

ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ  
(ΕΠΙ)ΠΛΕΟΥΣ

○

○



EP-J  
09



Είναι ένας παράξενος βεαλιομός,  
αλλά και η ίδια η πραγματικότητα είναι παράξενη.

○  
(Ursula K. Le Guin, 1986)  
○



Θα ξεκινήσω με μια ιστορία ψηφιακής απώλειας ή μια ιστορία για το πώς η απώλεια της πρόσβασης σε έναν online λογαριασμό πυροδοτεί μια σειρά σκέψεων για τις εικόνες και την πολιτισμική τους αξία σε μια εποχή κυριαρχίας των αλγορίθμων.

Ερασιτέχνις φωτογράφος στα φοιτητικά μου χρόνια και διστακτική photo-blogger, ξεκίνησα να χρησιμοποιώ το Flickr<sup>1</sup> το 2007. Τότε η πλατφόρμα ήταν μια κυρίαρχη τάση για την παρουσίαση του έργου ερασιτεχνών και επαγγελματιών φωτογράφων και την αποθήκευση των εικόνων τους. Η πρόσβαση στην πλατφόρμα ήταν ελεύθερη και η δυνατότητα που παρείχε σε χρήστες και χρήστριες να δουν τη δουλειά ανθρώπων από όλο τον κόσμο δημιούργησε μια αίσθηση κοινότητας. Μπορούσες να κάνεις αναζήτηση συγκεκριμένων όρων και να πλοηγηθείς μέσα από tags (ετικέτες), ενώ η επιλογή «follow (ακολουθήστε)» σου επέτρεπε να διασυνδεθείς με συγκεκριμένους χρήστες και να παρακολουθήσεις τις φωτογραφίες τους με μεγαλύτερη συστηματικότητα. Στον προσωπικό μου λογαριασμό ανέβαζα κυρίως ψηφιακά ενσταντανέ από τις διακοπές μου ή πορτρέτα φίλων και μελών της οικογένειάς μου.



1. TO FLICKR ΕΙΝΑΙ ΜΙΑ ΠΛΑΤΦΟΡΜΑ ΦΙΛΟΞΕΝΙΑΣ ΕΙΚΟΝΩΝ (IMAGE-HOSTING) ΚΑΙ ΚΟΙΝΗΣ ΧΡΗΣΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ (PHOTO-SHARING) ΠΟΥ ΕΜΦΑΝΙΣΤΗΚΕ ΓΙΑ ΠΡΩΤΗ ΦΟΡΑ ΤΟ 2004 ΚΑΙ ΣΥΝΤΟΜΑ ΕΓΙΝΕ ΜΙΑ ΑΠΟ ΤΙΣ ΠΙΟ ΔΗΜΟΦΙΛΕΙΣ ΠΛΑΤΦΟΡΜΕΣ ΓΙΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΥΣ (ΚΥΡΙΩΣ ΕΡΑΣΙΤΕΧΝΕΣ) ΓΙΑ ΝΑ ΜΟΙΡΑΖΟΝΤΑΙ ΤΗ ΔΟΥΛΕΙΑ ΤΟΥΣ. ΤΟ 2005 Η YAHOO! ΑΓΟΡΑΣΕ ΤΟ FLICKR ΓΙΑ ΠΕΡΙΠΟΥ 35 ΕΚΑΤΟΜΜΥΡΙΑ ΔΟΛΑΡΙΑ. ΣΕ ΜΙΑ ΠΕΡΙΟΔΟ ΔΕΚΑ ΕΤΩΝ ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑ ΤΗΣ Η ΠΛΑΤΦΟΡΜΑ ΕΙΧΕ ΣΧΕΔΟΝ [100 ΕΚΑΤΟΜΜΥΡΙΑ ΧΡΗΣΤΕΣ ΑΠΟ ΟΛΟ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ](#).





Είχα μερικούς ακόλουθους (followers), είτε φίλους που είχαν λογαριασμό στην ίδια πλατφόρμα και με τους οποίους μιλούσαμε χαλαρά για τις εικόνες μας, είτε ανθρώπους από την άλλη άκρη της γης, τους οποίους δεν ήξερα και δεν γνώρισα ποτέ, αλλά συχνά έκαναν like ή σχολίαζαν τις εικόνες μου.<sup>2</sup>

Η αφοσίωσή μου στο Flickr κράτησε μερικά χρόνια, αλλά κάποτε ήρθε η στιγμή που η χρήση της πλατφόρμας με κούρασε κι έτσι έγινα λιγότερο συνεπής τόσο στο να ανεβάζω περιεχόμενο όσο και στο να συνδέομαι στο προφίλ μου για να δω τη δουλειά άλλων. Τη δεκαετία του 2010 η πλατφόρμα ανήκε στη Yahoo!, γεγονός το οποίο σήμαινε ότι για να κάνω sign in έπρεπε να χρησιμοποιήσω την ηλεκτρονική διεύθυνση και τον κωδικό πρόσβασης του Yahoo! λογαριασμού μου. Η διαδικασία ήταν απλή και γρήγορη. Ώσπου, μια μέρα, όπως συμβαίνει συνήθως, προσπάθησα να συνδεθώ στο Flickr αλλά συνειδητοποίησα ότι είχα ξεχάσει τον κωδικό μου. Καθώς δεν τον είχα σημειώσει πουθενά, προσπάθησα διάφορους συνδυασμούς. Κανένας όμως δεν ήταν σωστός, κι έτσι προσωρινά κλειδώθηκα έξω από τον λογαριασμό μου. Η λύση θα ήταν να μου σταλεί ένας σύνδεσμος για τη δημιουργία ενός νέου κωδικού πρόσβασης σε μια εναλλακτική ηλεκτρονική διεύθυνση, αλλά... αυτός ο λογαριασμός δεν υπήρχε πια.

2. ΑΥΤΟ ΠΟΥ ΠΕΡΙΓΡΑΦΩ ΕΔΩ ΘΑ ΜΠΟΡΟΥΣΕ ΕΥΚΟΛΑ ΝΑ ΘΥΜΙΖΕΙ ΤΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ INSTAGRAM, ΠΟΥ ΟΥΣΙΑΣΤΙΚΑ ΕΜΦΑΝΙΣΤΗΚΕ ΣΤΗΝ ΨΗΦΙΑΚΗ ΑΓΟΡΑ ΛΙΓΑ ΧΡΟΝΙΑ ΑΡΓΟΤΕΡΑ, ΕΑΡΑΙΩΝΟΝΤΑΣ ΤΗ ΦΡΕΝΙΤΙΔΑ ΤΗΣ ΚΟΙΝΗΣ ΧΡΗΣΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ ΚΑΙ ΤΟΥ SCROLLING ΚΥΡΙΩΣ ΣΕ ΦΟΡΗΤΕΣ ΣΥΣΚΕΥΕΣ.



Ο λογαριασμός ανάκτησης ήταν συνδεδεμένος με ένα μείλ άλλου παρόχου, το οποίο είχα δημιουργήσει στην εφηβεία μου και δεν είχα χρησιμοποιήσει για πολλά χρόνια. Εξαιτίας αυτής της αναποδιάς ανακάλυψα ότι μετά από μια περίοδο πλήρους αδράνειας εκείνος ο λογαριασμός είχε διαγραφεί οριστικά. Σε μια εποχή που η επαλήθευση της ταυτότητας του χρήστη γινόταν σε ένα βήμα (one-step identity verification), αυτό σήμαινε ότι ο σύνδεσμος για τη δημιουργία ενός νέου κωδικού πρόσβασης ταξίδευε κατευθείαν στο κενό. Δεδομένου ότι δεν είχα τρόπο πρόσβασης στο ηλεκτρονικό μου ταχυδρομείο στη Yahoo!, δεν είχα τρόπο να ανακτήσω τις φωτογραφίες μου από το Flickr. Πέρασα μερικούς μήνες στέλνοντας μείλ τόσο στο Flickr όσο και στη Yahoo!, αλλά κανείς δεν απάντησε ποτέ. Τελικά έπρεπε να συμφιλιωθώ με το γεγονός ότι δεν είχα κανέναν έλεγχο των λογαριασμών μου και οι φωτογραφίες μου έκτοτε (επι)πλέουν στον ιστό, πιθανώς για πάντα -ό,τι και αν σημαίνει το για πάντα με όρους διαδικτυακού χρόνου.

Κάθε τόσο πληκτρολογώ τη διεύθυνση URL της ιστοσελίδας μου στο Flickr και ελέγχω αν το προφίλ μου και οι 265 φωτογραφίες που είχα ανεβάσει στο παρελθόν εξακολουθούν να υπάρχουν εκεί. Υπάρχουν. Το 2018 το Flickr αγοράστηκε από την εταιρεία φιλοξενίας εικόνων SmugMug, μετά τις μεγάλες περικοπές της Yahoo!. Σε μια δήλωσή τους στον Τύπο οι νέοι ιδιοκτήτες επισήμαναν ότι η λειτουργία του Flickr θα διατηρούνταν «[όπως ακριβώς ήταν](#)».

10-21



Ως εκ τούτου, οι φωτογραφίες μου θα παρέμεναν online ως ένα ημι-ιδιωτικό και ημι-δημόσιο αρχείο μιας συγκεκριμένης χρονικής περιόδου, ελεύθερα προσβάσιμο στην κοινότητα του Flickr καθώς και σε οποιονδήποτε/οποιαδήποτε περιηγείται στην πλατφόρμα και μπορεί να πέσει πάνω τους διαδικτυακά. **Ωστόσο, το γεγονός ότι έχασα οριστικά την πρόσβαση σε αυτές έμοιαζε σαν να ρίχτηκαν 265 εικόνες μέσα σε ένα μπουκάλι στον ωκεανό ή μέσα σε μια κάψουλα που απελευθερώθηκε από ένα διαστημόπλοιο στο Διάστημα.**

Οι ανενεργοί λογαριασμοί στο Flickr είναι σήμερα αρκετά συνηθισμένοι, καθώς οι άνθρωποι έχουν μεταβεί σε άλλες φωτογραφικές πλατφόρμες ή ίσως, όπως και εγώ, έχουν χάσει την πρόσβαση στην προσωπική τους ιστοσελίδα. Σύμφωνα με [στατιστικά στοιχεία σχετικά με το Flickr](#), η πλατφόρμα έχει περίπου 112 εκατομμύρια εγγεγραμμένους χρήστες από τους οποίους μόνο οι μισοί είναι ενεργοί αυτή τη στιγμή. Στην πραγματικότητα, παρά την αμηχανία που μου προξενεί αυτή η συνθήκη, ο έλεγχος της διαδικτυακής λειτουργίας των φωτογραφιών μου χάθηκε προτού ξεχάσω τον κωδικό πρόσβασης του λογαριασμού μου. Δεν εννοώ μόνο την αδιάλειπτη σκιαγράφιση προφίλ που πιθανώς να έκαναν το Flickr και η Yahoo! χρησιμοποιώντας τον λογαριασμό μου, παρακολουθώντας τη συμπεριφορά των χρηστών και τα tags (τις ετικέτες) των φωτογραφιών μου.



