





ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ
ΚΩΣΤΑΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ

τ' είναι τέχνη; τι μη τέχνη; και τι τ' ανάμεσό τους;

Τι είναι η φωτογραφία; Αν δεν είναι τέχνη, τότε τι; Μήπως είναι τεχνολογία; Ή μήπως τεκμηρίωση; Και πάλι, το μέσο είναι διάφανο ή μήπως αναπόδραστα συγχέει τα όρια τεκμηρίωσης και υποκειμενικότητας; Ερωτήματα ζητούν απαντήσεις: πρόκληση για τον θεωρητικό που αναμετριέται μαζί τους. Στην εποχή των εικόνων, με τα «έξυπνα κινητά» να μας ωθούν στην πρακτική της παραγωγής τους, δεν είναι άκαιρο να αναλογιστούμε τα της φωτογραφίας, τη φύση και τη χρήση, το οδοιπορικό της.

Συνέντευξη στην Αγγελική Ροβάτσου



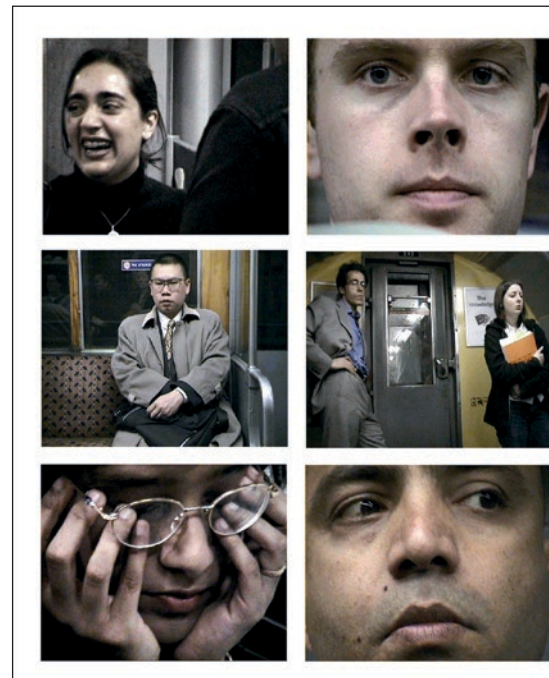
Στο διαμέρισμα του Κώστα Ιωαννίδη και της Ελένης Μουζακίτη με υποδέχθηκε από το κατώφλι μια μυρωδιά. Ο χώρος μύριζε ζεστασιά και νιάτα. Δεν οσμίζεσαι συχνά τα νιάτα σε σπίτια «μεγάλων». Δεν θα καταλόγιζα καν την οσμή στο φευγαλέο πέρασμα ενός ωραίου εφίβου. Οι γονείς του, προσπνείς, φιλόξενοι, ανεπιτήδευτοι.

Στο στόχαστρό μου βρισκόταν ο ιστορικός τέχνης Κώστας Ιωαννίδης, καθηγητής στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών. Χάρη στην απρόσμενη παρουσία της συζύγου του, Ελένης Μουζακίτη, η συζήτηση εμπλουτίστηκε και ζωήρεψε. Η Ε. Μουζακίτη συνδυάζει μια υψηλή θεωρητική κατάρτιση με την εφαρμοσμένη τέχνη της φωτογραφίας, την οποία ασκεί. Η φωτογραφία είχε αποσπάσει το ερευνητικό ενδιαφέρον και του Κ. Ιωαννίδη. Και... *ους η φωτογραφία συνέξενεν, άνθρωπος μη χωριζέτω.*

Η αρχαιολογία υπήρξε η πρώτη αγάπη και των δύο, ασχέτως αν οι διαδρομές που στη συνέχεια ακολούθησαν διαφέρουν. Ο Κ. Ιωαννίδης ήταν τελικά εκείνος που σπούδασε αρχαιολογία στο Αριστοτέλειο. Τον τράβηξε η Προϊστορική περίοδος. Η ανυπαρξία «γραπτών τεκμηρίων» εννοούσε την αναζήτηση θεωρητικών εργαλείων. Εκ των υστέρων σκέφτεται ότι αυτή του η προτίμηση με κάποιον τρόπο προείκαζε τη μετέπειτα επιστημονική του ενασχόληση με θέματα θεωρητικά, εν προκειμένω με τη θεωρία και κριτική της τέχνης. Στους θεωρητικούς διαλόγους του έχει επιλέξει να συνομιλεί με τη φαινομενολογία, τη φιλοσοφία, την ψυχανάλυση, την ιστοριογραφία, τις θεωρίες της πρόσληψης κ.ά.

