρουση αμφίβιων ερπετών και ανθρωπόμορφων τεράτων σε μυθολογικούς χρόνους και τόπους (εικ. 7).¹⁰³



Εικ. 7. Το ίδιο γραφικό στην εικονογράφηση αποσπάσματος από κείμενο ιστορικού και στην ηλεκτρονική σελίδα επιτραπέζιου παιχνιδιού. Λεπτομέρειες από τις διευθύνσεις <https://web.archive.org/web/20100202082740/http://www.bulgarmak.org/massacre.htm>, και http://store.holistic-design.com/index.php?main_page=product_info&cPath=6&products_id=54, αντίστοιχα.

102 <https://web.archive.org/web/20100202082740/http://www.bulgarmak.org/massacre.htm>.

103 http://store.holistic-design.com/index.php?main_page=product_info&cPath=6&products_id=54.

Τα προηγούμενα παραδείγματα μας οδηγούν στη διαπίστωση πως οι δύο τελευταίες ιστοσελίδες μοιράζονται την αντίφαση που εντοπίσαμε και στη σελίδα του Παναγιώτη: παρόλο που σε διαφορετικά συμφραζόμενα τα συγκεκριμένα εικονοκείμενα θα μπορούσαν να θεωρηθούν ειρωνικά, στον κυβερνοχώρο των προσωπικών σελίδων φαίνεται πως λειτουργούσαν διαφορετικά. Περικοπές από την Αγία Γραφή αλλά και κείμενα ιστορικών, ματιφέστα διανοητών και λόγοι πολιτικών συρράπτονταν με κοινότοπα γραφικά, κινούμενα σχέδια, χιουμοριστικά εικονίδια, διακοσμητικές εικόνες, desktop icons, σκίτσα ή λεπτομέρειες γελοιογραφιών, χωρίς κάτι τέτοιο να προκαλεί αρνητικά.¹⁰⁴ Και τούτο διότι η συνολική εικόνα που δημιουργούνταν –το ίδιο το *εικονοκείμενο*, δηλαδή– δεν άφηνε περιθώρια να υποθέσει κανείς πως βρίσκεται απέναντι σε σατιρικές μομφές ή σε παρωδίες των συγκεκριμένων κειμενικών ιχνών του παρελθόντος. Εφόσον, όμως, δεν επρόκειτο για παρωδία, τότε πώς αλλιώς θα μπορούσαμε να κατανοήσουμε το συγκεκριμένο είδος γραφής;

Η διάκριση που προτείνει ο θεωρητικός της λογοτεχνίας Fredric Jameson ανάμεσα στην παρωδία και στο *pastiche* θα μπορούσε να μας βοηθήσει να αναζητήσουμε απαντήσεις στο παραπάνω ερώτημα. Για τον Jameson, η παρωδιακή αναπαραγωγή ενός έργου, όντας κατεξοχήν μοντέρνος τρόπος έκφρασης, προϋποθέτει ως ένα βαθμό την αναγνώριση της μοναδικότητας του έργου αυτού. Για να το πούμε διαφορετικά, όταν κάποιος αποφασίζει να μιμηθεί και να αναπαραγάγει ένα κείμενο ή μια εικόνα, κάποια παράσταση ή κάποιο στυλ με πρόθεση να το παρωδήσει, δουλεύει ουσιαστικά πάνω σε ένα μοναδικό πρωτότυπο, το οποίο παραμένει αναγνωρίσιμο τόσο από τον ίδιο όσο και από τους αναγνώστες ή τους θεατές της παρωδίας του. Καθώς, όμως, ο 20ός αιώνας προχωρούσε προς τη δύση του, τα πράγματα φάνηκαν να αλλάζουν. Σύμφωνα με την ανάλυση του Jameson, κείμενα, εικόνες, στυλ και αφηγηματικές μορφές από το παρελθόν άρχισαν να επαναλαμβάνονται στο παρόν, χωρίς όμως πλέον η επανάληψή τους να προϋποθέτει κάποιο αναγνωρίσιμο πρωτότυπο. Μια παλιά φωτογραφία, οι ενδυματολογικές προτιμήσεις μιας περασμένης εποχής ή ένα δυσανάγνωστο χειρόγραφο μπορούσαν να ασκήσουν ιδιαίτερη γοητεία στους ανθρώπους του ύστερου 20ού αιώνα και να αναπαραχθούν με ευκολία στην καθημερινότητά τους, παρόλο που οι τελευταίοι δεν μπορούσαν να αναγνωρίσουν τι ακριβώς απεικονιζόταν στη φωτογραφία, σε ποια δεκαετία φοριόντουσαν τα συγκεκριμένα ρούχα ή πότε γράφτηκε το χειρόγραφο και σε τι ακριβώς αναφερόταν. Όπως έχει δηλώσει σε συνέντευξή του ο ίδιος συγγραφέας, οι μορφές αυτές του παρελθόντος άρχι-

104 Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της σελίδας του Βαγγέλη. Ενώ εντοπίσαμε δεκάδες ηλεκτρονικές σελίδες στις οποίες ασκούσαν έντονη κριτική στη συγκεκριμένη σελίδα –συνήθως καταγγελλόταν ως ύποπτη πολιτικά, χλευάζονταν και γελοιοποιούνταν οι απόψεις της και υβριζόταν ο κατασκευαστής της–, δεν βρήκαμε αναφορές οι οποίες να μέμφονται τη συγκεκριμένη προσωπική σελίδα για τις επιλογές της οπτικής της πλαισίωσης. Ενδεικτικά βλ. [http://diasvsmetatron.blogspot.com/2007/11/blog-post_6340.html, <http://www.macedoniaontheweb.com/it/forum/anti-greek-macedonia-propaganda/1500-bulgarmak.html>, <http://econlab.uom.gr/index.php?name=PNphpBB2&file=printview&t=65&start=15>, http://forums.pathfinder.gr/State_Politics/Array/thread.html?thread=21141&id=21218].

σαν να πολλαπλασιάζονται στο παρόν απλώς και μόνο για να ικανοποιήσουν μια «κχημική επιθυμία για ιστορικότητα» των σύγχρονων κοινωνιών.¹⁰⁵ Κυκλοφορούσαν ως «εικόνες-είδωλα», αποδεσμευμένες από οποιαδήποτε αξίωση συνάφειας προς κάποιο πρωτότυπο. Συρράπτονταν μεταξύ τους χωρίς σχεδιασμό. Ενώνονταν σ' ένα χαλαρό σύνολο, σ' ένα *pastiche* όπου κανείς δεν φαινόταν να νοιάζεται για τις «πηγές» απ' όπου προέρχεται το καθένα από τα επιμέρους υλικά του. Τούτο είχε σαν αποτέλεσμα οι συνθέσεις που προέκυπταν να παραμένουν αδρανείς, ανώδυνες και ουδέτερες. Οριστικά υποταγμένες στο μηχανισμό του *pastiche*, πραγματικά βασίλεια της διαρκούς αποκοπής και επικόλλησης, οι συνθέσεις του ύστερου καπιταλισμού μοιάζουν για τον Jameson με «άδειες παρωδίες, με παρωδίες που έχασαν πια την αίσθηση του χιούμορ».¹⁰⁶

Ακολουθώντας την παραπάνω συλλογιστική, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε τα εικονοκείμενα του Παναγιώτη, του Βαγγέλη ή του Νικήτα σαν επιφάνειες όπου κειμενικά ίχνη του παρελθόντος και «χιουμοριστικές» οπτικές ψηφιακές συνθέσεις του ύστερου 20ού αιώνα μπορούσαν να συνταιριάζονται με άνεση, χωρίς αυτό να συνεπάγεται οποιοσδήποτε παρωδιακές προθέσεις όχι μόνο από την πλευρά του κατασκευαστή της σελίδας αλλά επίσης και από εκείνη των επισκεπτών της. Ιδωμένα με αυτήν τη συγκεκριμένη οπτική, τα εικονοκείμενα των παραπάνω ηλεκτρονικών σελίδων δεν θα μπορούσαν να εκληφθούν ως κάτι περισσότερο από «απλές» εικόνες, ή, για να είμαστε πιο συνεπείς με την ορολογία του Jameson, από «εικόνες επιφανείας» (*surface images*). Οι εικόνες αυτές μπορούσαν να διαδίδονται με ταχύτητα στα ψηφιακά δίκτυα, έχοντας σαν μοναδικό όπλο την κοινοτοπία και τη θραυσματική τους αρχιτεκτονική.¹⁰⁷ Παρεισέφρεαν στη ροή των ηλεκτρονικών αφηγημάτων και πολλαπλασιάζονταν στο εσωτερικό τους, μεταμορφώνοντας τις προσωπικές σελίδες σε εύπεπτες οπτικές επιφάνειες.