Τα δεδομένα που συλλέγονται από τέτοιες πλατφόρμες εξυπηρετούν έναν πολύ μεγαλύτερο μηχανισμό οπτικής κουλτούρας που διαμορφώνει εδώ και χρόνια συσχετισμούς μεταξύ εικόνων: αυτός δεν είναι άλλος από τα σύνολα δεδομένων μηχανικής όρασης (machine vision training datasets).<sup>3</sup>

Ως μία από τις μεγαλύτερες βάσεις δεδομένων περιεχομένου με άδεια Creative Commons (CC),<sup>4</sup> το Flickr υπήρξε σημαντικός παράγοντας στη διαμόρφωση της σύγχρονης κυκλοφορίας εικόνων (Sluis 2023, 46). Το Flickr δεν ήταν απλώς ένας από τους πρώτους διαδικτυακούς χώρους που δημιούργησε και διατήρησε ένα (κοινωνικό) δίκτυο που βασίζεται στη μεταφόρτωση, στην κοινή χρήση, στα likes και στον σχολιασμό εικόνων, αλλά είναι επίσης ένα δίκτυο όπου συνυπάρχουν ανθρώπινοι και μη ανθρώπινοι δράστες (non-human actors) την ίδια στιγμή.<sup>5</sup>

14-15

3. ΤΑ ΣΥΝΟΛΑ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ ΕΙΝΑΙ ΣΥΛΛΟΓΕΣ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ ΤΑ ΟΠΟΙΑ ΣΥΝΘΕΩΣ ΣΧΕΤΙΖΟΝΤΑΙ ΜΕ ΕΝΑ ΣΥΓΚΕΚΡΙΜΕΝΟ ΘΕΜΑ ΚΑΙ ΟΡΓΑΝΩΝΟΝΤΑΙ ΚΑΙ ΑΠΟΘΗΚΕΥΟΝΤΑΙ ΓΙΑ ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ ΓΙΑ ΔΙΑΦΟΡΟΥΣ ΣΚΟΠΟΥΣ (ΣΥΜΠΕΡΙΛΑΜΒΑΝΟΜΕΝΩΝ ΤΗΣ ΜΗΧΑΝΙΚΗΣ ΜΑΘΗΣΗΣ, ΤΗΣ ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΗΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ, ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗΣ Ή ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ). ΜΙΑ ΣΥΝΑΡΜΟΓΗ ΠΟΛΛΑΠΛΩΝ ΣΥΝΟΛΩΝ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ ΣΥΝΘΕΤΕΙ ΜΙΑ ΒΑΣΗ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ. ΤΑ ΣΥΝΟΛΑ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ ΕΙΚΟΝΑΣ ΕΙΝΑΙ ΣΥΛΛΟΓΕΣ ΨΗΦΙΑΚΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΟΥΝΤΑΙ ΣΕ ΕΡΓΑΣΙΕΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ ΜΗΧΑΝΙΚΗΣ ΟΡΑΣΗΣ, ΟΠΩΣ Η ΤΑΞΙΝΟΜΗΣΗ ΕΙΚΟΝΩΝ, Η ΑΝΙΧΝΕΥΣΗ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΩΝ Ή Η ΤΜΗΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗ. ΜΕΡΙΚΑ ΑΠΟ ΤΑ ΠΙΟ ΔΗΜΟΦΙΛΗ ΣΥΝΟΛΑ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΗΣ ΟΡΑΣΗΣ ΕΙΝΑΙ, ΜΕΤΑΞΥ ΑΛΛΩΝ, ΤΑ [IMAGENET](#), [COCO](#) (COMMON OBJECTS IN CONTEXT), [LABELED FACES IN THE WILD](#), Ή ΤΟ [CAT DATASET](#).

4. ΟΙ ΕΙΚΟΝΕΣ ΜΕ ΑΔΕΙΑ CREATIVE COMMONS ΜΠΟΡΟΥΝ ΝΑ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΘΟΥΝ ΔΩΡΕΑΝ ΑΛΛΑ ΑΠΑΙΤΟΥΝ ΤΗΝ ΑΝΑΦΟΡΑ ΤΟΥ ΙΔΙΟΚΤΗΤΗ/ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΥ ΤΟΥΣ.

5. ΣΚΕΦΤΟΜΑΙ ΕΠΙΣΗΣ ΕΔΩ ΤΙ ΠΡΟΤΕΙΝΕΙ Ο JAMES BRIDLE ΟΤΑΝ ΜΙΛΑΕΙ ΓΙΑ ΤΟ INTERNET (ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ) ΩΣ ΔΙΚΤΥΟ: «ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΩ ΤΗ ΛΕΞΗ “ΔΙΚΤΥΟ” ΓΙΑ ΝΑ ΣΥΜΠΕΡΙΛΑΒΩ ΕΜΑΣ ΚΑΙ ΤΙΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΕΣ ΜΑΣ ΣΕ ΕΝΑ ΤΕΡΑΣΤΙΟ ΣΥΣΤΗΜΑ - ΓΙΑ ΝΑ ΣΥΜΠΕΡΙΛΑΒΩ ΤΗΝ ΑΝΘΡΩΠΙΝΗ ΚΑΙ ΤΗ ΜΗ ΑΝΘΡΩΠΙΝΗ ΔΡΑΣΗ ΚΑΙ ΤΗΝ ΚΑΤΑΝΟΗΣΗ, ΤΗ ΓΝΩΣΗ ΚΑΙ ΤΗ ΜΗ ΓΝΩΣΗ, ΜΕΣΑ ΣΤΟ ΙΔΙΟ ΚΑΖΑΝΙ ΑΥΤΕΝΕΡΓΕΙΩΝ (THE SAME AGENTIAL SOUP)». (BRIDLE, 19).





Η τεράστια συλλογή εικόνων της πλατφόρμας (οι οποίες συχνά έχουν άδεια CC και έχουν ήδη επισημανθεί με ετικέτες από τους χρήστες) έχει χρησιμοποιηθεί συστηματικά για την εκπαίδευση αλγορίθμων υπολογιστικής όρασης (computer vision), οι οποίοι θα μπορούσαν, για παράδειγμα, να αναγνωρίσουν αντικείμενα, ζώα, πρόσωπα και άλλα στοιχεία σε φωτογραφίες.

Στην επιδραστική έρευνά της για την οικονομία της δικτυωμένης εικόνας (networked image economy), η Katrina Sluis τονίζει τον ρόλο του Flickr τόσο ως κοινότητας όσο και ως συνόλου δεδομένων. Σε αυτό το πλαίσιο, αναλύει πώς «η δικτυωμένη εικόνα μεταφράζεται ως μια διεπαφή (interface) που βρίσκεται ανάμεσα στην αναπαραστατική αξία της φωτογραφίας και των διεργασιών μιας βάσης δεδομένων» (2023, 43). Αυτή η διαδικασία μετάφρασης υποδεικνύει τα διευρυμένα χαρακτηριστικά τού τι σημαίνει και τι κάνει η φωτογραφία στις μέρες μας, όπως επίσης τις διαδικασίες στις οποίες εμπλέκεται. Ο παραδοσιακός της ρόλος ως μέσου αναπαράστασης αμφισβητείται από την κατανομημένη χρήση της σε διαδικτυακά περιβάλλοντα, καθώς και από τη λειτουργική της δράση στην οπτική εκπαίδευση των μηχανών.

Ήδη από το 2008 οι Daniel Rubinstein και Katrina Sluis είχαν αναγνωρίσει τη στροφή από την τυπωμένη φωτογραφία στη φωτογραφία της οθόνης (screen-based photography) ως μια αλλαγή που συντελέστηκε στα τέλη του 20ού αιώνα και ήταν απότοκη των εξελίξεων στις διαδικασίες προβολής και αποθήκευσης των φωτογραφιών.





Από τη μία, η έλευση της ψηφιακής φωτογραφικής μηχανής με μια μικρή οθόνη κι ένα κουμπί διαγραφής στο πίσω μέρος έκανε πιο ευέλικτη τη λήψη, όπως και την ανάληψη αποφάσεων σχετικά με το ποιες εικόνες θέλει κανείς/-μία να κρατήσει και ποιες να διαγράψει.

Από την άλλη, οι τύποι αρχείων ψηφιακής εικόνας -σε συνδυασμό με το χαμηλό κόστος της ψηφιακής αποθήκευσης- έκαναν πολύ πιο εύκολη την αρχειοθέτηση και την κοινή χρήση των φωτογραφιών (Rubinstein και Sluis 2008, 12-3).

Υπό αυτές τις συνθήκες, η φωτογραφία έγινε μια δημοφιλής ενασχόληση για τους ερασιτέχνες, ενώ ο κλάδος γνώρισε σημαντική άνθηση συνολικά, χάρη στις τεχνολογικές καινοτομίες που έγιναν προσβάσιμες σε οποιονδήποτε ή οποιαδήποτε μπορούσε να αγοράσει μια ψηφιακή φωτογραφική μηχανή. Περαιτέρω εξέλιξη σημειώθηκε με την ενσωμάτωση της κάμερας στο κινητό τηλέφωνο, όταν δηλαδή δημιουργήθηκε το νέο υβρίδιο της «κάμερας-τηλεφώνου» (camera-phone).

Η συγχώνευση της φωτογραφικής τεχνολογίας με τις τηλεπικοινωνίες έδωσε ακόμη μεγαλύτερη ώθηση στην εμπειρία της λήψης και της κοινής χρήσης φωτογραφιών.

Εκτός από την αυτοέκφραση ή τη δημιουργία αναμνήσεων, η φωτογράφιση με μια κάμερα-τηλέφωνο έγινε τρόπος συντήρησης των κοινωνικών σχέσεων και τρόπος έκφρασης και ανταλλαγής εκδοχών της συλλογικής μνήμης (Rubinstein και Sluis 2008, 16).