Από τις τέχνες διάλεξε τη φωτογραφία η οποία, παρά το νεαρόν της ηλικίας της ή ίσως ακριβώς γι' αυτό, εγείρει σύνθετα θεωρητικά ερωτήματα, χωρίς βεβαίως να απεμπολεί το δικό της μερίδιο στο στοχασμό γύρω από την καιρία-έννοια-κλειδί, την αναπαράσταση (representation) με τον διττό της χαρακτήρα. Πισωγωνιζόμαστε πηγαίνοντας προς τον Πλάτωνα, προς τον Φιλόστρατο. Τις *Εικόνες* του Φιλόστρατου, οι συγκαρινοί του των αρχών του 3ου αιώνα μ.Χ. ονόμαζαν «εκφράσεις», που σημαίνει «εκφραστικές περιγραφές». «Τον αρχαίον εκείνον Φιλόστρατον» φέρνει στο νου του Παλαμά ο Μιχαήλ Μπτσάκης, ο συγγραφέας που είχε ο ίδιος χαρακτηρίσει ένα του διήγημα «εικόνα» ή «πεζόν ποίημα». Στον Μπτσάκη, γράφει ο Κ. Ιωαννίδης, οι όροι των επίτιτλων «Σημειώσεις», «Εικόνες», συνώνυμοι πού και πού με τον όρο «σκιαγραφία», «είναι δηλωτικός ταχύτητας στη σύλληψη και ακαριαίας αναπαραγωγής του στιγμιότυπου κατά τρόπο έντονα εικονιστικό, “εκφραστικό” ή φωτογραφικό».

Το πρώτο βιβλίο του Κ. Ιωαννίδη (*Σύγχρονη ελληνική φωτογραφία. Ένας αιώνας σε τριάντα χρόνια*, Futura, Αθήνα 2008), αυτό που είχα μελετήσει εμβριθώς, ο ίδιος έδειξε να το θεωρεί παρελθόν, να το έχει ξεπεράσει τόσο, ώστε να μην θυμάται πια — και, κυρίως, να μην ενδιαφέρεται να θυμηθεί— θέματα με τα οποία έχει, ως φαίνεται, κλείσει τους λογαριασμούς του. Για να με εισαγάγει σε κάποιες από τις νεότερες περιπλανήσεις του μου συνέστησε να διαβάσω το *Τρεις εν πλω*, ένα πολύ πλούσιο βιβλιαράκι που έγραψε σε συνεργασία με την Εμμανουέλα Κάντζια (MIET, Αθήνα 2018). Περιέχονται τρεις μελέτες, μία για καθένα από τα τρία αφηγήματα που υπογράφουν ο Μιχαήλ Μπτσάκης, ο Γεώργιος Βιζυηνός και ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Κοινό τους χαρακτηριστικό είναι το θαλάσσιο ταξίδι. Είναι γραμμένα στο πέρασμα από τον 19ο προς τον 20ό αιώνα. Η νεωτερικότητα έχει κάνει αισθητή την παρουσία της χωρίς όμως να είναι απολύτως κυρίαρχη η πανταχού παρούσα προνεωτερικότητα καιροφυλακτεί. Από τη μια, ο έλεγχος, οι θεωρίες και πρακτικές του, το «λελογισμένο» ρίσκο, το προβλέψιμο· από την άλλη, το απρόβλεπτο, η τυχασιότητα, ο πειραματισμός, το ανεξέλεγκτο, το αστάθμητο. «Και μόνο η αναφορά στη θάλασσα», σημειώνει ο Κ. Ιωαννίδης, «αρκεί για να μας βγάλει από τη σιγουριά των νόμων της φυσικής». Ιδού δύο ακόμη μικρά, «χυμώδη» παραθέματα: «Μολοντί ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα [η φωτογραφία] έχει αλλάξει τον τρόπο που οι άνθρωποι βλέπουν, εντούτοις αυτό περνά σχεδόν απαρατήρητο».





02

01
Ο Κώστας Ιωαννίδης.

02
Η Ελένη Μουζακίτη.

03
Από τη σειρά *In Limbo*, I–V,
1999–2005.