Ωστόσο, αν τελικά δεχτούμε τα εικονοκείμενα των προσωπικών σελίδων ως μικρές «άδειες παρωδίες», ως στυλιστικές ιδιοτροπίες μιας εποχής που αρέσκεται απλώς να υπερκαταναλώνει παρελθόν, τότε δύσκολα θα μπορούσαμε να δώσουμε απαντήσεις σε μια σειρά ερωτήματα: για ποιο λόγο, για παράδειγμα, οι κατασκευαστές των ελληνικών προσωπικών σελίδων έδειχναν επίμονη προτίμηση στο συγκεκριμένο γένος εικόνων (αφαιρετικά γραφικά, κινούμενα σχέδια, οπτικά σύμβολα πλοήγησης, ρομαντικά σύμβολα, κ.ά.) και όχι

105 Anders Stephanson – Fredric Jameson, «Regarding postmodernism. A conversation with Fredric Jameson», *Social Text*, 21, 1989, σ. 18, DOI: <http://dx.doi.org/10.2307/827806>.

106 Jameson, «Postmodernism and consumer society», στο Hal Foster (επιμ.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Post-modern Culture*, Bay Press, Σιάτλ 1983, σ. 114. Υπάρχουν, ωστόσο, μελετητές οι οποίοι δέχονται πως το νεωτερικό έργο της παρωδίας συνεχίζεται ακόμα και σε περιβάλλοντα όπου έχει χαθεί κάθε προφανής σχέση μεταξύ παρωδιακής αναπαραγωγής και αναγνώριμου πρωτότυπου. Ειδικά σε ότι αφορά τον κυβερνοχώρο, η Maja Mikula υποστηρίζει πως «για να μπορεί η παρωδία να λειτουργεί στον κυβερνοχώρο, οφείλει να υπερβαίνει τόσο τον αρχετυπικό λόγο που παρωδεί όσο και τους κώδικές του, μεταθέτοντάς τους σε ένα καρναβαλικό, οικουμενικό επίπεδο»: βλ. Mikula, «Virtual landscapes of memory», ό.π., σ. 173.

107 Douglas Rushkoff, *Media Virus: Hidden Agendas in Popular Culture*, Ballantine, Νέα Υόρκη 1994, σ. 10.

σε άλλα; Ήταν άραγε ο συγκεκριμένος τύπος εικονοκειμένου αποκλειστικό γέννημα του διαδικτύου, ή μπορούμε να εντοπίσουμε τα ίχνη του και σε άλλες μη ψηφιακές μορφές; Επιπλέον, θα μπορούσαν οι μορφές αυτές να είχαν αναπτυχθεί πριν από την εποχή όπου τοποθετεί ο Jameson την κυριαρχία του *pastiche*; Για να το πούμε διαφορετικά, μήπως το εικονοκείμενο έχει παρελθόν, και, αν έχει, πόσο νωρίτερα από τα τέλη του 20ού αιώνα μπορεί αυτό να εκτείνεται; Εντέλει, αν το εικονοκείμενο έχει τη δική του «ιστορία», με ποιον τρόπο η ιστορία αυτή θα μπορούσε να μας βοηθήσει να κατανοήσουμε τις αντίστοιχες ηλεκτρονικές σελίδες όχι ως «άδειες παρωδίες», όσο, αντίθετα, ως επιφάνειες όπου ενεργοποιούνται δοκιμασμένες στο χρόνο αφηγηματικές στρατηγικές, ικανές να συνδράμουν αποτελεσματικά στην παραγωγή νοήματος για το παρελθόν;

Ξεκινώντας από τα τελευταία ερωτήματα, θα μπορούσε καταρχάς να υποστηρίξει κανείς πως το βασικό γνώρισμα των εικονοκειμένων, το σφικταγκάλιασμα δηλαδή κειμένων και εικόνων στην ίδια επιφάνεια, δεν περιορίζεται μονάχα στο συγκεκριμένο διαδικτυακό είδος, ούτε προκύπτει αιφνίδια στα τελευταία χρόνια του 20ού αιώνα. Αντίθετα, από το ξεκίνημα σχεδόν του περασμένου αιώνα, η ανάπτυξη νέων τεχνολογιών του ήχου και της εικόνας (τηλέφωνο, κινηματογράφος, ραδιόφωνο και αργότερα τηλεόραση) είχε ήδη αρχίσει να αμβλύνει τις διαχωριστικές γραμμές μεταξύ του γραπτού κειμένου, του ήχου και της εικόνας. Στη μεταπολεμική μάλιστα περίοδο οι τρεις αυτοί κόσμοι άρχισαν να έρχονται ολοένα και πιο κοντά: υβριδικές υλικότητες (π.χ., το εικονογραφημένο κείμενο, η έγχρωμη διαφημιστική καταχώρηση, η υποτιτλισμένη οθόνη, τα εγχειρίδια χρήσης οικιακών συσκευών, κ.ά.) εικονοποιούσαν κείμενα και κειμενικοποιούσαν εικόνες. Νέες επιφάνειες, οι οποίες βασίζονταν στην *πρόσμειξη περισσοτέρων κωδίκων* (απτικών, οπτικών, ηχητικών, κινητικών, γραπτών, κ.ά.) *πάνω σε μία κοινή μορφή*, έρχονταν με εντατικούς ρυθμούς στο προσκήνιο της καθημερινότητας.¹⁰⁸

Από τις πρώτες κιόλας μεταπολεμικές δεκαετίες, οι παραπάνω υλικότητες κέντρισαν το ενδιαφέρον της έρευνας. Διανοητές όπως ο Walter Ong άρχισαν να κάνουν λόγο για την έναρξη μιας εποχής «δευτερογενούς προφορικότητας», μιας εποχής δηλαδή κατά την

108 Οι Deleuze και Guattari θεωρούν πως η συνεχής και εντατική πρόσμειξη κωδίκων συγκροτεί την ιστορική ιδιοτυπία της ύστερης φάσης του καπιταλισμού. Στην ανάλυση του καπιταλισμού ως τρόπου παραγωγής που τείνει προς το όριο της σχιζοφρένειας, θεωρούν πως κομβικό σημείο αποτελεί η μετάβαση από τη συνθήκη της *αποκωδικοποίησης* (ίδιον των προγενέστερων σταδίων ανάπτυξης της κεφαλαιοκρατικής παραγωγής) προς τη συνθήκη της *πρόσμειξης των κωδίκων*, η οποία χαρακτηρίζει τα υστερότερα χρονικά στάδια του καπιταλισμού· βλ. Ζιλ Ντελέζ – Φελίξ Γκουατταρί, *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια. Ο Αντι-Οιδίπους*, μτφρ. Καίτη Χατζηδήμου – Ιουλιέτα Ράλλη, Εκδόσεις Ράππα, Αθήνα 1981, σ. 41-44. Άλλοι μελετητές, πάλι, έχουν αναπτύξει προσεγγίσεις σύμφωνα με τις οποίες η πρόσμειξη των κωδίκων αποτελεί διαδικασία με μεγαλύτερο ιστορικό βάθος. Ο Jonathan Sterne, για παράδειγμα, βλέπει ήδη από την έκτη δεκαετία του 19ου αιώνα τις πρώιμες τεχνολογίες αναπαραγωγής του ήχου (φωνοαυτογράφος, γραμμόφωνο του Berniner, κ.ά.) να λειτουργούν σε ένα νέο αισθητηριακό καθεστώς, όπου η οπτικοποίηση του ήχου αλλά και η μετατροπή του τελευταίου σε γραπτό κείμενο δημιουργούν τις προϋποθέσεις *συναισθησίας* πολύ πριν ξεκινήσει ο 20ός αιώνας και αρκετά πριν οριστικοποιηθούν οι κυρίαρχες οπτικοακουστικές τεχνολογίες του (κινηματογράφος, τηλεόραση, διαδίκτυο)· βλ. Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Ντάραμ 2003, σ. 35-51.