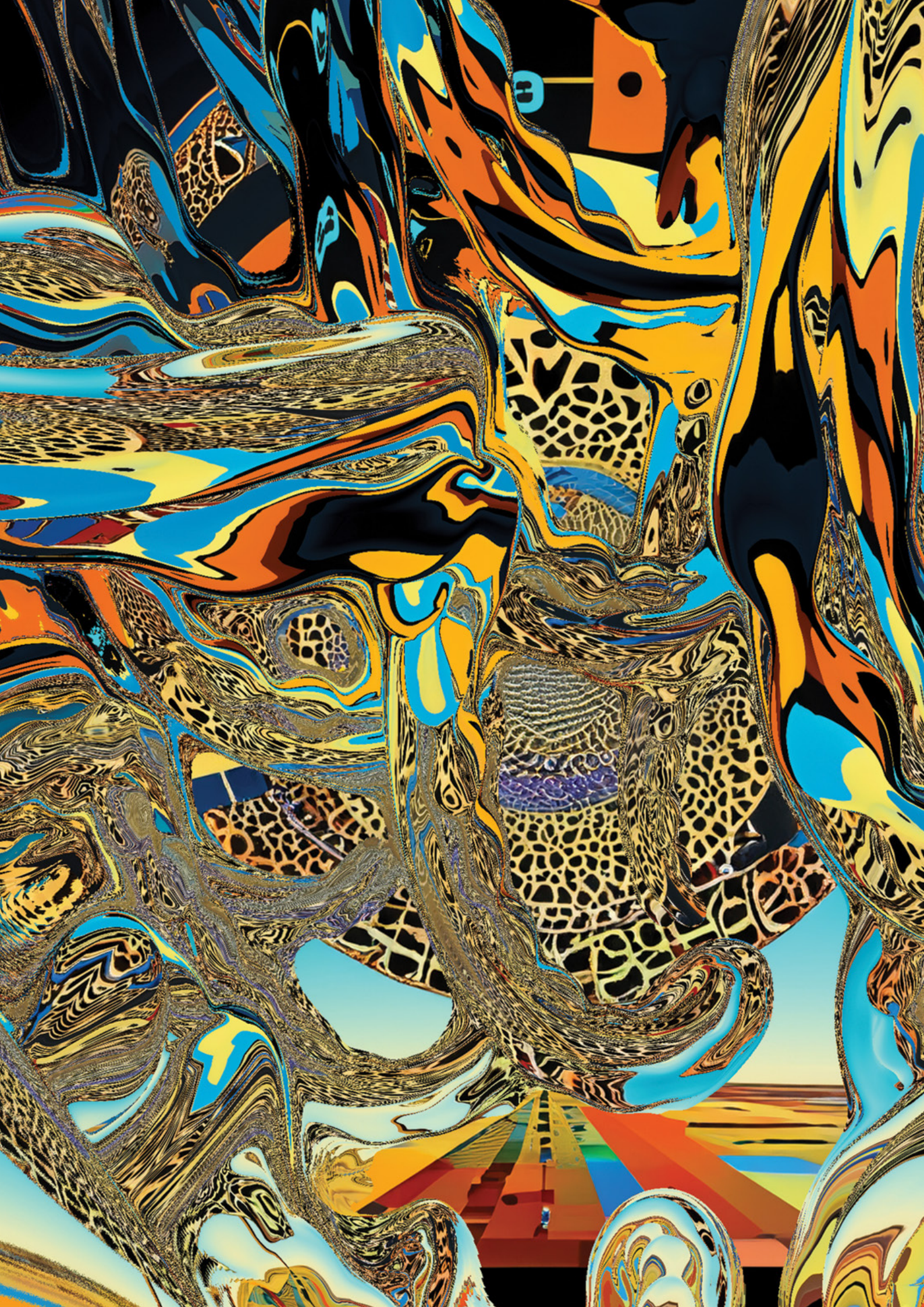
Άλλη μια σημαντική πτυχή που πρέπει κανείς να λάβει υπόψη όταν εξετάζει τον μετασχηματισμό της φωτογραφίας με την πάροδο του χρόνου και υπό το πρίσμα της τεχνολογίας, είναι η χρήση των μεταδεδομένων και η αξία τους στην οικονομία της εικόνας. Σύμφωνα με μια μεταγενέστερη έρευνα των Rubinstein και Sluis (2013), η πληροφοριακή διάσταση της ψηφιακής εικόνας δεν είναι απλώς περιγραφική, δηλαδή δεν περιέχει απλώς δεδομένα σχετικά με το μέγεθος του αρχείου, την ημερομηνία ή την τοποθεσία λήψης της φωτογραφίας ή τον/την κάτοχο του αρχείου. Αφορά επίσης τη χρήση ή την αλληλεπίδραση της εικόνας σε ένα περιβάλλον κατανομής, μέσω της οποίας παράγονται νέα δεδομένα, όπως ο αριθμός των προβολών, των κοινοποιήσεων, των σχολίων ή των ετικετών. Υπογραμμίζοντας την πολιτική σημασία των μεταδεδομένων, οι συγγραφείς (Rubinstein και Sluis 2013, 152) υποστηρίζουν ότι όταν μια εικόνα «μεταφράζεται» για να γίνει κείμενο που μπορεί να «διαβαστεί» από τη μηχανή, τα μεταδεδομένα δημιουργούν το πλαίσιο και, μέσω της κυκλοφορίας της εικόνας, επιτρέπουν την ανάπτυξη νέων τοπολογιών για τις εικόνες και τον χώρο ανάμεσά τους. Αυτές οι τοπολογίες δείχνουν τον τρόπο με τον οποίο η κίνηση των εικόνων σε δίκτυα και βάσεις δεδομένων ενθαρρύνει την ενδελεχέστερη εξέταση του ρόλου των χρηστών και της σχέσης που αναπτύσσουν με τις οθόνες διεπαφής (155).

20-21



Στην κατανεμημένη της μορφή, η φωτογραφία γίνεται μια πληροφοριακή πηγή που μπορεί να «διαβαστεί» από τη μηχανή και η ροή της σε διαφορετικά μέσα και δίκτυα υποδηλώνει την πολλαπλότητα των σχέσεων και των λειτουργιών που εκδηλώνονται ανάμεσα στον ανθρώπινο και στον μη ανθρώπινο παράγοντα.

Σε αυτό το πλαίσιο, ο καλλιτέχνης Trevor Paglen (2016) υπαινίσσεται ότι η σύγχρονη οπτική κουλτούρα βασίζεται σε μεγάλο βαθμό σε ένα «αόρατο» σύστημα όρασης, το οποίο μπορεί να βρίσκεται αποκομμένο από το ανθρώπινο μάτι, αλλά παραμένει άρρηκτα συνδεδεμένο με σημαντικές δομές εξουσίας. Αναφέρεται συγκεκριμένα στις πρακτικές αναγνώρισης προσώπων και αντικειμένων καθώς και στη σκιαγράφηση προφίλ που διενεργείται μέσω της μηχανικής όρασης. Εκτός από τις μάλλον προφανείς συσκευές όπως είναι οι κάμερες παρακολούθησης ή οι σαρωτές σώματος που μπορούν να ανιχνεύσουν την κίνηση, τη θερμοκρασία ή τα αντικείμενα που περνούν από μπροστά τους, η αυτοματοποιημένη όραση επεκτείνεται επίσης στις εικόνες που μοιράζονται οι άνθρωποι μέσω του διαδικτύου, οι οποίες εκπαιδεύουν αλγόριθμους για τον τρόπο αναγνώρισης και ταξινόμησης «ανθρώπων, τόπων, αντικειμένων, συνηθειών και προτιμήσεων, φυλετικών, ταξικών και έμφυλων χαρακτηριστικών, οικονομικής κατάστασης και πολλών άλλων στοιχείων» (Paglen 2016).





Αυτή η χρήση της όρασης είναι ενδεικτική μιας μετατόπισης στην κουλτούρα της εικόνας, η οποία περνά από την αγκίστρωση στο πεδίο της αναπαράστασης στη διαμόρφωσή της από «επιτελεστικές σχέσεις» μεταξύ των εικόνων και των διάφορων λειτουργιών στις οποίες συμμετέχουν (Paglen 2016). Η σχεσιακή διάσταση της διαδικτυακής πορείας των εικόνων καθώς και η επιτελεστικότητά τους εξίσου ως σημεία (signs) και ως δεδομένα (data) είναι κομβικής σημασίας για να προσδιορίσουμε την έννοια της «δικτυωμένης εικόνας» (networked image).<sup>6</sup>

Ο ορισμός που εισήγαγαν οι Rubinstein και Sluis (2008, 2013) για τη δικτυωμένη εικόνα, με τον οποίο περιγράφουν την εικόνα που θεμελιώνεται στην οθόνη (screen-based) και κυκλοφορεί αποπλαισιωμένη μεταξύ συσκευών και διαδικτυακών χώρων, έχει εξελιχθεί σήμερα σε ένα ευρύ θεωρητικό και ερευνητικό πεδίο το οποίο εξετάζει την οντολογία και την πολιτική της εικόνας στην κουλτούρα του διαδικτύου. Το έργο του Κέντρου για τη Μελέτη της Δικτυωμένης Εικόνας (CSNI - [Centre for the Study of the Networked Image](#)) έχει αποδειχτεί καίριο για τον ορισμό και την κατανόηση του όρου ως συναρμογής (assemblage) τεχνολογιών, πολιτισμικών πρακτικών και αφηγήσεων, αισθητικών παραδόσεων και πολιτικών.

6. ΟΠΩΣ ΤΟ ΠΕΡΙΓΡΑΦΟΥΝ ΟΙ ΣΥΝΔΙΕΥΘΥΝΤΕΣ ΤΟΥ ΚΕΝΤΡΟΥ ΓΙΑ ΤΗ ΜΕΛΕΤΗ ΤΗΣ ΔΙΚΤΥΩΜΕΝΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ (CENTRE FOR THE STUDY OF THE NETWORKED IMAGE): «ΜΕΣΩ ΤΩΝ ΑΛΛΗΛΕΠΙΔΡΑΣΕΩΝ ΜΕΤΑΞΥ ΑΝΘΡΩΠΩΝ ΚΑΙ ΜΗΧΑΝΩΝ, Η ΔΙΚΤΥΩΜΕΝΗ ΕΙΚΟΝΑ ΕΙΝΑΙ ΕΠΙΣΗΣ ΕΝΑ ΣΧΕΣΙΑΚΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΜΕ ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΗ ΔΡΑΣΗ (ΚΑΙ ΩΣ ΕΚ ΤΟΥΤΟΥ, ΜΠΟΡΕΙ ΕΠΙΣΗΣ ΝΑ ΚΙΝΗΘΕΙ Η ΝΑ ΥΠΑΡΧΕΙ ΠΕΡΑ ΑΠΟ ΤΟ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΙΚΟ)» (COX Κ.Α. 2021, 40).

24-25



Σύμφωνα με τους συν-διευθυντές του CSNI:  
«Μια δικτυωμένη εικόνα αναδύεται μέσω του δικτύου. Η ύπαρξή της είναι περίπλοκα συνδεδεμένη και συνυφασμένη με το λογισμικό, το υλισμικό, τον κώδικα, τους προγραμματιστές και τις προγραμματίστριες, τις πλατφόρμες και τους χρήστες και τις χρήστριες. Η διαδικασία κατανομής της φέρνει στο φως τη δομή, τις εξαρτήσεις και το νόημα της δικτυωμένης εικόνας. Ακολουθώντας τέτοιες κυκλικές διαδικασίες, ένα δίκτυο ή μια κατάσταση δικτύωσης επιτρέπει στην εικόνα να υπάρχει, αλλά αποτελεί επίσης μια καταστατική πράξη. Αυτές οι πράξεις κατασκευάζονται μέσω ενός σύνθετου, περίπλοκου και αλληλένδετου συστήματος δικτύων, το οποίο αποκαλύπτει τη συναρμογή της οπτικότητας, της τεχνολογίας, της πολιτικής και των κοινωνικών σχέσεων». (Cox κ.ά., 40)

Η έννοια της δικτυωμένης εικόνας υπαινίσσεται επίσης την ανάγκη για επανεξέταση της αναπαραστατικής ικανότητας της φωτογραφίας και της δημιουργίας εικόνων, καθώς και των ζητημάτων που σχετίζονται με τη δημιουργική αυτενέργεια (creative agency) και τη δημιουργία της γνώσης. Υπό αυτές τις συνθήκες, στις οποίες η επιστήμη των υπολογιστών εργαλειοποιεί την αναπαράσταση, οι ερευνητές του CSNI συνιστούν «μια επαναξιολόγηση όχι μόνο των επιστημονικών μεθόδων, αλλά των θεμελιωδών θεσμικών πρακτικών της οργανωτικής σκέψης, της ανάπτυξης δεξιοτήτων και των παιδαγωγικών αντιλήψεων» (Cox κ.ά., 42).