Και, υιοθετώντας τη θέση της Silverman: «η αναλογικότητα εμπεριέχει την ομοιότητα αλλά και τη διαφορά μεταξύ του δικού μας κόσμου και εκείνου των φωτογραφιών καθώς και οι δύο δεν έχουν “γραφει” από κάποιο υποκείμενο (είναι αχειροποίητοι)».

Αναζητούσα έναν τίτλο για τη συνέντευξη αλλά ο λογισμός μου έτρεχε, φαίνεται, και αλλού. Χωρίς εγώ να έχω συνείδηση, πρέπει να μου τριβέλιζε το μυαλό το διπλό ερώτημα του Κώστα Ιωαννίδη: Τέχνη; Μη Τέχνη; Κι αίφνης ξεπετάγεται από το κάπου και το κάποτε μια ερώτηση ανενεργή: «και τι τ' ανάμεσό τους;». Από πού ερχόταν; Ιδέα δεν είχα. Ανυπόμονη με τη μνήμη μου, στράφηκα στον ηλεκτρονικό φωτεινό παντογνώστη. Οι σίτχοι «τι είναι θεός, / τι μη θεός / και τι τ' ανάμεσό τους;» είναι από την «Ελένη» του Σεφέρη, ο οποίος συνδιαλέγεται με τον Χορό στην *Ελένη* του Ευριπίδη (στ. 1137): «ὄ, τι θεὸς ἢ μὴ θεὸς ἢ τὸ μέσον;». Ο τίτλος μας γεννήθηκε μέσα από την χχώ.

—Θα ήθελα να σας ρωτήσω πρώτα για όσα δεν αναφέρονται ποτέ στα επίσημα βιογραφικά. Δηλαδή, τι σας ώθησε, τι σας ενέπνευσε να κάνετε αυτού του τύπου τις σπουδές, να επιλέξετε αυτό τον κλάδο;

Κ.Ι.: Με την αρχαιολογία ξεκίνησα. Οι πρώτες μου σπουδές ήταν στο Ιστορικό–Αρχαιολογικό. Στην Ελλάδα, ειδικά εκείνη την εποχή, δεν υπήρχαν πολλές επιλογές. Απλώς ξεκινούσες με την αρχαιολογία και μετά έπαιρνες κάποια στιγμή ειδικευση στην ιστορία της τέχνης ανάλογα με τα μαθήματα που επέλεγες. Εγώ λοιπόν ξεκίνησα σπουδές στο Ιστορικό–Αρχαιολογικό της Φιλοσοφικής Σχολής της Θεσσαλονίκης.

—Υπήρχε Τμήμα Ιστορίας της Τέχνης;

Κ.Ι.: Όχι, έγινε αργότερα αυτόνομος τομέας. Υπήρχαν σχετικά μαθήματα όμως. Με την ιστορία της τέχνης δεν είχα μέχρι τότε ιδιαίτερη επαφή — θα έλεγα μάλιστα ότι ούτε με την ίδια την τέχνη είχα ιδιαίτερη επαφή. Η μοναδική σχετική επαφή που είχα από το σπίτι μου ήταν τα Ημερολόγια του Ταχυδρομικού Ταμιευτηρίου που περιείχαν έργα Ελλήνων ζωγράφων, αυτά θυμάμαι. Μου έκαναν εντύπωση κάθε χρονιά που τα έφερνε ο πατέρας μου, ο οποίος τότε δούλευε στα Ταχυδρομεία, τα κοιτούσα, με ενδιέφεραν. Και μετά, η επόμενη επαφή μου με την τέχνη ήταν όταν ήμουν πλέον φοιτήτης στη Φιλοσοφική. Πάντως η πρώτη κατεύθυνση που επέλεξα, τα πρώτα μαθήματα που τράβηξαν το ενδιαφέρον μου ήταν αρχαιολογικά, όχι τόσο ιστορικά ή τεχνολογικά. Μάλιστα δούλεψα ως αρχαιολόγος αρκετά χρόνια μετά το πτυχίο — μια τριετία, τετραετία—, όπως επίσης συμμετείχα ως αρχαιολόγος σε ανασκαφές κατά τη διάρκεια των σπουδών μου, εν είδει πρακτικής άσκησης.