οποία η χειρόγραφη αλλά και η τυπωμένη λέξη άρχιζαν να συμφύονται με ποικίλες ηχητικές και οπτικές εκφορές:¹⁰⁹ στις υβριδικές υλικότητες των μέσων του 20ού αιώνα οι λέξεις συνόδευαν εικόνες, οι εικόνες συναντιόνταν με ήχους, οι ήχοι με λέξεις σ' ένα συνεχόμενο κύκλωμα ολοένα και πιο πυκνών, ολοένα πιο απρόβλεπτων συνάψεων.

Ωστόσο, καθώς οι μεταπολεμικές δεκαετίες διαδέχονταν η μια την άλλη, η εικόνα κέρδιζε σε βαρύτητα στο εσωτερικό του παραπάνω κυκλώματος. Η απόκτηση ορατότητας γινόταν βασική προϋπόθεση για να τεθεί οτιδήποτε εντός των συγκεκριμένων μηχανισμών ανακωδικοποίησης. Εάν οι απτικές, ηχητικές ή κειμενικές υλικότητες άρχιζαν να συνταιριάζονται σε μια κοινή μορφή προκειμένου να ανταποκριθούν με επιτυχία στις πιέσεις για πρόσμειξη των κωδίκων, τότε η μορφή αυτή όφειλε να προσλαμβάνει οπτικά κυρίως χαρακτηριστικά. Στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, προϊόντα, κείμενα, νοήματα, υποκείμενα, συναισθήματα, και κάθε λογής άλλες πραγματικότητες, οι οποίες σε προηγούμενες ιστορικές περιόδους ήταν πιθανό να μην διέθεταν οπτικά χαρακτηριστικά, άρχισαν να παίρνουν συγκεκριμένη οπτική μορφή προκειμένου να οριοθετηθεί και να υλοποιηθεί η παραγωγή και η κατανάλωσή τους.¹¹⁰ Οι αρμοί μιας νέας «οπτικής οικονομίας» (visual economy) στερεοποιούνταν με γοργούς ρυθμούς.¹¹¹ Στο πλαίσιο αυτής της οικονομίας, η συνθήκη του «επιτακτικού εξεικονισμού» (intensive visualization),¹¹² η προσταγή δηλαδή για συμπίεση των υπάρχόντων κωδίκων και για υπαγωγή τους σε ενιαίες οπτικές μορφές, αναδεικνυόταν σε βασικό γνώρισμα της παραγωγής.

Στο τελευταίο τέταρτο του 20ού αιώνα, η πίεση για πρόσμειξη των κωδίκων έγινε ακόμα πιο έντονη. Η έλευση των ψηφιακών τεχνολογιών σήμανε ουσιαστικά μια γενικευμένη απόπειρα συμπίεσης όλων των ηλεκτρονικών δομών σε μια κοινή υπερκωδικοποίηση. Λέξεις, εικόνες και ήχοι που μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '80 αναπαράγονταν από αναλογικά μέσα (τηλέφωνο, ραδιόφωνο, τηλεόραση, κ.ά.), διατηρώντας την αρχική τους μορφή, ψηφιοποιούνταν, ξαναγράφονταν δηλαδή στη βάση νέων κωδίκων, σύμφωνα με τους οποίους τα πάντα έπρεπε να ανάγονται σε συνδυασμούς της μονάδας και του μηδενός.¹¹³

Παρόλο όμως που η γλώσσα των υπολογιστών φαινόταν να υποτάσσει τη μορφολογική ποικιλία του «πραγματικού» κόσμου σε μια ά-μορφη μαθηματική ακολουθία ψηφίων, δεν άργησε κι αυτή να συγκεραστεί με τους ρυθμούς του επιτακτικού εξεικονισμού. Από

109 Walter J. Ong, *Προφορικότητα και Εγγραμματοσύνη. Η Εκτεχνολόγηση του Λόγου*, μτφρ. Κώστας Χατζηκυριάκου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1997, σ. 193-197.

110 Arjun Appadurai, «Disjuncture and difference in the global cultural economy», ό.π., σ. 29-30.

111 Για μια γενικότερη θεώρηση των τρόπων παραγωγής και της πρόσκτησης της αξίας στο πλαίσιο της «οπτικής οικονομίας» βλ. Deborah Poole, *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*, Princeton University Press, Πρίνστον 1997, και Jonathan Beller, «The cinematic mode of production: Towards a political economy of the postmodern», *Culture, Theory & Critique*, 44/1, 2003, σ. 91-106, DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/1473578032000110486>.

112 Nicholas Mirzoeff, «What is visual culture», στο N. Mirzoeff (επιμ.), *The Visual Culture Reader*, ό.π., σ. 6-8.

113 Vincent Mosco, «From the myth of cyberspace to the political economy of computer communication», *Comunicacão e Sociedade*, 7, 2005, σ. 50.

τα μέσα της δεκαετίας του '90, ελάχιστα μόλις χρόνια μετά την εμφάνιση του διαδικτύου, νέα μορφώματα, όπως λογισμικά που βασίζονταν σε γραφικές και όχι πλέον κειμενικές εντολές, γραφικά εργαλεία πλοήγησης, κειμενομορφές (smilies, emoticons), μικροεικόνες (thumbnails), εικονομηνύματα, προγράμματα και εντολές αυτοματοποιημένης εικονοποίησης (applets, scripts), επιγραφές (banners), εικόνες φόντου (wallpapers), πορτρέτα ταυτοποίησης (avatars), κ.ά., άρχισαν να καταλαμβάνουν τις ψηφιακές επιφάνειες. Τα υβριδικά αυτά γεννήματα των πρώτων χρόνων του internet συμπίεζαν στην εξαιρετικά απλή οπτική τους μορφή κειμενικές εντολές, επικοινωνιακές χειρονομίες, πληροφορίες πλοήγησης, αλλά και συναισθήματα, εκφράσεις και ηχητικούς συμβολισμούς.

Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειώσουμε πως οι συνταγές για την κατασκευή των παραπάνω μορφών δεν ήταν ακριβώς καινούργιες. Στις αφαιρετικές οπτικές δομές του διαδικτύου μπορεί να αναγνωρίσει κανείς εικονο-λεκτικές πρακτικές των τριών προηγούμενων δεκαετιών: πίσω από τα emoticons, για παράδειγμα, μπορεί να εντοπίσει κανείς κειμενοσύμβολα που χρησιμοποιήθηκαν στα μεταπολεμικά κόμικς για να εκφράσουν συναισθήματα· στις μικροεικόνες και στις εντολές οπτικοποίησης διαγράφεται μια τριακονταετής τουλάχιστον παράδοση χρήσης οπτικοποιητικών τρικ, με τα οποία ήταν εξοικειωμένες ειδικές επαγγελματικές ομάδες, όπως οι δακτυλογράφοι και οι στενογράφοι ήδη από τη δεκαετία του '60, ενώ στον καθαυτό χώρο των υπολογιστών ανιχνεύεται μια γενεαλογία «κειμενομορφών», η οποία ξεκινά από εντολές που ανέπτυξαν οι πρώτοι προγραμματιστές σε μη γραφικά περιβάλλοντα στις δεκαετίες του '70 και του '80.¹¹⁴ Σε κάθε περίπτωση, πάντως, δεν θα ήταν παρακινδυνευμένο να υποστηρίξουμε πως οι πρακτικές που ξεκίνησαν στα μέσα του περασμένου αιώνα και αφορούσαν τη συμπίεση διαφορετικών εννοιών περιεχομένου (κειμενικών, μουσικών, κινητικών, κ.ά.) σε μια ευσύνοπτη οπτική μορφή έδειχναν να συνεχίζονται –με μεγαλύτερη μάλιστα δυναμική– και στην αρένα των ψηφιακών δικτύων.¹¹⁵

Ιδωμένα, συνεπώς, στην προοπτική μιας γενεαλογικής συνέχειας με τις υβριδικές, εικονο-κειμενικές υλικότητες, οι οποίες έκαναν την εμφάνισή τους από τις πρώτες κιόλας μεταπολεμικές δεκαετίες, τα εικονοκείμενα που συναντήσαμε στις προσωπικές σελίδες του Νικήτα, του Βαγγέλη και του Παναγιώτη δείχνουν να είχαν αναλάβει μια ιδιαίτερα κρίσιμη αποστολή: όπως τα *Κλασικά Εικονογραφημένα*, που μετέφεραν στα δωμάτια των εφηβών αναγνωστών των δεκαετιών του '50 και του '60 επικές στιγμές του ελληνικού παρελθόντος με τα εικονοκείμενα που περικλείονταν σε κάθε τους καρτέ,¹¹⁶ ή τα φωτεινά σήματα

114 Eva L. Wyss, «Iconicity in the digital world. An opportunity to create a personal image», στο Max Nänny – Olga Fischer (επιμ.), *Form, Miming, Meaning: Iconicity in Language and Literature*, John Benjamins, Άμστερνταμ 1999, σ. 285-304.