Επιπλέον, στο πλαίσιο της επέκτασης αυτών των συνομιλιών σε διάφορα επιστημονικά και καλλιτεχνικά πεδία, οφείλει κανείς να διερωτηθεί πώς αυτές οι εξελίξεις επηρεάζουν τις επιμελητικές πρακτικές και τη δημιουργία εκθέσεων φωτογραφίας, τόσο εντός όσο και εκτός ιδρυμάτων.

Όταν εν έτει 2016 παρουσιάστηκε στην Tate Modern του Λονδίνου, στο πλαίσιο της ομαδικής έκθεσης *Performing for the Camera*, το *Excellences and Perfections* της Amalia Ulman -ένα έργο το οποίο δημιουργήθηκε για την πλατφόρμα του Instagram-, οι αντιδράσεις ήταν ανάμεικτες και κινήθηκαν μεταξύ ενθουσιασμού και απορίας.<sup>7</sup> Ανεξάρτητα από την υποδοχή της έκθεσης, το γεγονός ότι μια σειρά ψηφιακών φωτογραφιών από το Instagram κατάφερε να εκτεθεί σε ένα μουσείο σύγχρονης τέχνης μαζί με έργα πρωτόπρωτων της φωτογραφίας ή/και της περφόρμανς όπως οι Yves Klein, Cindy Sherman και Eikooh Hosoe, ήταν ενδεικτικό μιας θεσμικής και εννοιολογικής αλλαγής στην οπτική κουλτούρα. Αυτή η αλλαγή σχετίζεται με την ευρύτερη κατανόηση του Ίντερνετ ως παραγωγού και φορέα πολιτισμού,<sup>8</sup> καθώς και με την πιθανή συνειδητοποίηση ότι έννοιες όπως η φωτογραφία, η κάμερα, ο/η φωτογράφος ή το κάδρο έχουν διευρυνθεί μέσω της κουλτούρας του δικτύου.

28-29

7. ΒΛ. ΓΙΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΜΕΡΙΚΑ ΑΡΘΡΑ ΠΟΥ ΔΗΜΟΣΙΕΥΤΗΚΑΝ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΗΣ ΕΚΘΕΣΗΣ ΣΤΑ [BBC](#), [ARTNET NEWS](#), [THE VERGE](#).

8. «ΤΟ ΔΙΚΤΥΟ ΠΑΡΑΓΕΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟ, ΤΟ ΔΙΚΤΥΟ ΠΕΡΙΧΕΙ ΠΟΛΛΑΠΛΟΥΣ ΚΑΙ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΟΥΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥΣ ΚΑΙ ΤΟ ΙΔΙΟ ΤΟ ΔΙΚΤΥΟ ΕΙΝΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ» (DEWDNEY ΚΑΙ SLUIS 2021, 8).



Στη νέα χιλιετία οι αντιλήψεις σχετικά με την κουλτούρα των εικόνων έχουν διαφοροποιηθεί σημαντικά, κι έτσι, για παράδειγμα, οι εικόνες των μέσων κοινωνικής δικτύωσης, τα μιμίδια (memes) ή οι εικόνες που δημιουργούνται μέσω εφαρμογών τεχνητής νοημοσύνης (AI) συμπεριλαμβάνονται συχνά σε εκθέσεις φωτογραφίας και τέχνης σε όλο τον κόσμο, ενώ οι καλλιτέχνες/-ιδες πειραματίζονται ευρύτερα με την ψηφιακή αισθητική.

Αυτές οι εξελίξεις ακολουθούν την ιστορική παράδοση της τέχνης των μέσων και των νέων μέσων τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Ωστόσο, ειδικά στην περίπτωση της φωτογραφίας, προκύπτει το ερώτημα του κατά πόσο το πλαίσιο αυτής της πολιτισμικής και αισθητικής αλλαγής του είδους (genre) αναδεικνύεται στις εκθέσεις αντίστοιχων έργων· παραμένει επίσης υπό συζήτηση το αν οι πολιτικές επιπτώσεις της ανθρώπινης και μη ανθρώπινης αυτενέργειας στο διαδίκτυο απασχολούν τους κλάδους ή τις παιδαγωγικές μεθόδους που ασχολούνται με τις θεωρίες του οπτικού. Για παράδειγμα, παρά το γεγονός ότι η δικτυωμένη εικόνα -όπως αυτή ορίζεται από τους ερευνητές του CSNI- σχετίζεται με το λογισμικό, το υλισμικό, τον κώδικα, τους προγραμματιστές και τις προγραμματίστριες, τις πλατφόρμες και τους χρήστες και τις χρήστριες, μπορεί να είναι σπάνιο για αυτά τα πεδία να έχουν την ίδια ορατότητα σε ένα καλλιτεχνικό πλαίσιο· επίσης η υπονόμηση της έννοιας της εικόνας ως αισθητικού αντικειμένου μπορεί να αποδειχθεί δύσκολο εγχείρημα.





Στο πλαίσιο ενός ευρύτερου στοχασμού για τις διαδικασίες που δοκιμάζουν τα όρια της αναπαραστατικής δυναμικής του εικαστικού μέσου της φωτογραφίας, είναι επίσης σημαντικό να διερευνηθούν οι σχεσιακές και επιτελεστικές ιδιότητες της εικόνας σε ένα δικτυωμένο περιβάλλον. Πολύ συχνά μια εικόνα που παρουσιάζεται αποσπασμένη από το αρχικό της δικτυωμένο πλαίσιο, μετατρέπεται σε ένα ακίνητο αντικείμενο το οποίο βρίσκεται αποσυνδεδεμένο από τη σχεσιακή σημασιολογική του αξία μέσα στο σύστημα γνώσης που το παρήγαγε (είτε ανθρώπινο είτε μηχανικό).

Τα σύνολα δεδομένων εικόνων (visual datasets), όντας εκτενείς συλλογές ταξινομημένων εικόνων, μπορούν να λειτουργήσουν ως ένα εναλλακτικό οπτικό αρχείο,<sup>9</sup> το οποίο, αν εξεταστεί σε ένα πλαίσιο εκτός της επιστήμης των υπολογιστών, μπορεί να εγείρει ερωτήματα σχετικά με τη (φωτογραφική) εικόνα σε ένα τοπίο δικτύωσης, ή ακόμα και για τις διαδικασίες στις οποίες λαμβάνουν μέρος οι εικόνες σήμερα.

32-33

9. ΠΑΡΑ ΤΟΝ ΤΕΡΑΣΤΙΟ ΟΓΚΟ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΩΝ ΠΟΥ ΠΕΡΙΕΧΟΥΝ ΤΑ ΣΥΝΟΛΑ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ, ΠΟΥ ΘΑ ΠΙΣΤΕΥΕ ΚΑΝΕΙΣ ΟΤΙ ΘΑ ΜΠΟΡΟΥΣΕ ΝΑ ΕΠΙΤΡΕΨΕΙ ΜΙΑ ΚΑΠΟΙΑ ΠΟΙΚΙΛΟΜΟΡΦΙΑ, ΑΚΟΜΗ ΚΑΙ ΩΣ ΑΡΧΕΙΑ ΕΙΝΑΙ ΧΤΙΣΜΕΝΑ ΠΑΝΩ ΣΕ ΠΡΟΚΑΤΑΛΗΨΕΙΣ ΚΑΙ ΑΠΟΚΛΕΙΣΜΟΥΣ. ΕΙΝΑΙ ΒΑΣΙΚΟ ΝΑ ΘΥΜΟΜΑΣΤΕ ΟΤΙ ΟΙ ΜΗΧΑΝΕΣ ΑΝΤΑΝΑΚΑΛΟΥΝ ΤΙΣ ΠΡΟΚΑΤΑΛΗΨΕΙΣ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΙΝΟΥ ΣΥΣΤΗΜΑΤΟΣ ΠΟΥ ΤΙΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΖΕΙ.



Η [The Photographers' Gallery](#)<sup>10</sup> του Λονδίνου παρουσίασε μεταξύ Απριλίου 2019 και Οκτωβρίου 2020 ένα ετήσιο πρόγραμμα αφιερωμένο στα σύγχρονα σύνολα δεδομένων εικόνων<sup>11</sup> και στον ρόλο τους στον σχηματισμό νέων ταξινομιών και σχέσεων ανάμεσα στις εικόνες. Στο πλαίσιο αυτού του προγράμματος, το καλοκαίρι του 2019, το ίδιο μουσείο παρουσίασε στο Media Wall<sup>12</sup> του ολόκληρο το σύνολο δεδομένων ImageNet.<sup>13</sup> Στην οθόνη εμφανίστηκαν συνολικά 14.197.122 φωτογραφίες από το ImageNet, οργανωμένες σε 21.841 κατηγορίες λέξεων που αντλήθηκαν από τη λεξιλογική βάση δεδομένων [WordNet](#).<sup>14</sup>

3437

10. Η THE PHOTOGRAPHERS' GALLERY, ΠΟΥ ΙΔΡΥΘΗΚΕ ΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1970, ΗΤΑΝ ΕΝΑ ΑΠΟ ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΔΗΜΟΣΙΑ ΙΔΡΥΜΑΤΑ ΣΤΟ ΗΝΩΜΕΝΟ ΒΑΣΙΛΕΙΟ ΑΦΙΕΡΩΜΕΝΑ ΣΤΟ ΜΕΣΟ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ. ΒΡΙΣΚΕΤΑΙ ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΟΧΗ SOHO ΤΟΥ ΛΟΝΔΙΝΟΥ ΚΑΙ ΕΚΤΟΣ ΑΠΟ ΤΗ ΔΙΟΡΓΑΝΩΣΗ ΠΕΡΙΟΔΙΚΩΝ ΕΚΘΕΣΕΩΝ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ, ΤΟ ΕΠΙΜΕΛΗΤΙΚΟ ΤΗΣ ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΞΕΝΕΙ ΜΙΑ ΜΙΚΡΗ ΟΜΑΔΑ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΣΜΟΥ -ΤΟ «ΨΗΦΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ» (DIGITAL PROGRAMME)-, Η ΟΠΟΙΑ ΔΙΕΡΕΥΝΑ ΤΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΑΠΟΚΛΕΙΣΤΙΚΑ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΙΣ ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΚΟΥΛΤΟΥΡΕΣ ΤΟΥ ΔΙΚΤΥΟΥ, ΤΟΝ ΑΥΤΟΜΑΤΙΣΜΟ ΚΑΙ ΤΙΣ ΜΗΧΑΝΕΣ.