—Σας ενδιέφερε κάποια συγκεκριμένη χρονική περίοδος;

Κ.Ι.: Ναι, ασχολήθηκα κυρίως με τα προϊστορικά — αν και είχα καλούς καθηγητές, τους οποίους θυμάμαι με σεβασμό, και στους άλλους τομείς, στα κλασικά, στα βυζαντινά. Ήταν τα προϊστορικά όμως που με τράβηξαν —εκ των υστέρων καταλαβαίνω πόσο επηρέασαν τον τρόπο που αντιμετώπισα στη συνέχεια την ιστορία της τέχνης— κυρίως γιατί είχαν περισσότερη θεωρητική σπουδή. Δηλαδή, στην αρχαιολογία τότε, με εξαίρεση τα προϊστορικά, ήταν πιο έντονος ο εμπειρισμός ή ένας θετικισμός, θα έλεγα, που στο μυαλό μου φάνταζε μάλλον αρκετά δογματικός. Υπήρχε —έτσι το καταλάβαινα τουλάχιστον εγώ— η άποψη ότι το μόνο που μετρά είναι τα τεκμήρια, τα γραπτά που φωτίζουν τα αντικείμενα και από εκεί και πέρα τίποτε. Από την άλλη, στην προϊστορική αρχαιολογία, λόγω της απουσίας γραπτών τεκμηρίων, προϊστορικοί αρχαιολόγοι, όπως ο Στέλιος Ανδρέου και ο Κώστας Κωτσάκης —που ήταν οι αγαπημένοι μου καθηγητές—, δούλευαν περισσότερο με θεωρητικά μοντέλα, κάποια από τα οποία προέρχονταν μάλιστα από την ανθρωπολογία ή από συγγενικές επιστήμες. Αυτό με γοή-

03



τευε, γι' αυτό και στην ιστορία της τέχνης έδωσα έμφαση από την αρχή στη θεωρία, σε αναζητήσεις που έχουν να κάνουν με την ιστοριογραφία, με την αισθητική της πρόσληψης, με αυτά τα αντικείμενα.

—Και πότε έγινε η μεταστροφή σας, το κλικ;

Κ.Ι.: Αφού είχα δουλέψει περίπου τρία, τέσσερα χρόνια σε ανασκαφές, μόλις τελειώσα και πήρα το πτυχίο. Δούλεψα συγκεκριμένα σε έναν εκτεταμένο προϊστορικό οικισμό στον Μακρύγιαλο Πιερίας και μολονότι η εμπειρία ήταν εξαιρετική από κάθε άποψη, άρχισα σιγά σιγά να φλερτάρω με την ιδέα ότι θα μπορούσα να αλλάξω κατεύθυνση, να στραφώ προς την ιστορία της τέχνης. Παρότι ήταν κάτι μάλλον πιο αβέβαιο, ειδικά ως προς την επαγγελματική εξασφάλιση, γιατί εγώ δούλευα τότε, δεν είχα μονιμότητα βέβαια, αλλά συμβάσεις προέκυπταν διαρκώς.

—Είχε μπει το νερό στο αυλάκι, που λένε.

Κ.Ι.: Ναι, οπότε ήταν έκπληξη για αρκετούς από το περιβάλλον μου...

—Και όταν το πήρατε απόφαση πώς κινηθήκατε;

Κ.Ι.: Ξεκίνησα ένα μεταπτυχιακό στη Θεσσαλονίκη, τότε που θεσμοθετήθηκαν επίσημα τα μεταπτυχιακά στην ιστορία της τέχνης, με εξετάσεις και, κατόπιν, ολοκλήρωσα με ένα διδακτορικό που εκπονήθηκε ξανά στο Αριστοτέλειο. Πέρασα όμως στο εξωτερικό δύο χρόνια περίπου με υποτροφία του Ιδρύματος Μιχελί. Ήμουν στην Ολλανδία και μετά στις ΗΠΑ.

—Ενδιαφέρουσα εμπειρία, φαντάζομαι.

Κ.Ι.: Ναι, έμαθα πολλά. Ειδικά στην Ολλανδία, όπου έμεινα περισσότερο, δουλεύοντας στον κύκλο του Amsterdam School for Cultural Analysis, με την Mieke Bal. Αυτή ήταν μια σημαντική επιρροή, όπως αναγνωρίζω εκ των υστέρων. Η Bal ξεκίνησε ως αφηγηματολόγος και συνέχισε γράφοντας πολύ ενδιαφέροντα βιβλία όπου καταπιάνονταν με την έννοια του φύλου και με τη σχέση λόγου και εικόνας, μεταξύ άλλων. Ασχολήθηκε με τον Ρέμπραντ και με τον Καραβάτζιο, οργάνωσε επίσης εκθέσεις, στη συνέχεια ασχολήθηκε με το ντοκιμαντέρ, είχε ανησυχίες που την οδηγούσαν προς την ανθρωπολογία, ήταν δηλαδή μια αληθινά πολυσχιδής προσωπικότητα. Από την Bal λοιπόν αισθάνομαι ότι πήρα πάρα πολλά το διάστημα που συμμετείχα σε αυτό που ονομαζόταν «Theory Seminar», το σεμινάριο δηλαδή που είχε οργανώσει στο Πανεπιστήμιο του Άμστερνταμ.