115 Για μια ευρύτερη γενεαλογική εξιστόρηση, η οποία συνδέει την ανάδυση των ψηφιακών δικτύων του ύστερου 20ού αιώνα με ευρύτερες οπτικές πραγματικότητες των τελευταίων 150 ετών (τεχνολογίες, πολιτισμικές σημάνσεις, παραγωγικές δομές, κ.ά.) βλ. Andrew Darley, *Visual Digital Culture: Surface Play and Spectacle in New Media Genre*, Routledge, Λονδίνο 2000.

116 Γιάννης Σκαρπέλος, *Ιστορική μνήμη και ελληνικότητα στα κόμικς*, Κριτική, Αθήνα 2000.

που άρχισαν να οριοθετούν την κυκλοφορία στις ελληνικές πόλεις από τις αρχές της δεκαετίας του '60 μέσα από ένα σύνολο έγχρωμων οπτικοποιημένων εντολών,¹¹⁷ είτε ακόμα τα μουσικά βίντεο (video clips), τα οποία εικονοποιούσαν μια μελωδία από τις αρχές της δεκαετίας του '80,¹¹⁸ έτσι και τα εικονοκείμενα των προσωπικών σελίδων συνεχίζουν με τη σειρά τους, στο τέλος του 20ού αιώνα και στις αρχές του επόμενου, να συμπιέζουν κείμενα, ήχους, κινήσεις, διευθετήσεις, παρόν και παρελθόν και να τα εγγράφουν στο πλαίσιο της οπτικής οικονομίας του ύστερου 20ού αιώνα.

Το κλειδί για την επιτυχή έκβαση της συμπειστικής λειτουργίας των εικονοκειμένων ήταν τα μικρά, πολλές φορές ευτράπελα γραφικά που αναπτύσσονταν στο εσωτερικό τους. Και τούτο διότι καθένα από αυτά ήταν μοναδικό· είχε ήδη προλάβει να αναπτύξει τη δική του «ξεχωριστή» ιστορία στον κυβερνοχώρο. Ας προσπαθήσουμε να την παρακολουθήσουμε από πιο κοντά: ένα γραφικό σαν εκείνο με το μωρό που χοροπηδάει χαρούμενο ανάμεσα στις ευαγγελικές περικοπές της σελίδας του Παναγιώτη, ή τη μάχη των τεράτων που συνοδεύει το ιστοριογραφικό «τεκμήριο» του 1897 στη σελίδα του Βαγγέλη, πριν εγκατασταθεί στις οθόνες των συγκεκριμένων ιστότοπων, είχε συνήθως προλάβει να εμφανιστεί κάμποσες φορές σε άλλες ηλεκτρονικές σελίδες. Στις διαδρομές του αυτές στον κυβερνοχώρο είχε κατορθώσει να συνδεθεί με διαφορετικά συμφραζόμενα εξαιτίας της αφαιρετικής οπτικής του μορφής. Όσο περισσότερο μάλιστα χρησιμοποιούνταν, όσο πιο πολύ κατόρθωνε να συνταιριάζεται με το περιεχόμενο διαφορετικών σελίδων, τόσο περισσότερο αυξανόταν η δημοφιλία του. Μαζί της αυξανόταν και η πιθανότητα να χρη-

117 Στο διάστημα 1958-1962 εισάγονται στην Ελλάδα νέες οπτικές τεχνολογίες, ρυθμίσεις και αυτοματισμοί που αφορούσαν τη ρύθμιση της κυκλοφορίας εντός του αστικού χώρου (φωτεινοί σηματοδότες, πρώτο δίκτυο αυτοματοποιημένης διαχείρισης των φωτεινών σημάτων στην Αθήνα, προσαρμογή του Κώδικα Οδικής Κυκλοφορίας στις νέες φωτεινές ρυθμίσεις, εισαγωγή των πρώτων αυτοκινήτων με φωτεινές ενδείξεις αλλαγής πορείας, κ.ά.).

118 Για αναλυτική περιγραφή της ενσωμάτωσης των μουσικών βίντεο στη δισκογραφική βιομηχανία ήδη από τη δεκαετία του '70 βλ. Jack Banks, «Video in the machine: The incorporation of music video into the recording industry», *Popular Music*, 16/3, 1998, σ. 293-309, DOI: <http://dx.doi.org/10.1017/S0261143000008424>. Ο Will Straw αναγνωρίζει τη γέννηση του μουσικού βίντεο στις αρχές της δεκαετίας του '80, εννοιολογώντας την εικονοποίηση του μουσικού κειμένου ως μια σύνθετη διαδικασία παραγωγής παλιμψιστων εικόνων. Στο πλαίσιο αυτής της διαδικασίας δεν εικονοποιούνται απλώς ήχοι, αλλά ενεργοποιούνται μια σειρά οπτικοί τόποι του παρελθόντος, οι οποίοι διευρύνουν τα χρονικά συγκείμενα του μουσικού ήχου· βλ. Will Straw, «Popular music and Postmodernism in the 1980's», στο Simon Frith – Andrew Goodwin – Lawrence Grossberg (επιμ.), *Sound & Vision. The Music Video Reader*, Routledge, Λονδίνο 1993, σ. 12-13. Η Jody Berland τοποθετεί κι αυτή τις απαρχές της μαζικής διάδοσης του μουσικού βίντεο στην πρώτη πενταετία της δεκαετίας του '80. Εισηγείται μια γενεαλογική προσέγγιση, η οποία αναγνωρίζει τη λογική της πρόσμειξης ακουστικών και οπτικών κωδικών ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα και τη γέννηση της φωτογραφίας· βλ. Jody Berland, «Sound, image and social space: Music video and media reconstruction», ό.π., σ. 22-26. Η Kay Dickinson αναγνωρίζει στην παραπάνω χρονική περίοδο μια ιστορική στιγμή απογείωσης συναισθητικών πρακτικών εντός των οποίων εγγράφει και τη διάδοση των μουσικών βίντεο· βλ. Kay Dickinson, «Music video and synaesthetic possibility», στο Roger Beebe – Jason Middleton (επιμ.), *Medium Cool: Music Video from Soundies to Cellphones*, Duke University Press, Ντάραμ 2007, σ. 19-20, DOI: <http://dx.doi.org/10.1215/9780822390206-002>. Ευχαριστώ θερμά τη Δάφνη Τραγάκη για τη βοήθειά της στον εντοπισμό της σχετικής βιβλιογραφίας.

σιμοποιηθεί το συγκεκριμένο γραφικό σε μια νέα ιστοσελίδα στο μέλλον. Εκεί, στην καινούργια του ηλεκτρονική κατοικία, το γραφικό φαινόταν να απαρνιέται με ευκολία τα νοήματα με τα οποία είχε συνδεθεί στις προηγούμενες χρήσεις του και να προσαρμόζεται στο αφηγηματικό πλαίσιο της νέας ιστοσελίδας.