11. ΜΠΟΡΕΙΤΕ ΝΑ ΜΑΘΕΤΕ ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΑ ΓΙΑ ΤΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕ ΤΙΤΛΟ *DATA/SET/MATCH* [ΕΔΩ](#).

12. ΤΟ THE MEDIA WALL ΗΤΑΝ Ο ΕΚΘΕΣΙΑΚΟΣ ΧΩΡΟΣ ΠΟΥ ΦΙΛΟΞΕΝΟΥΣΕ ΜΟΝΙΜΑ ΤΟ «ΨΗΦΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ» ΣΤΗ THE PHOTOGRAPHERS' GALLERY ΑΠΟ ΤΟ 2012 ΜΕΧΡΙ ΤΟ 2022. ΗΤΑΝ ΣΤΟ ΙΣΟΓΕΙΟ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΚΑΙ ΑΠΟΤΕΛΟΥΝΤΑΝ ΑΠΟ ΕΝΑ VIDEO WALL ΥΨΟΥΣ ΤΡΙΩΝ ΜΕΤΡΩΝ ΤΟ ΟΠΟΙΟ ΣΥΝΕΘΕΤΑΝ ΔΥΟ ΣΕΙΡΕΣ ΑΠΟ ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΘΘΟΝΕΣ LED 60» ΣΕ ΚΑΤΑΚΟΡΥΦΗ ΔΙΑΤΑΞΗ, ΤΟΠΟΘΕΤΗΜΕΝΕΣ ΣΕ ΜΙΑ ΕΞΟΧΗ ΩΣΤΕ ΝΑ ΒΡΙΣΚΟΝΤΑΙ ΣΤΟ ΙΔΙΟ ΕΠΙΠΕΔΟ ΜΕ ΤΟΝ ΤΟΙΧΟ. ΜΠΟΡΕΙΤΕ ΝΑ ΜΑΘΕΤΕ ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΑ ΓΙΑ ΤΟ ΔΕΚΑΕΤΕΣ ΕΚΘΕΣΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΠΟΥ ΕΧΕΙ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΤΕΙ ΣΤΟ MEDIA WALL, [ΕΔΩ](#).

13. ΤΟ IMAGENET ΕΙΝΑΙ ΕΝΑ ΑΠΟ ΤΑ ΟΠΤΙΚΑ ΣΥΝΟΛΑ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ ΜΕ ΤΗ ΜΕΓΑΛΥΤΕΡΗ ΕΠΙΡΡΟΗ ΣΤΟΥΣ ΤΟΜΕΙΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΤΗΣ ΝΟΗΜΟΣΥΝΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΜΗΧΑΝΙΚΗΣ ΟΡΑΣΗΣ. ΜΙΑ ΠΡΩΤΟΒΟΥΛΙΑ ΤΗΣ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑΣ ΤΟΥ ΣΤΑΝΦΟΡΝΤ ΦΕΙ-ΦΕΙ ΛΙ ΚΑΙ ΤΗΣ ΟΜΑΔΑΣ ΤΗΣ, ΤΟ IMAGENET ΕΙΝΑΙ ΕΝΕΡΓΟ ΑΠΟ ΤΟ 2009 ΚΑΙ ΠΕΡΙΕΧΕΙ ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΕΣ ΑΠΟ 14 ΕΚΑΤΟΜΜΥΡΙΑ ΕΙΚΟΝΕΣ ΠΟΥ ΣΥΛΛΕΓΟΝΤΑΙ ΑΠΟ ΤΟΝ ΙΣΤΟ [ΜΕ ΣΤΟΧΟ ΝΑ ΠΑΡΕΧΕΙ ΣΕ ΕΡΕΥΝΗΤΕΣ/-ΗΤΡΙΕΣ ΑΠΟ ΟΛΟ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ ΔΕΔΟΜΕΝΑ ΕΙΚΟΝΩΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΜΟΝΤΕΛΩΝ ΑΝΑΓΝΩΡΙΣΗΣ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΩΝ ΜΕΓΑΛΗΣ ΚΑΙΜΑΚΑΣ](#).

14. ΤΟ WORDNET ΕΙΝΑΙ ΜΙΑ ΑΠΟ ΤΙΣ ΜΕΓΑΛΥΤΕΡΕΣ ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΕΣ ΠΗΓΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΩΝ ΓΙΑ ΛΕΞΕΙΣ ΔΙΑΦΟΡΩΝ ΓΛΩΣΣΩΝ. ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΕΝΑ ΛΕΞΙΚΟ ΑΛΛΑ ΜΙΑ ΛΕΞΙΛΟΓΙΚΗ ΒΑΣΗ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ, ΠΟΥ ΣΗΜΑΙΝΕΙ ΟΤΙ Η ΔΟΜΗ ΤΟΥ ΔΕΝ ΒΑΣΙΖΕΤΑΙ ΜΟΝΟ ΣΕ ΕΝΝΟΙΕΣ ΑΛΛΑ ΚΑΙ ΣΕ ΣΧΕΣΕΙΣ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΙΣ ΛΕΞΕΙΣ. ΕΙΝΑΙ ΕΙΔΙΚΑ ΟΡΓΑΝΩΜΕΝΟ ΣΕ ΣΥΝΟΛΑ ΣΥΝΩΝΥΜΩΝ (SYNSETS) ΚΑΙ ΑΠΟΤΕΛΕΙ ΜΙΑ ΣΗΜΑΝΤΙΚΗ ΠΗΓΗ ΕΡΕΥΝΑΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΠΙΣΤΗΜΗ ΤΩΝ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΩΝ Ή ΤΗΝ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΙΚΗ ΓΛΩΣΣΟΛΟΓΙΑ. ΜΠΟΡΕΙΤΕ ΝΑ ΔΟΚΙΜΑΣΕΤΕ ΤΟ WORDNET [ΕΔΩ](#).



Για να γίνει κάτι τέτοιο, ο εικαστικός καλλιτέχνης και προγραμματιστής Nicolas Malevé έγραψε ένα σκριπτ που διέτρεχε το σύνολο δεδομένων του ImageNet και παρουσίαζε τις εικόνες της συλλογής στην οθόνη με ταχύτητα 90 χιλιοστών του δευτερολέπτου ανά εικόνα. Έτσι, μέσα σε ένα διάστημα δύο μηνών θα μπορούσε κανείς να δει ολόκληρο το σύνολο δεδομένων στο Media Wall του μουσείου. Το σκριπτ πρόβλεπε επίσης παύσεις σε τυχαία χρονικά σημεία ώστε να επιτρέψει στο κοινό να παρατηρήσει κάποιες εικόνες.<sup>15</sup>

Ο τρόπος με τον οποίο ο Malevé επιμελήθηκε και οργάνωσε την παρουσίαση του συνόλου δεδομένων, ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά τον συγχρονισμό, βασίστηκε στην ταχύτητα με την οποία γίνεται η εργασία επισημείωσης των εικόνων (image labelling).<sup>16</sup> **Κάτι που είναι σημαντικό να αναφέρουμε εδώ είναι ότι το ImageNet δεν είναι απλώς μια τεράστια συλλογή εικόνων που έχουν αποξεσθεί μαζικά (scraped) από πλατφόρμες κοινής χρήσης φωτογραφιών όπως το Flickr ή άλλοι χώροι στο ίντερνετ.** Προκειμένου να παρέχεται στους ερευνητές / στις ερευνήτριες της επιστήμης των υπολογιστών μια αξιόπιστη πηγή δεδομένων και κατ' επέκταση οι αλγόριθμοι να εκπαιδεύονται με ακρίβεια, όλες οι εικόνες στο σύνολο δεδομένων υπόκεινται σε ποιοτικό έλεγχο και επισημείωση από ανθρώπινους δράστες (human-annotators).

15. ΜΠΟΡΕΙΤΕ ΝΑ ΠΑΡΑΚΟΛΟΥΘΗΣΕΤΕ ΕΝΑ ΑΠΟΣΠΑΣΜΑ ΔΩΔΕΚΑ ΩΡΩΝ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΤΟΥ IMAGENET ΣΤΗ ΣΕΙΡΑ ΒΙΝΤΕΟ ΠΟΥ ΦΙΛΟΞΕΝΟΥΝΤΑΙ ΣΤΟ [ΚΑΝΑΛΙ](#) ΤΗΣ THE PHOTOGRAPHERS' GALLERY ΣΤΟ YOUTUBE.

16. Η ΕΠΙΣΗΜΕΙΩΣΗ (Η ΥΠΟΜΝΗΜΑΤΙΣΜΟΣ) ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΕΙΝΑΙ ΜΙΑ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ ΑΝΑΓΝΩΡΙΣΗΣ ΣΥΓΚΡΕΚΡΙΜΕΝΩΝ ΣΤΟΙΧΕΙΩΝ (ΟΠΩΣ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ, ΠΡΟΣΩΠΑ, ΦΙΓΟΥΡΕΣ, ΠΕΡΙΟΧΕΣ) ΣΕ ΜΙΑ ΕΙΚΟΝΑ ΜΕΣΩ ΕΤΙΚΕΤΩΝ (LABELS), ΠΛΑΙΣΙΩΝ ΟΡΙΟΘΕΤΗΣΗΣ (BOUNDING BOXES) Η ΒΑΣΙΚΩΝ ΣΗΜΕΙΩΝ (KEY POINTS).



Η εργασία για τον υπομνηματισμό όλων των εικόνων που συλλέχθηκαν από το διαδίκτυο διήρκεσε περίπου δύο χρόνια και βασίστηκε στην εργασία περισσότερων από 25.000 εργαζομένων που προσλήφθηκαν από την πλατφόρμα πληθοπορισμού (crowdsourcing) της [Amazon Mechanical Turk](#). Αυτό σημαίνει ότι, για παράδειγμα, ανατέθηκαν στο εργατικό δυναμικό επίμοχθες μικρο-δουλειές, όπως ο καθορισμός [πλαισίων οριοθέτησης](#) (bounding boxes) για να υποδεικνύονται συγκεκριμένα αντικείμενα στις εικόνες, κάτι που έπρεπε επίσης να συμβεί αποτελεσματικά και γρήγορα.<sup>17</sup> Αυτές οι οπτικές εργασίες γίνονται σε χιλιοστά του δευτερολέπτου, με «τη ματιά να αποτελεί τον κανόνα, όχι το βλέμμα», όπως το περιγράφει ο Malevé (2019). Κατά συνέπεια, κατά τη διάρκεια της «έκθεσης» του ImageNet («Exhibiting ImageNet»), οι επισκέπτες της The Photographers' Gallery εκτέθηκαν όχι μόνο στον τεράστιο όγκο εικόνων που περιείχε το σύνολο δεδομένων, αλλά και σε αναφορές για το είδος της εργασίας που απαιτείται για την επικύρωση του συνόλου δεδομένων.