—Επιστρέφοντας βρήκατε ένα χώρο που να σας ικανοποιεί;

Κ.Ι.: Ναι. Ολοκλήρωσα το διδακτορικό και ήμουν τυχερός γιατί εκείνη την εποχή, αρχές της πρώτης δεκαετίας του 2000, είχαν αρχίσει να ανοίγουν καινούργια τμήματα και ακόμα και τα πιο «εφαρμοσμένα» τμήματα, όπως το «Μηχανικών Σχεδίασης Προϊόντων και Συστημάτων» του Πανεπιστημίου Αιγαίου, ήθελαν ανθρώπους για την ιστορία της τέχνης. Οπότε ξεκίνησα να διδάσκω ήδη το 2003 στα Γιάννενα, όπου γνώρισα και τη μετέπειτα σύζυγό μου, ήμασταν συνάδελφοι εκεί, και κατόπιν ξεκίνησα και στη Σύρο, όλα αυτά παράλληλα. Και απ' ό,τι θυμάμαι, από τη δεύτερη ήδη χρονιά λειτουργίας του Τμήματος Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών ξεκίνησα να διδάσκω και εκεί. Είναι το τμήμα στο οποίο απασχολούμαι από το 2013 αποκλειστικά.

—Εσείς φωτογραφίζετε;

Ε.Μ.: Όπως ο Ian Jeffrey! Ως ιστορικός της τέχνης!



04
Riss #1 (Rügen), 2011.



04

05
Land Art του καλλιτέχνη
Michael Heizer με τίτλο
«Double Negative».
Mormon Mesa, Nevada,
1969–70.



05

Κ.Ι.: Ελάχιστα, ναι, ως ιστορικός της τέχνης, θα συμφωνούσα! Με τις ανησυχίες του ιστορικού της τέχνης, τέλος πάντων.

—**Άρα η φωτογράφος εδώ είναι η Ελένη.**

Κ.Ι.: Η φωτογράφος στο σπίτι είναι η Ελένη, ναι.

Ε.Μ.: Για δείτε αυτό το βιβλίο. Ο Ian Jeffrey που είναι ιστορικός τέχνης και ιστορικός φωτογραφίας —σημαντική επιρροή για μένα καθώς τον είχα καθηγητή στο μεταπτυχιακό του Goldsmiths [Πανεπιστήμιο του Λονδίνου]—, έχει κάνει αυτό το βιβλίο με μια πολύ φτηνή φωτογραφική μηχανή, με θέματα που βρήκε πάνω σε τοίχους, σε αγάλματα...

Κ.Ι.: Είναι εικόνες εικόνων, βέβαια. Είναι φωτογραφίες χαραγμάτων, γκράφιτι...

—**Πολύ ωραίο είναι!**

Ε.Μ.: Θυμάμαι, τον είχε ενθουσιάσει που είχε βρει κάπου στο κέντρο της Αθήνας ένα καφενείο και ήταν ζωγραφισμένες απ' έξω οι πυραμίδες της Αιγύπτου, δηλαδή όλη αυτή η μετατόπιση, το να βρίσκεις τις πυραμίδες της Αιγύπτου μέσα στην Αθήνα. Τέτοια τον ενδιέφεραν.

Κ.Ι.: Έχει γράψει το *Φωτογραφία: μια συνοπτική ιστορία*, είναι βασικό εγχειρίδιο, μια εισαγωγή στην Ιστορία της Φωτογραφίας.