Ωστόσο, παρά τις διαρκείς αποκοπές και τις επικολλήσεις, τα δημοφιλή γραφικά που κατέκλυζαν τις ελληνικές προσωπικές σελίδες δεν αποκόβονταν εντελώς από τα σημάδια της πορείας τους στον κυβερνοχώρο. Μια ιδιότυπη μνήμη, μια «μνήμη των διαδρομών» που είχαν ήδη διανυθεί συνόδευε κάθε φορά την εμφάνισή τους σε έναν καινούργιο ιστότοπο. Οι Scott Lash και Celia Lury, αναλύοντας παρεμφερή δημοφιλή γραφικά σχέδια των τελευταίων δεκαπέντε χρόνων, αναδεικνύουν τη σημασία της παραπάνω μνήμης. Θεωρούν πως η επιτυχία των γραφικών αυτών οφείλεται τελικά στο γεγονός πως πίσω από την αφαιρετική μορφή που τους επιτρέπει να τρυπώνουν κάθε φορά σε μια διαφορετική ιστορία, τόσο ο δημιουργός όσο και οι θεατές τους ανακαλούν *οπτικές οικειότητες*.¹¹⁹ Οι οικειότητες αυτές, διαμορφωμένες με το πέρασμα του χρόνου στη βάση κοινών ιστορικών και πολιτισμικών εμπειριών, επιτρέπουν στα γραφικά αυτά να λειτουργούν όπως τα γράμματα στο εσωτερικό μιας αλφαβήτου: κάθε φορά μπορούν να μετέχουν στο σχηματισμό μιας διαφορετικής λέξης, κάθε φορά μπορούν να συνδράμουν στη σύνταξη ενός διαφορετικού αφηγηματικού συνόλου. Καθώς δε στη συγκεκριμένη περίπτωση η αλφάβητος είναι οπτική, θα μπορούσαμε να κατανοήσουμε τα γραφικά αυτά ως *εικονογράμματα*. Όπως, όμως, και να αποκαλέσουμε τα γραφικά αυτά, εκείνο που έχει σημασία είναι πως όσο περισσότερο τα τοποθετεί κανείς στον ορίζοντα της «οπτικής εγγραμματοσύνης» (visual literacy) του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα, τόσο λιγότερο μοιάζουν με σκόρπια και αδρανή υλικά μιας «άδειας παρωδίας».¹²⁰

119 Scott Lash – Celia Lury, *Global Culture Industry: The Mediation of Things*, Polity Press, Κέμπριτζ 2007, σ. 85-86. Οι συγγραφείς του συγκεκριμένου κειμένου καταπιάνονται αποκλειστικά με γραφικά που ανήκουν στην παράδοση των κινούμενων σχεδίων. Η ανάλυσή τους για την ιδιότυπη μορφή οπτικής μνήμης που επιτρέπει τη δημοφιλία τους ουσιαστικά αναπαράγει το επιχείρημα του Norman Klein, όπως αυτό διατυπώνεται στο πιο γνωστό έργο του σχετικά με την ιστορία των κινούμενων σχεδίων στην περίοδο του Μεσοπολέμου έως τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες· βλ. Norman M. Klein, *Seven Minutes. The Life and Death of the American Animated Cartoon*, Verso, Λονδίνο 1993.

120 Η έννοια της «οπτικής εγγραμματοσύνης» έχει ήδη διανύσει μακρά διαδρομή στη διάρκεια των τελευταίων σαράντα χρόνων. Πρωτοεμφανίστηκε στα τέλη της δεκαετίας του '60. Στα επόμενα χρόνια χρησιμοποιήθηκε κυρίως για να σημάνει συστήματα και πρακτικές πρόσληψης και νοηματοδότησης βασισμένες σε οπτικές δομές. Ο όρος διαφοροποιήθηκε αισθητά, καθώς έτυχε διαφορετικών επεξεργασιών σε γνωστικές περιοχές, τόσο διακριτές μεταξύ τους όσο η ιστορία της τέχνης, η λογοτεχνική θεωρία, ο σχεδιασμός πληροφορικών συστημάτων και γραφικών, η φιλοσοφία, η γλωσσολογία, η κοινωνική ανθρωπολογία, η θεωρία της τεχνολογίας και οι σπουδές της εκπαίδευσης· βλ., ενδεικτικά, Paul Messaris, *Visual Literacy: Image, Mind, and Reality*, Westview, Μπούλντερ 1994, Gunter Kress, *Literacy in the New Media Age*, Routledge, Λονδίνο 2003, DOI: <http://dx.doi.org/10.4324/9780203299234>, Jay D. Bolter, «Hypertext and the question of visual literacy», στο David Reinking – Michael McKenna – Linda Labbo – Ronald Kieffer (επιμ.), *Handbook of Literacy and Technology: Transformations in a Post-typographic World*, Erlbaum, Νιου Τζέρσεϊ 1998, σ. 3-13, και Edward R. Tufte, *The Visual Display of Quantitative Information*, Graphics Press, Τσεσάιρ 1983.

Ας ανακεφαλαιώσουμε: καθένα από τα παραπάνω γραφικά αποτελεί μια ευέλικτη μονάδα, η οποία μπορεί να μεταπηδά από τη μια ηλεκτρονική σελίδα στην άλλη. Στη διάρκεια αυτής της μετάβασης δεν μεταφέρονται μονάχα οπτικά σύμβολα. Κάθε φορά που κάποιο από τα δημοφιλή αυτά γραφικά εμφανίζεται σε μια καινούργια ιστοσελίδα προσθέτει σε αυτήν ένα τμήμα από την αξία χρήσης που έχει ήδη αποκτήσει μέσα από τις προηγούμενες διαδρομές του στον κυβερνοχώρο. Ακολουθώντας μάλιστα την ανάλυση των Gilles Deleuze και Félix Guattari, μπορούμε να θεωρήσουμε πως βρισκόμαστε μπροστά σε ένα «φαινόμενο κωδικής υπεραξίας»: με τον όρο αυτόν οι παραπάνω διανοητές περιγράφουν μια σημαντική μεταβολή η οποία χαρακτηρίζει συνολικά τις παραγωγικές διαδικασίες κατά τη σύγχρονη εποχή. Η μεταβολή αυτή έχει να κάνει με την ολοένα και αυξανόμενη βαρύτητα που αποκτούν κάποιες μονάδες σαν τα γραφικά των προσωπικών σελίδων, οι οποίες μπορούν να αποκόβονται από συγκεκριμένες «αλυσίδες νοημάτων» και να παρεισφρεύουν σε άλλες, μεταβιβάζοντας πρόσθετη αξία στις δεύτερες.¹²¹

Πραγματικά, δεν είναι λίγες οι φορές που στις προσωπικές σελίδες θα συναντήσουμε εμβόλιμες ενότητες ή παραγράφους όπου οι κατασκευαστές τους σταματούσαν μπροστά σε παρόμοια γραφικά, αναγνωρίζοντάς τα ως πολύτιμα ψήγματα ενός ευρύτερου συνόλου: για παράδειγμα, στη σελίδα της Τατιάνας από τη Θεσσαλονίκη υπήρχε μια ειδική ενότητα που τιτλοφορείτο «οι εικόνες μου». Στην ενότητα αυτή η ιδιοκτήτρια της σελίδας εξέθετε μια συλλογή ρομαντικών κινούμενων γραφικών, τα οποία μπορούν να χρησιμοποιηθούν σε μια ηλεκτρονική σελίδα, με τρόπους παρόμοιους με εκείνους που συναντήσαμε στις περιπτώσεις του Νικήτα, του Βαγγέλη και του Παναγιώτη. Πριν ξεκινήσει την παρουσίαση της συλλογής της, η Τατιάνα διευκρίνιζε στον επισκέπτη της σελίδας της πως

πάντα μου άρεσε να ζωντανεύω με χρώματα και όχι μόνο, πράγματα που ήταν για πέταμα όπως πέτρες, ξύλα και γενικά παλιά αντικείμενα. Τώρα τελευταία βρήκα τον τρόπο, αυτό μου το hobby, να το κάνω και στο pc μου. Όχι βέβαια δεν ζωντάνεψα την οθόνη ή το ποντίκι, [...], απλώς πήρα έτοιμες εικόνες που βρήκα στο ίντερνετ τις συνδύασα μεταξύ τους έβαλα και την δική μου πινακιά και ιδού το αποτέλεσμα.¹²²

121 Ντελέζ – Γκουατταρί, *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια*, ό.π., σ. 47. Οι Lash και Lury, από μια διαφορετική οπτική, επιμένουν κι αυτοί στην κρισιμότητα παρόμοιων μονάδων. Θεωρούν πως οι μονάδες αυτές (monads) αποτελούν εμβληματικές δομές του ύστερου καπιταλισμού και τις αντιδιαστέλλουν με τα άτομα (atoms), τα οποία ταιριάζουν περισσότερο στη βιομηχανική φάση του καπιταλισμού. Ανάμεσα στα χαρακτηριστικά των μονάδων συγκαταλέγουν τη δυνατότητά τους να εκφράζουν διαφορές, να κουβαλάνε, όπως έχει ήδη αναφερθεί, πάνω τους τα «ίχνη» από τις διαδρομές τους στο χρόνο και να κεφαλαιοποιούν αυτές ακριβώς τις διαδρομές σε κάθε καινούργια τους σύναψη και χρήση· βλ. Scott Lash – Celia Lury, *Global Culture Industry*, ό.π., σ. 12.