38'39

17. Η ΤΑΧΥΤΗΤΑ ΕΚΤΕΛΕΣΗΣ ΤΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ ΕΙΝΑΙ ΑΝΤΙΣΤΟΙΧΗ ΜΕ ΤΗΝ ΑΝΑΓΚΗ ΤΗΣ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑΣ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΩΝ/ΛΟΓΙΣΜΙΚΟΥ ΓΙΑ ΓΡΗΓΟΡΗ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΤΩΝ ΜΗΧΑΝΩΝ. ΑΥΤΟ ΣΗΜΑΙΝΕΙ ΟΤΙ ΟΙ ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΟΙ ΠΟΥ ΠΡΟΣΛΑΜΒΑΝΟΝΤΑΙ ΓΙΑ ΤΕΤΟΙΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΠΛΑΤΦΟΡΜΕΣ ΠΛΗΘΟΠΟΡΙΣΜΟΥ ΣΥΝΗΘΩΣ ΑΠΑΣΧΟΛΟΥΝΤΑΙ ΜΕ ΕΝΤΟΝΟ ΦΟΡΤΟ ΕΡΓΑΣΙΑΣ ΓΙΑ ΣΥΝΤΟΜΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΔΙΑΣΤΗΜΑ (MALEVÉ 2019).





Διερευνώντας περαιτέρω την ανθρώπινη εργασία που προβλέπει η εκπαίδευση των μηχανών σχετικά με το πώς να «κοιτούν» εικόνες, ο/η καλλιτέχνης Everest Ripkin παρακολούθησε ολόκληρο το σύνολο δεδομένων [Moments in Time](#) του MIT για να δημιουργήσει το *Lacework* (2020) για το ίδιο πρόγραμμα στο μουσείο.<sup>18</sup> Το Moments in Time είναι ένα σύνολο δεδομένων που βασίζεται σε βίντεο και περιλαμβάνει περίπου ένα εκατομμύριο βίντεο με διάρκεια έως και τρία δευτερόλεπτα. Τα βίντεο έχουν ως επί το πλείστον συλλεγεί (με την πρακτική του scraping)<sup>19</sup> από πλατφόρμες όπως το YouTube, το Flickr και το Tumblr και το καθένα έχει να «ταγκαριστεί» με ένα συγκεκριμένο ρήμα που κατηγοριοποιεί το βίντεο ανάλογα με τη δράση που μπορεί να παρατηρηθεί σε αυτά, όπως χορεύει, χιονίζει, ρέει, επιβιβάζεται. Το συγκεκριμένο σύνολο δεδομένων χρησιμοποιείται για την εκπαίδευση συστημάτων τεχνητής νοημοσύνης που στοχεύουν στην αναγνώριση δράσεων σε κινούμενες εικόνες. Ο/Η Ripkin χρησιμοποίησε [τεχνητά νευρωνικά δίκτυα](#) για να προσεγγίσει εκ νέου τα βίντεο δεδομένων, επεκτείνοντας τη διάρκειά τους και εστιάζοντας σε συγκεκριμένες λεπτομέρειες σε αυτά.

40-41

18. Η ΔΟΥΛΕΙΑ ΤΟΥ/ΤΗΣ RPKIN ΕΚΤΕΘΗΚΕ ΣΤΟ MEDIA WALL ΤΗΣ ΤΗΣ PHOTOGRAPHERS' GALLERY ΓΙΑ ΠΕΡΙΠΟΥ ΕΝΑΝ ΜΗΝΑ ΩΣ ΜΕΡΟΣ ΤΟΥ ΕΤΗΣΙΟΥ ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΟΣ ΣΤΑ ΟΠΤΙΚΑ ΣΥΝΟΛΑ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ, ΕΝΩ ΠΑΡΑΜΕΝΕΙ ΔΙΑΘΕΣΙΜΟ ΑΚΟΜΑ ΣΤΟ ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ. ΜΠΟΡΕΙΤΕ ΝΑ ΡΙΞΕΤΕ ΜΙΑ ΜΑΤΙΑ [ΕΔΩ](#).

19. ΜΕ ΤΟΝ ΟΡΟ SCRAPING (Η WEB SCRAPING, ΟΠΩΣ ΕΠΙΣΗΣ ΑΠΟΚΑΛΕΙΤΑΙ) ΠΕΡΙΓΡΑΦΕΤΑΙ ΜΙΑ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ ΕΞΑΓΩΓΗΣ / ΑΠΟΞΕΣΗΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΟΓΚΟΥ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ ΑΠΟ ΙΣΤΟΣΕΛΙΔΕΣ Ή ΟΛΟΚΛΗΡΟΥΣ ΙΣΤΟΤΟΠΟΥΣ.



Έτσι, εστιάζοντας σε καθημερινές δράσεις που προυπάρχουν στα βίντεο, δημιούργησε νέες εικόνες σε αργή κίνηση, με ένα θολό, σχεδόν παραισθησιογόνο ύφος - εικόνες οι οποίες εισχωρούσαν η μία μέσα στην άλλη ξεδιπλώνοντας λεπτομέρειες που η μηχανή θα μπορούσε να δει ή και όχι.

Σε ένα κείμενο που επικεντρώνεται στην εμπειρία της δημιουργίας αυτού του εικαστικού έργου και συγκεκριμένα στη διαδικασία της παρακολούθησης όλων των βίντεο του συνόλου δεδομένων ώστε να επιλέξει, ο/η Pirkkin (2020) σχολιάζει τη «δαντελωτή πολυπλοκότητα» αυτών των εικόνων. **Οι λεπτομέρειες της ζωής των ανθρώπων που αποτυπώνονται σε αυτά τα εξαιρετικά σύντομα βίντεο** είναι συχνά εντυπωσιακές και οικείες, σε σημείο που ο/η Pirkkin συμπεραίνει πως μια από τις κύριες δυσκολίες παρακολούθησης του συνόλου δεδομένων είναι η έλλειψη συναίνεσης και ιδιοκτησίας του περιεχομένου και του τρόπου χρήσης του. Ωστόσο, στα σημεία των βίντεο που οι αλγόριθμοι είδαν δράσεις και δεδομένα προς εκπαίδευση, ο/η Pirkkin είδε την ανθρώπινη ζωή. Όπως περιγράφει γλαφυρά: «Βλέπω τα θέματα των βίντεο, τους ανθρώπους που ζουν τη ζωή τους. Συναντώ τα σκυλιά τους, βλέπω τα σπίτια τους. Βλέπω άγρια ζώα, παράξενο καιρό, μέρη που δεν πρόκειται να επισκεφτώ ποτέ, βιντεοπαιχνίδια που δεν έχω παίξει. Βλέπω τόσο πολλή ζωή» (Pirkkin 2020).

4743



Σκέφτομαι το ταξίδι που μπορεί να κάνουν οι προσωπικές μου εικόνες από το Flickr από τότε που έχασα την πρόσβαση σε αυτές<sup>20</sup>: να επιπλέουν στο διαδίκτυο, να γίνονται τμήματα πληροφοριών για ένα σύνολο δεδομένων που αναγνωρίζει πρόσωπα, ζώα ή αντικείμενα σε φωτογραφίες, να τις βλέπουν ανθρώπινα μάτια για χιλιοστά του δευτερολέπτου, να ταξινομούνται από μηχανικά μάτια κάτω από σχετικές ετικέτες, για να καταλήξουν να ενημερώνουν ένα μεγαλύτερο σχήμα μηχανικής μάθησης. Και ίσως τότε, κάποια μέρα στο εγγύς μέλλον, κάπου στον ανεπτυγμένο κόσμο, τα «μηχανικά μάτια» ενός αυτοκατευθυνόμενου οχήματος (self-driving car), θα αναγνωρίσουν ένα σκυλί στην άκρη του δρόμου και θα πατήσουν εγκαίρως το φρένο για αποτραπεί η σύγκρουση. Και όλα αυτά, επειδή η φωτογραφία μου με μερικά αδέσποτα σκυλιά σε ένα ελληνικό νησί, μαζί με εκατομμύρια άλλες φωτογραφίες με παρόμοιο περιεχόμενο, θα έχει τροφοδοτήσει με οπτικά δεδομένα σκύλων και άλλων κατοικίδιων ζώων ένα έξυπνο σύστημα μηχανικής όρασης ενημερώνοντάς το για το πώς μοιάζουν ή κινούνται αυτά τα ζώα.

44-45

20. ΜΙΑ ΣΗΜΑΝΤΙΚΗ ΑΝΤΙΔΡΑΣΗ ΣΤΗΝ ΑΝΕΞΕΛΕΓΚΤΗ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ ΤΩΝ ΣΥΝΟΛΩΝ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ SCRAPING ΠΡΑΚΤΙΚΩΝ ΤΟΥΣ ΑΠΟΤΕΛΕΙ ΤΟ ΕΡΓΟ [EXPOSING.AI](#) ΤΩΝ ADAM HARVEY ΚΑΙ JULES LAPLACE. Η ΠΛΑΤΦΟΡΜΑ ΤΟΥΣ ΠΕΡΙΛΑΜΒΑΝΕΙ ΜΙΑ ΜΗΧΑΝΗ ΑΝΑΖΗΤΗΣΗΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΟΠΟΙΑ ΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΠΟΥ ΕΧΟΥΝ ΑΝΕΒΑΣΕΙ ΕΙΚΟΝΕΣ ΜΕ ΠΡΟΣΩΠΑ ΣΤΟ FLICKR ΜΕΤΑΞΥ 2004 ΚΑΙ 2020 ΜΠΟΡΟΥΝ ΝΑ ΕΛΕΓΧΟΥΝ ΑΝ ΟΙ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥΣ ΕΧΟΥΝ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΘΕΙ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΑΛΓΟΡΙΘΜΩΝ ΑΝΑΓΝΩΡΙΣΗΣ ΠΡΟΣΩΠΟΥ (FACE RECOGNITION ALGORITHMS) Η ΒΙΟΜΕΤΡΙΚΗΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ. ΑΝ ΚΑΙ ΑΥΤΗ ΤΗ ΣΤΙΓΜΗ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΔΥΝΑΤΟΝ ΝΑ ΑΦΑΙΡΕΘΟΥΝ ΟΙ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΚΑΠΟΙΟΥ/-ΑΣ ΑΠΟ ΥΠΑΡΧΟΝΤΑ ΑΝΤΙΓΡΑΦΑ ΠΟΥ ΜΠΟΡΕΙ ΝΑ ΠΕΡΙΕΧΟΝΤΑΙ ΣΕ ΣΥΝΟΛΑ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ, ΤΟ ΠΡΟΤΖΕΚΤ «ΑΦΗΓΕΙΤΑΙ ΤΗ ΣΥΝΘΕΤΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΠΩΣ ΟΙ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΧΘΕΣ ΕΓΙΝΑΝ ΤΑ ΔΕΔΟΜΕΝΑ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ ΤΟΥ ΣΗΜΕΡΑ». ΜΠΟΡΕΙΤΕ ΝΑ ΜΑΘΕΤΕ ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΑ ΓΙΑ ΤΟ EXPOSING.AI ΣΤΙΣ [ΣΥΧΝΕΣ ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ \(FAQ\)](#) ΤΗΣ ΠΛΑΤΦΟΡΜΑΣ.