—**Και η δική σας διαδρομή, Ελένη;**

Ε.Μ.: Λοιπόν κι εγώ αρχαιολογία ήθελα να κάνω, αυτό είχα δηλώσει πρώτο. Αλλά δεν μπήκα! Ξεκίνησα από Γερμανική Φιλολογία, επειδή ήξερα γερμανικά και με ενδιέφερε. Με ενδιέφερε μετά να πάω και στη Γερμανία αλλά κατά τη διάρκεια των σπουδών εδώ στην Αθήνα όσες φορές μπορούσαμε να πάρουμε κάποιο μάθημα επιλογής από το Τμήμα Αρχαιολογίας, το έπαιρνα πάντα. Ήταν από τα αγαπημένα. Και συνειδητοποιώ τώρα, ακούγοντας τον Κώστα, ότι υπάρχει μια σύνδεση, δηλαδή αυτό που είχα στο μυαλό μου ότι κάνει ο αρχαιολόγος —δεν σημαίνει ότι κάνει ακριβώς αυτό— που έχει λίγο αυτόν το χαρακτήρα του «πάω και ανακαλύπτω κάτι», το «κυνήγι της Χαμένης Κιβωτού», αυτό το πράγμα το νιώθω κι όταν φωτογραφίζω, δηλαδή υπάρχει κάτι κοινό στον αρχαιολόγο και στο φωτογράφο σαν κυνηγό ιστοριών, και οι δύο θέλουν να ανακαλύψουν ιστορίες. Τώρα στη δουλειά που κάνω στη δυτική Ελλάδα, για παράδειγμα, το νιώθω αυτό, τη διάθεση της εξερεύνησης, αυτό τελικά που είχα εγώ στο μυαλό μου ότι κάνει ένας αρχαιολόγος. Κατόπιν, όταν πήγα στη Χαϊδελβέργη για μεταπτυχιακές σπουδές στη συγκριτική γραμματολογία, με τράβηξε περισσότερο η φωτογραφία, και παρακολούθησα εκεί κάποια σεμινάρια και εργαστήρια. Όταν γύρισα πίσω, καθώς δεν ήξερα ακριβώς τι με ενδιέφερε πραγματικά να κάνω, εργάστηκα στην αρχή ως καθηγήτρια γερμανικών. Ταυτόχρονα όμως σπούδασα φωτογραφία στην Ακτο και στον Φωτογραφικό Κύκλο. Δυο, τρία χρόνια αργότερα πήρα μια υποτροφία του ΙΚΥ και πήγα να κάνω ένα Μάστερ στο Goldsmiths. Συνέχισα με ένα διδακτορικό πάνω στη φωτογραφία, άλλαξα δηλαδή τελείως κατεύθυνση. Το Goldsmiths ήταν μια ωραία εμπειρία, ήταν και ο Ian Jeffrey εκεί, τον είχαμε, όπως σας είπα, καθηγητή.

—**Το θέμα του διδακτορικού σας ποιο ήταν;**

Ε.Μ.: Ο τίτλος είναι «A Plurality of Isolations: Photography in the Subway» — το πρώτο μέρος του τίτλου είναι δανεισμένο ως έκφραση από τον Ζαν-Πωλ Σαρτρ. Ερευνώ όλη αυτή την αναπαράσταση που έχει να κάνει με το μετρό: ποιοι φωτογράφοι, ποιοι καλλιτέχνες έχουν ασχοληθεί αποκλειστικά με την κατάσταση στο μετρό, πώς την έχουν αναπαραστήσει, κι ένα μέρος ήταν και το δικό μου έργο, το *In Limbo*, που συνεξέταζα σαν case study [μελέτη περίπτωσης].

—Πρόσεξα ότι στο βιβλίο *Σύγχρονη ελληνική φωτογραφία* συνοπογράφετε ένα κεφάλαιο με τον σύζυγό σας, το ίδιο και κάποιο άρθρο, και ήθελα να σας ρωτήσω: Σε τι βασίζεται αυτή η συνεργασία; Με άλλα λόγια, συμπληρώνει ο ένας τον άλλον ή απλώς τα ερευνητικά σας ενδιαφέροντα σε κάποιους τομείς συμπίπτουν;

Ε.Μ.: Για όλα τα άλλα κεφάλαια του βιβλίου δεν μπορούσα να κάνω κάτι, να συμβάλω με κάποιον τρόπο παρά μόνο, γνωρίζοντας από μέσα τον φωτογραφικό χώρο στην Ελλάδα και τους καλλιτέχνες, να προτείνω προς συζήτηση στον Κώστα διάφορες δουλειές που ήξερα, μολοντί είχε γίνει μια ανοιχτή πρόσκληση για να σταλούν ντοσιέ, για να στηθεί αυτό το βιβλίο. Στο κεφάλαιο για τον κοινωνικό χώρο βρήκαμε κοινό έδαφος σε κάποιες σκέψεις της Lyn Lofland τις οποίες είχα κι εγώ επεξεργαστεί σ' ένα κεφάλαιο της διατριβής μου. Κάπως έτσι συνεργαστήκαμε.