122 <https://web.archive.org/web/20090903071532/http://geocities.com/vanilitsa/my-creation/hobby1.html>

Παρά την ταπεινή τους καταγωγή, οι «εικόνες» αυτές αποδεικνύονταν πολύτιμες για την κάτοχό τους. Η οπτική τους μορφή αναγόταν σε αντικείμενο τέχνης. Η αναγωγή αυτή όμως δεν βασιζόταν στην αισθητική μοναδικότητα των γραφικών, αλλά, αντίθετα, στη διαδικτυακή τους κοινοτοπία, στο γεγονός δηλαδή ότι αποτελούσαν τμήματα ενός συνόλου που υπήρχε ήδη «έτοιμο» στο internet. Σε δύο τουλάχιστον ακόμα σημεία της ίδιας ενότητας, η Τατιάνα θα βρει την ευκαιρία να επαναλάβει πως το στοιχείο εκείνο το οποίο προσέδιδε αξία στα παραπάνω γραφικά ήταν η ικανότητα του κάθε επίδοξου κατασκευαστή προσωπικής σελίδας να εποπτεύει το συνολικό απόθεμα παρόμοιων εικόνων που υπήρχαν «πεταμένες» στο διαδίκτυο, να αποκολλά κομμάτια τους και να τα ανακυκλώνει, προσαρμόζοντάς τα στις δικές του αφηγηματικές προθέσεις και στο στυλ της σελίδας του. Για να το πούμε διαφορετικά, η κατασκευάστρια της συγκεκριμένης σελίδας φαινόταν να κατανοεί πως οι «εικόνες» της «εμπλέκονταν» σε μια διαδικασία ανακύκλωσης; λειτουργούσαν σαν μικρές ψηφίδες, οι οποίες ανασύρονταν με ανασκαφικές τομές από το σώμα ενός ευρύτερου διαδικτυακού συνόλου γραφικών και κινούμενων σχεδίων, καθαρίζονταν από τα ίχνη της προηγούμενης χρήσης τους και στη συνέχεια χρησιμοποιούνταν ξανά στη συναρμολόγηση καινούργιων ψηφιακών «μωσαϊκών», καινούργιων δηλαδή ηλεκτρονικών αφηγηματικών συνόλων.

Ποια σχέση, ωστόσο, μπορούσε να έχει η εντατική ανακύκλωση κοινοτόπων γραφικών και εικόνων με το παρελθόν; Με άλλα λόγια, πώς θα μπορούσαμε να συνδέσουμε την «κωδική υπεραξία» των οπτικοποιημένων ψηφίδων συμπιεσμένης πληροφορίας με τις διαδικασίες πρόσληψης του παρελθόντος στον κόσμο των ψηφιακών σελίδων; Η ανάλυση πάνω στην *otaku* ποπ κουλτούρα, την οποία επιχειρεί ο ιάπωνας θεωρητικός του πολιτισμού Hiroki Azuma, θα μπορούσε να μας φανεί χρήσιμη προς την κατεύθυνση αυτή.¹²³

Ο Azuma προκρίνει την έννοια της «ασύμμετρης βάσης δεδομένων». Για τον συγκεκριμένο διανοητή η έννοια αυτή κατόρθωσε, σε σύντομο χρονικό διάστημα, να υπερβεί τον ορίζοντα των υπολογιστικών συστημάτων. Καθώς ο 20ός αιώνας βάδιζε προς τη δύση του, η βάση δεδομένων έφτασε να αποτελεί το κυρίαρχο πρότυπο όχι μόνο για την οργάνωση και την αναζήτηση δεδομένων σε κάποιον υπολογιστή αλλά, συνολικότερα, για την παραγωγή του νοήματος. Μελετώντας δε τη νεανική *otaku* κουλτούρα,¹²⁴ ο Azuma γίνεται ακόμα πιο σαφής ως προς το πώς λειτουργούσε αυτή η καινούργια παραγωγική μηχανική: μικρές οπτικές δομές, κοινοτόπες ως προς τη θεματολογία τους (π.χ., τα χαρακτηριστικά *moe* όπως τα πολύχρωμα μαλλιά, τα μεγάλα στρογγυλά μάτια ή οι μικρές μύτες στην περίπτωση των *otaku*) γίνονταν το ποθητό αντικείμενο των αναζητήσεων. Για να τις εντοπί-

123 Hiroki Azuma, *Otaku: Japan's Database Animals*, μτφρ. Jonathan E. Abel – Shion Kono, University of Minnesota Press, Μινεάπολις 2009.

124 Στα αγγλικά με τον όρο «otaku» δηλώνεται κυρίως η λατρεία για την κουλτούρα των ιαπωνικών κινούμενων σχεδίων και ηλεκτρονικών παιχνιδιών που βασίζονται στη θεματολογία των σχεδίων αυτών. Στα ιαπωνικά ο όρος χρησιμοποιείται συνήθως με αρνητικές συνδηλώσεις, προκειμένου να περιγράψει τις τελευταίες γενιές του 20ού αιώνα και την προσήλωσή τους στις «μοναχικές» απολαύσεις των παραπάνω μορφών.

σει κανείς μάθαινε σταδιακά να κινείται μέσα σε αντίστοιχες βάσεις δεδομένων. Μάθαινε ωστόσο και κάτι περισσότερο: η βάση δεδομένων γινόταν όχι μονάχα η αρχή αλλά και το τέλος της αναζήτησής του· γινόταν κομμάτι της καθημερινότητάς του, τόπος συνάντησης, παρέμβασης, κατανάλωσης, επαφής και έκφρασης. Η ζωή μέσα στη βάση μείωνε την ανάγκη αφηγηματικών προτύπων, όπου θα μπορούσαν να πατήσουν οι συλλέκτες των εικόνων για να συντάξουν τις δικές τους αφηγήσεις, τις δικές τους ιστορίες. Ο Azuma είναι πεπεισμένος: στη δεκαετία του '90 η *βάση δεδομένων* κατόρθωσε να γίνει το υποκατάστατο των «μεγάλων αφηγήσεων» (grand narratives).¹²⁵

Οι ομοιότητες των γιαπωνέζικων *moe* με τα «εικονογράμματα» στις ελληνικές προσωπικές σελίδες είναι προφανείς. Γεννήματα και τα δύο των ψηφιακών δικτύων του ύστερου 20ού αιώνα, φαίνεται να δουλεύουν προς την ίδια κατεύθυνση: κοινότοπες οπτικές μορφές, διατεταγμένες σε ασύμμετρους, έκκεντρους σχηματισμούς δεδομένων προσφέρονται για μια διονυσιακή γιορτή διαρκούς αποκοπής και επικόλλησης, μια γιορτή που ορίζει εντέλει το παιχνίδι της παραγωγής του νοήματος στο σύνολό του.