Αν και «στο διαδίκτυο κανείς δεν ξέρει ότι είσαι σκύλος», όπως προτείνει το λεκτικό του διάσημου μιμίδιου (meme), οι αλγόριθμοι είναι καλά εκπαιδευμένοι να αναγνωρίζουν ένα σκυλί όταν το βλέπουν. Ενώ το διαδίκτυο συχνά απεικονίζεται ως μια αχαρτογράφητη περιοχή ή ένας κόσμος με σκοτεινές γωνιές, η υποδομή του είναι υλική και οι πρακτικές που αποτελούν το οικοσύστημά του μπορούν να γίνουν κατανοητές. Σε αυτό το τεράστιο οικοσύστημα, οι εικόνες και οι τροχιές τους μέσα στο διαδίκτυο παίζουν σημαντικό ρόλο στη δημιουργία και τη διατήρηση γνώσης που διεγείρει διαφορετικούς τρόπους σκέψης για την οπτική κουλτούρα. Αυτό που διακυβεύεται είναι η δυνατότητα μιας κριτικής στάσης απέναντι στις πολιτικές εκφάνσεις του λογισμικού καθώς και σε ζητήματα αυτενέργειας της διαδικτυακής δραστηριότητας όχι μόνο ως χρήστες/-στριες, επιμελητές/-ήτριες, καλλιτέχνες/-ιδες, φωτογράφοι, ερευνητές/-ήτριες, προγραμματιστές/-ίστριες, αλλά και στην ουσία **ως άνθρωποι που ζουν σε μια κουλτούρα «κορεσμένων εικόνων» (image-saturated culture), που έχει ως βασικό της πρόταγμα ότι «αν δεν το φωτογράφησεις, τότε δεν συνέβη ποτέ» (pics or it didn't happen).**



# Βιβλιογραφία

1. BRIDLE, JAMES. 2018. *NEW DARK AGE: TECHNOLOGY AND THE END OF THE FUTURE*. ΛΟΝΔΙΝΟ ΚΑΙ ΜΠΟΥΚΑΙΝ, ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ: VERSO.
2. COX, GEOFF, ANNET DEKKER, ANDREW DEWDNEY ΚΑΙ KATRINA SLUIS. 2021. «AFFORDANCES OF THE NETWORKED IMAGE», *THE NORDIC JOURNAL OF AESTHETICS*, 30 NO. 61-62: 32-7. [HTTPS://DOI.ORG/10.7146/NJA.V30I61-62.127857](https://doi.org/10.7146/nja.v30i61-62.127857).
3. DEWDNEY, ANDREW ΚΑΙ KATRINA SLUIS (ΕΠΙΜ.). 2021. *THE NETWORKED IMAGE IN POST-DIGITAL CULTURE*. ΛΟΝΔΙΝΟ: ROUTLEDGE.
4. MALEVÉ, NICOLAS. 2019. «AN INTRODUCTION TO IMAGE DATASETS», *UNTHINKING PHOTOGRAPHY*, 15 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 2019. [HTTPS://UNTHINKING.PHOTOGRAPHY/ARTICLES/AN-INTRODUCTION-TO-IMAGE-DATASETS](https://unthinking.photography/articles/an-introduction-to-image-datasets). (ΠΡΟΣΒΑΣΗ: 1 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 2023).
5. PAGLEN, TREVOR. 2016. «INVISIBLE IMAGES (YOUR PICTURES ARE LOOKING AT YOU)». *THE NEW INQUIRY*, 8 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 2016. [HTTPS://THENEWINQUIRY.COM/INVISIBLE-IMAGES-YOUR-PICTURES-ARE-LOOKING-AT-YOU](https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you). (ΠΡΟΣΒΑΣΗ: 1 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 2023).
6. PIPKIN, EVEREST. 2020. «ON LACEWORK: WATCHING AN ENTIRE MACHINE-LEARNING DATASET». *UNTHINKING PHOTOGRAPHY*, 20 ΙΟΥΛΙΟΥ 2020. [HTTPS://UNTHINKING.PHOTOGRAPHY/ARTICLES/ON-LACEWORK](https://unthinking.photography/articles/on-lacework). (ΠΡΟΣΒΑΣΗ: 1 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 2023).
7. RUBINSTEIN, DANIEL ΚΑΙ KATRINA SLUIS. 2008. «A LIFE MORE PHOTOGRAPHIC: MAPPING THE NETWORKED IMAGE». *PHOTOGRAPHIES* 1, NO. 1: 9-28. [HTTPS://DOI.ORG/10.1080/17540760701785842](https://doi.org/10.1080/17540760701785842).
8. RUBINSTEIN, DANIEL ΚΑΙ KATRINA SLUIS. 2013. «NOTES ON THE MARGINS OF METADATA; CONCERNING THE UNDECIDABILITY OF THE DIGITAL IMAGE». *PHOTOGRAPHIES* 6, NO. 1: 151-8. [HTTPS://DOI.ORG/10.1080/17540763.2013.788848](https://doi.org/10.1080/17540763.2013.788848).
9. SLUIS, KATRINA. 2023. «THE NETWORKED IMAGE AFTER WEB 2.0: FLICKR AND THE ‘REAL-WORLD’ PHOTOGRAPHY OF THE DATASET». ΣΤΟ DEWDNEY, ANDREW ΚΑΙ KATRINA SLUIS (ΕΠΙΜ.) *THE NETWORKED IMAGE IN POST-DIGITAL CULTURE*, 41-59. ΛΟΝΔΙΝΟ: ROUTLEDGE.



# ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ

Η ΙΩΑΝΝΑ ΖΟΥΛΗ ΕΙΝΑΙ ΕΡΕΥΝΗΤΡΙΑ ΚΑΙ ΕΠΙΜΕΛΗΤΡΙΑ. ΤΑ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΑ ΤΗΣ ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΝΤΑ ΕΣΤΙΑΖΟΥΝ ΣΤΟΝ ΨΗΦΙΑΚΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟ, ΣΤΙΣ ΟΙΚΟΛΟΓΙΕΣ ΤΟΥ ΔΙΑΔΙΚΤΥΟΥ ΚΑΙ ΣΤΟΝ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΟΠΤΙΚΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟ. ΚΑΤΕΧΕΙ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΤΙΤΛΟ ΣΤΗΝ ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ ΑΠΟ ΤΟ KING'S COLLEGE ΤΟΥ ΛΟΝΔΙΝΟΥ. ΕΚΠΟΝΗΣΕ ΤΗ ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΤΗΣ ΔΙΑΤΡΙΒΗ ΣΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑΣ ΤΗΣ TATE MODERN ΤΟΥ ΛΟΝΔΙΝΟΥ ΜΕ ΤΟ ΤΜΗΜΑ ARTS & CREATIVE INDUSTRIES ΤΟΥ LONDON SOUTH BANK UNIVERSITY, ΛΑΜΒΑΝΟΝΤΑΣ ΥΠΟΣΤΗΡΙΞΗ ΑΠΟ ΤΟ ARTS AND HUMANITIES RESEARCH COUNCIL (AHRC), ΤΟ ΙΔΡΥΜΑ ΚΡΑΤΙΚΩΝ ΥΠΟΤΡΟΦΙΩΝ (IKY) ΚΑΙ ΤΟ ΙΔΡΥΜΑ Α.Γ. ΛΕΒΕΝΤΗ. ΕΞΕΤΑΣΕ ΠΩΣ ΕΝΑ ΜΟΥΣΕΙΟ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΠΡΟΣΛΑΜΒΑΝΕΙ ΤΟ «ΨΗΦΙΑΚΟ» ΚΑΙ ΤΟ ΚΟΙΝΟ ΤΟΥ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΕΔΡΑΙΩΜΕΝΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΒΙΝΤΕΟ ΚΑΙ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΟΥ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ ΖΩΝΤΑΝΩΝ ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΩΝ ΠΕΡΦΟΡΜΑΝΣ «BMW TATE LIVE: PERFORMANCE ROOM». ΕΙΝΑΙ ΣΤΑΘΕΡΗ ΣΥΝΕΡΓΑΤΙΣ ΤΗΣ THE PHOTOGRAPHERS' GALLERY ΤΟΥ ΛΟΝΔΙΝΟΥ, ΟΠΟΥ ΑΠΟ ΤΟ 2016 ΜΕΧΡΙ ΣΗΜΕΡΑ ΕΠΙΜΕΛΕΙΤΑΙ ΤΗΝ ΠΛΑΤΦΟΡΜΑ UNTHINKING.PHOTOGRAPHY, ΕΝΩ ΜΕΤΑΞΥ 2016 ΚΑΙ 2019 ΕΡΓΑΖΟΤΑΝ ΣΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΩΣ ΒΟΗΘΟΣ ΨΗΦΙΑΚΗΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ ΚΑΙ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑΣ. ΤΟ 2021 ΒΡΑΒΕΥΘΗΚΕ ΑΠΟ ΤΗΝ ARTWORKS ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΠΙΜΕΛΗΤΙΚΗ ΤΗΣ ΠΡΑΚΤΙΚΗ ΣΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΟΥ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ ΥΠΟΣΤΗΡΙΞΗΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ ΙΔΡΥΜΑ ΣΤΑΥΡΟΣ ΝΙΑΡΧΟΣ (ΙΣΝ). ΕΧΕΙ ΦΙΛΟΞΕΝΗΘΕΙ ΣΤΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ONASSIS AIR ΩΣ WRITER-IN-RESIDENCE (2021) ΚΑΙ ΩΣ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗ ΥΠΟΤΡΟΦΟΣ (2023). ΕΙΝΑΙ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗ ΣΥΝΕΡΓΑΤΙΣ ΤΟΥ ΚΕΝΤΡΟΥ ΝΕΩΝ ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΦΕΜΙΝΙΣΤΙΚΩΝ ΠΡΑΚΤΙΚΩΝ ΣΤΟΝ ΔΗΜΟΣΙΟ ΧΩΡΟ ΚΑΙ ΕΡΓΑΖΕΤΑΙ ΩΣ ΕΙΔΙΚΟ ΔΙΔΑΚΤΙΚΟ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ ΣΤΟ ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΩΝ ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΩΝ ΤΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ.