—Γράφετε κάπου ότι το κύκλωμα —στούντιο, γκαλερί, μουσείο— δεν έσπασε.

Κ.Ι.: Αυτές είναι σκέψεις που ξεκινούν απ' αυτό που ονομάζουμε Institutional Critique, «θεσμική κριτική» το λένε συχνά, μάλλον λανθασμένα. Θα προτιμούσα το «κριτική των θεσμών». Τέλος πάντων, σίγουρα είμαι επηρεασμένος από αυτή την ανάλυση που δίνει μεγάλο βάρος στη λειτουργία των θεσμών και στο πώς αυτοί νοηματοδοτούν τελικά το αντικείμενο. Στο πώς επίσης σχηματίζεται ο Κανόνας, αυτό που ονομάζουμε Κανόνας της ιστορίας της τέχνης, δηλαδή πώς αξιολογούνται ρητά και υπόρηρα τα αντικείμενα



**Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ
ΕΙΝΑΙ ΤΕΧΝΗ;
ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ;
ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗ;
ΑΡΑ, ΩΣ
ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗ,
ΔΕΝ ΜΠΟΡΕΙ ΝΑ
ΕΙΝΑΙ ΤΕΧΝΗ;**



06



07

βάσει της ένταξής τους σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο, σε ένα συγκεκριμένο πλέγμα με ανθρώπους, θεσμούς και λόγους.

—Το διάβασα στο κεφάλαιο για τις «Επιτελεστικές πρακτικές».

Κ.Ι.: Αυτό πάλι σχετίζεται με τις συγκεκριμένες ανησυχίες, το πώς λειτουργεί δηλαδή το πλαίσιο νοηματοδότησης των αντικειμένων και έχει να κάνει με το ότι στις δεκαετίες του '60 και του '70, και υπό το πρίσμα αυτής ακριβώς της κριτικής, πάρα πολλοί καλλιτέχνες θέλησαν να βγουν από αυτόν τον «στενό κορσέ», θεωρώντας ότι θα μπορούσαν να επιδράσουν άμεσα, κοινωνικά και πολιτικά, στα δρώμενα. Γι' αυτό κάποιοι πήγαν στην έρημο και έκαναν Land Art, κάποιοι χρησιμοποίησαν το σώμα τους ως φορέα, υλικό του έργου. Αλλά τελικά το σύστημα έδειξε ότι έχει τεράστιες δυνατότητες στο να οικειοποιείται ακόμη και τα πιο εφήμερα, ακόμη και τα πιο εκκεντρικά, θα έλεγα, αντικείμενα. Όλα αυτά με έναν τρόπο ενσωματώθηκαν στο σύστημα γκαλερί, μουσείο κ.ο.κ. Όσο δε για τον πολιτικό και κοινωνικό ρόλο που έπαιζαν, έχω τις αμφιβολίες μου...

—Μου λέγατε νωρίτερα για το καινούργιο σας βιβλίο που μόλις κυκλοφόρησε.

Κ.Ι.: Ο τίτλος είναι *Μία «υπερόχος νόθος» τέχνη: Ποιητικές της φωτογραφίας* και κυκλοφορεί από τις εκδόσεις Futura. Ο τίτλος βασίζεται σε μια διατύπωση ενός δημοσιογράφου της εποχής ο οποίος μιλάει με αυτόν τον τρόπο για τη φωτογραφία. Αναφέρομαι



στην περίοδο που σηματοδοτεί το γύρισμα του αιώνα, το βιβλίο καλύπτει δηλαδή τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα και την πρώτη δεκαετία του 20ού.

—Με ποια πρόσωπα της περιόδου ασχολείστε;

Κ.Ι.: Με αρκετούς ασχολούμαι. Όπως με τον Περικλή Γιαννόπουλο. Υπάρχει ένα κεφάλαιο για τον Γιαννόπουλο και αυτό που με απασχολεί είναι η δημόσια συζήτηση για το αν η φωτογραφία είναι τέχνη ή τι είναι; Τεχνολογία; Τεκμηρίωση; Άρα, ως τεκμηρίωση δεν μπορεί να είναι τέχνη; Με αυτή τη συζήτηση καταπιάνομαι στο βιβλίο.