Κάπου εδώ ωστόσο σταματούν οι ομοιότητες και αρχίζουν οι διαφορές. Για τον Azuma η φρενήρης περιφορά των οπτικών ψηφίδων έρχεται *μετά την Ιστορία*. Η δέσμευση του σύγχρονου ψηφιακού πολιτισμού από την κυκλοφορία υπερ-οπτικοποιημένων δομών οδηγεί σε έναν μετα-ιστορικό κόσμο. Στον κόσμο αυτόν η δυνατότητα σύνθεσης κριτικών αφηγήσεων για το παρελθόν συνθλίβεται μέσα στο «αιώνιο παρόν» της βάσης οπτικών δεδομένων. Ακολουθώντας μια διανοητική διαδρομή που ξεκινά από τον Κοζένε και φτάνει ως τον Baudrillard και τον Žižek, ο Azuma δεν βλέπει στις οπτικές αυτές επιφάνειες καμιά «κωδική υπεραξία», παρά μονάχα μιαν αδιέξοδη, τελικά, «υπερ-επιπεδότητα» (superflat),¹²⁶ έναν γιγάντιο βράχο που κλείνει το δρόμο στις σύγχρονες κοινωνίες, εμποδίζοντάς τες να φτάσουν στην Εδέμ της Ιστορίας.¹²⁷

Άλλοι ερευνητές ωστόσο είναι λιγότερο απαισιόδοξοι από τον Azuma. Διαβλέπουν κι αυτοί την ολοένα αυξανόμενη βαρύτητα που αποκτά η κυκλοφορία παρόμοιων θραυσματικών μορφών. Διστάζουν ωστόσο να θρηγήσουν πάνω από αυτά τα θραύσματα το «τέλος» της Ιστορίας ή του Νοήματος. Αντίθετα, επιχειρούν να κατανοήσουν με ποιους τρόπους αναδιπλώνεται η παραγωγή νοήματος για το παρελθόν στις καινούργιες συνθήκες και ποιες καινούργιες πιθανότητες παραγωγής ιστορικής συνείδησης αναδύονται μέσα από τα θραυσματικά δίκτυα κυκλοφορίας και ανταλλαγών. Ο ιστορικός Mark Poster, για παράδειγμα, εισηγήθηκε μια έννοια ιδιαίτερα χρήσιμη στην προσπάθειά μας να κατανοήσουμε τα εικονογράμματα ως τμήματα ενός ευρύτερου πλαισίου παραγωγής και κυκλο-

125 Azuma, *Superflat Japanese Postmodernity*, διάλεξη στη MOCA Gallery, Δυτικό Χόλλυγουντ, 2001, διαθέσιμη στην https://web.archive.org/web/20120308155119/http://ha.shiftweb.net/en/texts/superflat_en1.html.

126 Azuma, *Superflat Japanese Postmodernity*, ό.π.

127 Για μια κριτική στο σχήμα του Azuma βλ. Thomas Lamarre, «An introduction to Otaku movement», *Enter-Text*, 4/1, 2004-2005, σ. 154-159.

φορίας πληροφοριών για το παρελθόν στα τέλη του περασμένου αιώνα. Πρόκειται για την έννοια του «ψηφιακού υποκαθορισμού» (digital underdetermination).¹²⁸

Στην αφετηρία της, η ανάλυση του αμερικανού ιστορικού δεν διαφοροποιείται αισθητά από την προσέγγιση του Azuma. Ο Poster αποδέχεται πως μια εικόνα –όπως και ένα κείμενο ή μια μαρτυρία– τοποθετημένη στα ψηφιακά δίκτυα του ύστερου 20ού αιώνα αδυνατούσε πλέον να παραγάγει από μόνη της συγκεκριμένες σημασίες για το παρελθόν, στο οποίο υποτίθεται πως αναφερόταν. Αντίθετα, ταξιδεύοντας από τον ένα κόμβο του δικτύου στον άλλο, διεκδικούσε την αυτονόμησή της από τα εκάστοτε συγκείμενα. Η εμφάνισή της σε κάποια ηλεκτρονική οθόνη έμοιαζε με μian απλή στάση του ταξιδιού. Όπως το κινούμενο γραφικό ενός μυώδους αντρικού σώματος αποσπώταν από μια ηλεκτρονική σελίδα συμπληρωμάτων διατροφής και επικολλούνταν σε μian άλλη γεμάτη με ευαγγελικές περικοπές, ή μια παράσταση σύγκρουσης πλασμάτων της φαντασίας αντιγραφώταν από την ηλεκτρονική σελίδα ενός επιτραπέζιου παιχνιδιού για να «(απο)δείξει» την άλωση της Τριπολιτσάς, οι εικόνες αυτές σε καμία στιγμή δεν κατόρθωναν να νοηματοδοτηθούν οριστικά· περίμεναν κάθε φορά την επόμενη στιγμή που θα χρησιμοποιούνταν από κάποιον άλλο χρήστη με διαφορετικές προθέσεις, σε κάποια άλλη ηλεκτρονική σελίδα.

Για τον Poster, ωστόσο, υποκαθορισμός δεν σημαίνει αδράνεια: η παραγωγή νοήματος δεν διακοπώταν, παρόλο που οι εικόνες αυτές βρίσκονταν σε *καθεστώς εκκρεμότητας*. Και τούτο διότι σε καμία στιγμή του ταξιδιού τους στον κυβερνοχώρο δεν απεμπολούσαν τη δυνατότητα *παραπομπής στο παρελθόν*. Υιοθετώντας αυτή την άρση της αντίστιξης μεταξύ εκκρεμότητας και παραπεμπτικότητας,¹²⁹ θα μπορούσαμε να επιστρέψουμε στις προσωπικές σελίδες με τα εικονοκείμενα και να υποστηρίξουμε πως η χρήση των εικονογραμμάτων πρόσφερε στους κατασκευαστές τη δυνατότητα να παραπέμπουν σε κείμενα του παρελθόντος χωρίς, μέσα από την παραπομπή αυτή, να δεσμεύουν οριστικά τη νοηματοδότηση του παρελθόντος. Τα εικονογράμματα, οι εύπλαστες αυτές και νοηματικά ανοιχτές οπτικές δομές μετέδιδαν την εκκρεμότητά τους και στα ίχνη του παρελθόντος (κειμενικά, ηχητικά ή οπτικά), τα οποία εμφανίζονταν στις οθόνες των εικονοκειμένων, χωρίς ωστόσο αυτό να συνεπάγεται την αδυναμία συγκρότησης μιας ιστορικής αφήγησης. Το αντίθετο, μάλιστα: το σφικταγκάλιασμα των κοινότοπων αφαιρετικών γραφικών με τα κείμενα, τους ήχους και τις εικόνες του παρελθόντος μεταμόρφωνε το παρελθόν αυτό σε «ύλη του παρόντος», σε μια ύλη δηλαδή που μπορούσε να δουλευτεί με αρκετούς βαθμούς ελευθερίας σε μια προσωπική σελίδα, προκειμένου να χτιστούν νέες πιθανές αφηγήσεις για το παρελθόν αυτό.

128 Ο Poster προσεγγίζει τον ψηφιακό υποκαθορισμό, βασιζόμενος στην ανάλυση του Louis Althusser για τον *υπερκαθορισμό* (overdetermination): βλ. Mark Poster, *What's the Matter with the Internet*, ό.π., σ. 13-20.

129 Προς την κατεύθυνση της άρσης αυτής, εμβληματική είναι η συμβολή της Butler (βλ., κυρίως, Judith Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*, Routledge, Λονδίνο 1993. Στο έργο αυτό η Butler; μελετώντας συνολικά την υλικότητα της ενσώματης παραγωγής στον χρονικό ορίζοντα του ύστερου 20ού αιώνα, αναδεικνύει την έννοια του καθεστώτος εκκρεμότητας, συνδέοντάς το άμεσα με την επιτελεστική επαναδιαβεβαίωση και την παραπομπή σε κανονιστικές προσταγές).

Με τον τρόπο αυτόν, θα μπορούσαμε να κατανοήσουμε τα εικονογράμματα ως οργανικά τμήματα ενός εξαιρετικά παραγωγικού μηχανισμού: η αέναη κίνησή τους δεν διέλυε μονάχα αφηγήματα για το παρελθόν· μπορούσε επίσης και να συντάσσει. Η συντακτική δύναμη των θραυσματικών αυτών δομών έδρευε κυρίως στη συμπιεσμένη, αφαιρετική όσο και πολυδύναμη οπτική τους μορφή, η οποία επέτρεπε ένα ιδιαίτερο ευρύ φάσμα πιθανών σημάνσεων. Από την άλλη μεριά, οι ερμηνευτικές προσεγγίσεις που επικαλεστήκαμε στην προηγούμενη παράγραφο μας βοηθούν να μην χάσουμε τη μεγάλη εικόνα: τα εικονογράμματα δεν ήταν μια απλή στυλιστική ιδιοτροπία του κυβερνοχώρου. Προέκυπταν και μαρτυρούσαν –στο βαθμό που τους αναλογούσε– την ευρύτερη θραυσματική οργάνωση της παραγωγής στην εποχή τους, στην ιστορική δηλαδή συγκυρία του ύστερου 20ού αιώνα. Προέκυπταν και χαρακτήριζαν μια εποχή όπου το σύνολο των παραγωγικών διαδικασιών (εντός και εκτός κυβερνοχώρου) παλλόταν στους ρυθμούς μιας οικονομικής λογικής, η οποία προϋπέθετε την *ad hoc* σύμπτυξη επιμέρους τμημάτων/θραυσμάτων και τη διαρκή συνέργεια μηχανισμών τομής και επανασύνδεσης.¹³⁰