## EP & EPJ

ΤΟ ENTERPRISE PROJECTS ΕΙΝΑΙ ΕΝΑ ΠΡΟΤΖΕΚΤ ΤΗΣ ΕΠΙΜΕΛΗΤΡΙΑΣ ΔΑΝΑΗΣ ΓΙΑΝΝΟΓΛΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ ΒΑΣΙΛΗ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΓΙΟΥ ΜΕ ΕΔΡΑ ΤΗΝ ΑΘΗΝΑ. ΤΟ ΕΓΧΕΙΡΗΜΑ ΑΥΤΟ ΕΧΕΙ ΣΤΟΧΟ ΤΟΝ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΣΜΟ ΚΑΙ ΤΗ ΣΥΝΔΙΑΛΛΑΓΗ: ΤΟΝ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΣΜΟ ΠΑΝΩ ΣΤΗΝ ΕΠΙΜΕΛΗΤΙΚΗ ΠΡΟΤΑΣΗ, ΤΗΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΑΥΤΟΟΡΓΑΝΩΜΕΝΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ, ΚΑΙ ΤΗ ΣΥΝΔΙΑΛΛΑΓΗ ΜΕ ΤΗΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΣΚΗΝΗ, ΤΟ ΑΘΗΝΑΪΚΟ ΚΟΙΝΟ, ΑΛΛΑ ΤΟΝ ΙΔΙΟ ΤΟΝ ΧΩΡΟ ΠΟΥ ΦΙΛΟΞΕΝΕΙ ΤΟ ΠΡΟΤΖΕΚΤ. ΩΣ ΔΟΜΗ, ΤΟ ENTERPRISE PROJECTS ΛΕΙΤΟΥΡΓΕΙ ΑΥΤΟΝΟΜΑ ΚΑΙ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟ ΤΟΥ 2015 ΣΤΟΥΣ ΑΜΠΕΛΟΚΗΠΟΥΣ.

ΤΟ 2018 ΤΟ ENTERPRISE PROJECTS ΙΔΡΥΣΕ ΤΟ *EP JOURNAL*, ΜΙΑ ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΠΡΩΤΟΒΟΥΛΙΑ ΓΙΑ ΤΗ ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΗ ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ ΠΡΩΤΟΤΥΠΩΝ ΘΕΩΡΗΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΩΝ ΚΕΙΜΕΝΩΝ ΣΧΕΤΙΚΩΝ ΜΕ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ, ΣΕ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΚΑΙ ΑΓΓΛΙΚΑ. Ο ΑΝΑΓΝΩΣΤΗΣ/Η ΑΝΑΓΝΩΣΤΡΙΑ ΜΠΟΡΕΙ ΝΑ ΔΙΑΒΑΣΕΙ ONLINE, ΝΑ ΚΑΤΕΒΑΣΕΙ Η ΝΑ ΕΚΤΥΠΩΣΕΙ ΤΟ ΤΕΥΧΟΣ, Ο ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΤΟΥ ΟΠΟΙΟΥ ΑΝΤΑΠΟΚΡΙΝΕΤΑΙ ΣΤΙΣ ΑΝΑΓΚΕΣ ΤΗΣ ΕΚΑΣΤΟΤΕ ΑΝΑΘΕΣΗΣ.

## ARTWORKS

Η ARTWORKS ΔΗΜΙΟΥΡΓΗΘΗΚΕ ΤΟ 2017 ΜΕ ΙΔΡΥΤΙΚΗ ΔΩΡΕΑ ΑΠΟ ΤΟ ΙΔΡΥΜΑ ΣΤΑΥΡΟΣ ΝΙΑΡΧΟΣ (ΙΣΝ), ΜΕ ΣΚΟΠΟ ΝΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΕΙ ΓΟΝΙΜΟ ΠΕΔΙΟ ΔΡΑΣΗΣ ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΕΛΛΗΝΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ. ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΤΗΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ ΣΥΝΙΣΤΑ ΤΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΥΠΟΣΤΗΡΙΞΗΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ ΙΔΡΥΜΑ ΣΤΑΥΡΟΣ ΝΙΑΡΧΟΣ (ΙΣΝ) ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟ ΟΠΟΙΟ ΑΠΟΝΕΜΕΙ ΧΡΗΜΑΤΙΚΑ ΒΡΑΒΕΙΑ ΣΕ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ/-ΙΔΕΣ ΚΑΙ ΕΠΙΜΕΛΗΤΕΣ/-ΤΡΙΕΣ ΣΕ ΑΝΑΓΝΩΡΙΣΗ ΤΩΝ ΑΤΟΜΙΚΩΝ ΙΚΑΝΟΤΗΤΩΝ ΤΟΥΣ. ΠΑΡΑΛΛΗΛΑ, ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΣΕΜΙΝΑΡΙΑ, ΣΥΝΑΝΤΗΣΕΙΣ ΜΕ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΕΣ

ΑΠΟ ΤΟΝ ΧΩΡΟ ΤΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΣΥΜΠΡΑΞΕΙΣ ΜΕ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟΥΣ ΦΟΡΕΙΣ, ΕΝΘΑΡΡΥΝΕΙ ΤΗΝ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΗ ΤΟΥΣ ΕΞΕΛΙΞΗ, ΕΝΩ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΕΣ ΜΕ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΦΙΛΟΞΕΝΙΑΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ ΔΙΑΜΕΣΟΛΑΒΕΙ ΓΙΑ ΤΗΝ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥΣ ΣΤΟ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ. ΒΑΣΙΚΟΣ ΣΤΟΧΟΣ ΕΙΝΑΙ Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΕΝΟΣ ΔΥΝΑΜΙΚΟΥ ΔΙΚΤΥΟΥ ΜΕΤΑΞΥ ΤΩΝ ΣΥΜΜΕΤΕΧΟΝΤΩΝ/-ΧΟΥΣΩΝ (FELLOWS), ΤΟ ΟΠΟΙΟ ΘΑ ΛΕΙΤΟΥΡΓΕΙ ΥΠΟΣΤΗΡΙΚΤΙΚΑ ΚΑΙ ΜΕΤΑ ΤΗ ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ ΤΟΥΣ ΣΤΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ. Η ARTWORKS ΜΕΧΡΙ ΣΗΜΕΡΑ ΕΧΕΙ ΥΠΟΣΤΗΡΙΞΕΙ 390 ΑΤΟΜΑ - ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΚΑΙ ΕΠΙΜΕΛΗΤΕΣ.

# Ευχαριστίες

ΘΑ ΗΘΕΛΑ ΝΑ ΕΥΧΑΡΙΣΤΗΣΩ ΘΕΡΜΑ ΤΗ ΔΑΝΑΗ ΓΙΑΝΝΟΓΛΟΥ ΚΑΙ ΤΟΝ ΒΑΣΙΛΗ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΡΟΣΚΛΗΣΗ ΤΟΥΣ ΝΑ ΓΡΑΨΩ ΓΙΑ ΤΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ, ΓΙΑ ΤΟΝ ΕΞΑΙΡΕΤΙΚΟ ΣΥΝΤΟΝΙΣΜΟ ΤΗΣ ΕΚΔΟΣΗΣ ΚΑΘΩΣ ΚΑΙ ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΑΤΑΝΟΗΣΗ ΚΑΙ ΥΠΟΣΤΗΡΙΞΗ ΤΟΥΣ ΣΤΑ ΑΠΡΟΟΠΤΑ ΤΗΣ ΖΩΗΣ. ΘΑ ΗΘΕΛΑ ΕΠΙΣΗΣ ΝΑ ΕΥΧΑΡΙΣΤΗΣΩ ΤΗΝ ΓΚΕΛΥ ΜΑΔΕΜΛΗ ΚΑΙ ΤΗΝ ΕΛΕΑΝΝΑ ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗ ΓΙΑ ΤΗ ΣΧΟΛΑΣΤΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΕΥΑΙΣΘΗΣΙΑ ΤΟΥΣ ΣΤΗΝ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΚΑΙ ΣΤΗ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΤΟΥ ΚΕΙΜΕΝΟΥ. ΑΥΤΟ ΤΟ ΤΕΥΧΟΣ ΔΕΝ ΘΑ ΜΠΟΡΟΥΣΕ ΝΑ ΠΑΡΕΙ ΣΑΡΚΑ ΚΑΙ ΟΣΤΑ ΧΩΡΙΣ ΤΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΟΡΜΗ ΤΟΥ ΒΙΚΤΟΡΑ ΓΚΟΓΚΑ (ΑΠΟ ΤΟΥΣ BEND) ΚΑΙ ΤΟΥ ΓΙΩΡΓΟΥ ΤΣΑΒΑΛΟΥ, ΤΟΥΣ ΟΠΟΙΟΥΣ ΘΑ ΗΘΕΛΑ ΝΑ ΕΥΧΑΡΙΣΤΗΣΩ ΙΔΙΑΙΤΕΡΑ ΓΙΑ ΤΟ ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΝ ΠΟΥ ΕΔΕΙΞΑΝ ΓΙΑ ΤΗ ΘΕΜΑΤΙΚΗ ΚΑΙ ΤΗ ΣΤΟΧΑΣΤΙΚΟΤΗΤΑ ΜΕ ΤΗΝ ΟΠΟΙΑ «ΜΕΤΕΦΡΑΣΑΝ» ΤΟ ΚΕΙΜΕΝΟ ΣΕ ΕΙΚΟΝΑ. ΤΕΛΟΣ, ΤΟ ΚΕΙΜΕΝΟ ΑΥΤΟ ΕΧΕΙ ΤΗ ΒΑΣΗ ΤΟΥ ΣΤΙΣ ΣΥΖΗΤΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΤΙΣ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΕΣ ΜΕ ΑΤΟΜΑ ΤΩΝ ΟΠΟΙΩΝ ΤΗΝ ΟΠΤΙΚΗ ΚΑΙ ΤΙΣ ΓΝΩΣΕΙΣ ΘΑΥΜΑΖΩ ΚΑΙ ΝΙΩΘΩ ΤΥΧΕΡΗ ΠΟΥ ΕΧΟΥΜΕ ΣΥΜΠΟΡΕΥΤΕΙ. ΕΤΣΙ, ΘΑ ΗΘΕΛΑ ΝΑ ΕΥΧΑΡΙΣΤΗΣΩ ΑΠΟ ΚΑΡΔΙΑΣ ΤΗΝ ΚΑΤΡΙΝΑ SLUIS, ΤΟΝ SAM MERCER, ΤΟΝ NICOLAS MALEVÉ ΚΑΙ ΤΟΝ JON URIARTE.

# Καλοφώιντας

EP-J 9, ΑΘΗΝΑ 2024

Κείμενο  
ΙΩΑΝΝΑ ΖΟΥΛΗ

Συντονισμός έκδοσης  
ΔΑΝΑΗ ΓΙΑΝΝΟΓΛΟΥ

Μετάφραση από τα αγγλικά, γλωσσική επιμέλεια  
ΓΚΕΛΥ ΜΑΔΕΜΑΗ & ΕΛΕΑΝΝΑ ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗ  
(ΣΧΗΜΑ ΛΟΓΟΥ EG)

Σχεδιασμός  
BEND & ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΣΑΒΑΛΟΣ

Η έκδοση του EP-J 9 έχει πραγματοποιηθεί  
με την υποστήριξη της ARTWORKS.





Ιωάννα  
Ζούλη