Σε αυτόν τον κόσμο της συνεχούς παραγωγής και κυκλοφορίας θραυσμάτων, το παρελθοντικό ίχνος αναδιπλωνόταν· μορφοποιούνταν εκ των ενόντων σε μια προσωρινή διευθέτηση, έτοιμο κάθε στιγμή να ανακυκλωθεί. Στην κυβερνητική πραγματικότητα του ύστερου 20ού αιώνα, η οποία στηριζόταν ολοένα και περισσότερο σε συμβολικά πληροφορικά εργαλεία όπως τα «εικονοκείμενα», τα «εικονογράμματα» ή οι ασύμμετρες βάσεις δεδομένων, το παρελθοντικό ίχνος –όπως άλλωστε και οι ευρύτερες δομές της παραγωγής ή της εργασίας– επαναφόρτιζε το δυναμικό του πεδίο: αντιστεκόταν στον εντοπισμό του σε σταθερά πλαίσια αναφοράς· έδειχνε να νέμεται χωρίς να κείται· γινόταν ποθητό τρόποιο σ' ένα καινούργιο κυνήγι, στο οποίο πρωταγωνιστούσαν κώδικες συμπίεσης και προθέσεις επανάχρησης.¹³¹

Πραγματικά, σε αρκετές προσωπικές σελίδες διαπιστώνουμε πως το κυνήγι για τον εντοπισμό γραφικών παρόμοιων με εκείνα που συναντήσαμε στις σελίδες της Τατιάνας, του Παναγιώτη, του Νικήτα ή του Βαγγέλη και η επιδέξια μετατροπή τους σε «εικονογράμματα» κατέληγε να θεωρείται βασική προϋπόθεση τόσο για την παρουσίαση του εαυτού όσο και για την επιτυχημένη απεικόνιση των ιχνών του παρελθόντος στον κυβερνοχώρο.¹³² Για το λόγο αυτόν, ακόμα κι αν κάποιος δεν γνώριζε πώς να αποσπάσει και να

130 Για μια περιεκτική θεώρηση της σημασίας που απέκτησαν για το σύνολο των παραγωγικών διαδικασιών στον ύστερο 20ό αιώνα οι μηχανισμοί στιγμιαίας ανάκλησης επιμέρους τμημάτων/θραυσμάτων και η διασύνδεσή τους σε απο-υλικοποιημένα δίκτυα παραγωγής βλ. Michael Hardt – Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, μτφρ. Νεκτάριος Καλαϊτζής, Scripta, Αθήνα 2002, σ. 389-404. Για τη σχέση των μηχανισμών τομής και επανασύνδεσης με την κεντρική λογική της οργάνωσης της παραγωγής στην ύστερη φάση του καπιταλισμού βλ. Ντελέζ – Γκουαταρί, *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια*, ό.π., ιδιαίτερα σ. 44-50.

131 Βλ. και Μπιλάλης, «Από την παρουσία στη φετιχοποίηση. Διαδρομές της ιστορικής πληροφορίας στο διαδίκτυο», *Αρχειοτάξιο*, 9, 2007, σ. 205-206.

132 Βλ., για παράδειγμα, στην [<http://homepages.pathfinder.gr/Asymvivasstos/disclaimer.html>] (πρώτος εντοπισμός

επεξεργαστεί αυτά τα γραφικά, υπήρχαν πάντοτε κάποιοι κατασκευαστές διαδικτυακών σελίδων πρόθυμοι να βοηθήσουν: στη σελίδα της Τατιάνας, για παράδειγμα, ένας λιγότερο «εγγράμματος» χρήστης του διαδικτύου μπορούσε να βρει αναλυτικές οδηγίες (στη μορφή εικονοκειμένου κι αυτές). Εφόσον μάλιστα κατόρθωνε να ολοκληρώσει με επιτυχία τη μαθητεία του στη γραμματική του διαδικτύου και να κατασκευάσει το πρώτο δικό του «εικονόγραμμα», τον περίμεναν οι επιδοκιμασίες και τα θερμά συγχαρητήρια της κατασκευάστριάς-καθοδηγήτριας.¹³³

Συνοψίζοντας, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως τόσο στις περιπτώσεις της εκτεταμένης χρήσης κοινότοπων διαδικτυακών αρχείων (όπως οι φωτογραφικές «αναμνήσεις» του Ορέστη ή ο κατάλογος «της μαγείας του να είσαι Έλληνας» του Μιχαήλ) όσο και σε εκείνες που στηρίζονται σε «εικονογράμματα» (όπως τα ευτράπελα καρτούν του Παναγιώτη και του Νικήτα ή τα τερατόμορφα πλάσματα του Βαγγέλη) η ανασύσταση του παρελθοντικού ίχνους έμοιαζε να προϋποθέτει πρώτα απ' όλα αυτό που η ίδια η λέξη ψηφιοποίηση σημαίνει στην κυριολεξία της, δηλαδή *θρυμματισμό*: παραγωγή ή επανάχρηση απειροελάχιστων ψηφίδων πληροφορίας· μετασκευή εικόνων, λέξεων και λόγων για το παρελθόν σε λειτουργικά μωσαϊκά, στο εσωτερικό των οποίων το παρελθοντικό ίχνος προσφερόταν σε διαρκείς και εκτατικές διαδικασίες τεμαχισμού και επανασυρραφής. Κεντημένο με μικρές –φαινομενικά αδρανείς– οπτικές ψηφίδες, το ατομικό, θρησκευτικό, εθνικό ή συλλογικό παρελθόν ξηλωνόταν και ξαναραβόταν ασταμάτητα στις οθόνες των προσωπικών σελίδων.

Στις σελίδες, ωστόσο, που προηγήθηκαν, υποστηρίξαμε πως η αδιάκοπη αυτή εργασία δεν εξανεμιζόταν στην προοπτική μιας στυλιστικής επανάληψης κοινότοπων ή ασήμαντων εικόνων. Αντίθετα, θεωρήσαμε πως η συνεχής καταφυγή στις συγκεκριμένες οπτικές μορφές αποτελούσε μια πρακτική με βαρύνουσα σημασία, μια και αύξανε την *κωδικοποιητική αξία* του παρελθοντικού ίχνους στις επιμέρους προσωπικές σελίδες του διαδικτύου. Και όχι μονάχα του παρελθοντικού ίχνους: καθώς τα θραύσματα ενός σύγχρονου αποθεματικού οπτικής κοινοτοπίας περιφέρονταν με ζωηράδα από τη μια ηλεκτρονική σελίδα στην άλλη, η διακίνηση του παρελθοντικού ίχνους στον κυβερνοχώρο των προσωπικών σελίδων συντονιζόταν και παρακολουθούσε ευρύτερες στρατηγικές (οικονομικές, πολιτισμικές, κ.ά.), στρατηγικές που έφερναν διαρκώς στο προσκήνιο του ύστερου 20ού αιώνα το τρίπτυχο *θραύσμα-αποκοπή-συρραφή*.

10.2002, τελευταία επίσκεψη 20.4.2007). Πρόκειται για σελίδα με έμφαση στη διακίνηση και την παραγωγή παρόμοιων οπτικών και ψηφιακών υλικοτήτων. Για να εισέλθει κανείς στην καθαυτό αυτοβιογραφική ενότητα της συγκεκριμένης σελίδας πρέπει να «πατήσει» πάνω στην ακόλουθη πρόταση: «Ο κόμβος αυτός και το μεγαλειώδες περιεχόμενό του έχουν ολοκληρωτικά σχεδιαστεί, αναρτηθεί, επιμεληθεί, καθαριστεί από σφάλματα, προταθεί, αποσυρμολογηθεί και μεταλλαχθεί από EMENA» (η έμφαση, στο πρωτότυπο).

133 <https://web.archive.org/web/20081222151018/http://www.geocities.com/vanilitsa/my-creation/tutorials/tutorial2.html>

Μέρος Δεύτερο