—Πολύ ενδιαφέρον. Ήθελα να σας ρωτήσω: Νομίζετε ότι υπάρχει διαδραστικότητα μεταξύ θεωρίας και πράξης ή η πράξη προηγείται πάντα;

Ε.Μ.: Υπάρχει αυτό που αναφέρεται στη βιβλιογραφία ως «reflective practice», «αναστοχαστική πρακτική» θα το αποδίδαμε στα ελληνικά. Δεν είναι σαφές τι προηγείται. Μπορώ να πω ότι ξεκινάω ένα πρότζεκτ από ενδιαφέρον για έναν τόπο ή για μια κατάσταση, π.χ. για την κατάσταση που βίωνα εγώ στο μετρό κι αυτό που έβλεπα ή τώρα αυτό που κάνω στη δυτική Ελλάδα ή αυτό που κάναμε και με τον Κώστα στη βόρεια Γερμανία, στο Rügen, αλλά προφανώς και το θεωρητικό υπόβαθρο που προϋπάρχει τροφοδοτεί το πώς θα κινηθείς.

—Στη δυτική Ελλάδα τι ακριβώς κάνετε;

Ε.Μ.: Μια φωτογραφική εξερεύνηση, κυρίως στις περιοχές των υδροβιοτόπων του Μεσολογίου και του Αμβρακικού. Είναι «παράξενοι» τόποι.

—Σε τι εποχή του χρόνου;

Ε.Μ.: Συνήθως καλοκαίρι και άνοιξη — χειμώνα δεν μπορώ να πω ότι έχω δουλέψει εκεί, όχι συστηματικά τουλάχιστον. Δράττομαι της ευκαιρίας για να πω επίσης ότι η δουλειά αυτή υπήρξε σε μεγάλο βαθμό και το έναυσμα για τη δημιουργία μια ηλεκτρονικής πλατφόρμας με θέμα την ελληνική επαρχία. Μαζί με τον Κώστα και φωτογράφους από πολλά μέρη της Ελλάδας εκτός κέντρου (τον Τάσο Ζωΐδη, τον Χρήστο Ροντογιάννη, τον Χρήστο Σωτηρόπουλο, τον Πάνο Χααραλαμπίδη και τη Μαίρη Χαϊρετάκη) στήσαμε την πλατφόρμα αυτή το 2018. Έχει σκοπό να συγκεντρώσει φωτογραφικές δουλειές που αφορούν την περιφέρεια της Ελλάδας. Αποφεύγοντας τους ευφημισμούς για τις εκτός του κέντρου περιοχές της χώρας συνειδητά κάνουμε λόγο για επαρχία ή και επαρχίες (provinces) αποσκοπώντας μέσω ακριβώς της χρήσης της λέξης «επαρχία» στη δημόσια συζήτηση (μιας λέξης που ακούγεται κάπως παλιομοδίτικη και πάντως δεν είναι πολιτικός ορθός) να γίνει αυτή κατά το δυνατόν ουδέτερη, ελεύθερη από τις αρνητικές της συνδηλώσεις. Η πλατφόρμα είναι ανοιχτή για υποβολή φωτογραφικών εργασιών (www.the-provinces.com) και πρέπει να πω ότι η μέχρι τώρα ανταπόκριση ξεπέρασε κάθε προσδοκία μας. Φαίνεται τελικά ότι υπήρχε μια πραγματικά μεγάλη ανάγκη για κάτι τέτοιο. Τα πρώτα δείγματα θα δημοσιοποιηθούν πριν από το τέλος της τρέχουσας χρονιάς [2019].

—Γράφετε ότι «τα κάθε είδους παραδοσιακά όρια μεταξύ των μέσων έχουν απολύτως υποχωρήσει μπροστά στην πραγματικότητα του τεράστιου πεδίου που καλείται “οπτικό”». Θέλετε να μας το αναπτύξετε κάπως;

Κ.Ι.: Μεγάλη συζήτηση. Από τη μια υπάρχει η Ιστορία της Τέχνης με την αναπόφευκτη αξιολογική κρίση που εμπεριέχει, δηλαδή το ότι ξεχωρίζει ανάμεσα σε τέχνη και μη τέχνη. Στο πεδίο αυτό, όσο ανοιχτός κι αν είναι κανείς, σχεδόν αναπόφευκτα πέφτει στην «παγίδα» της αξιολόγησης. Ο ιστορικός της Τέχνης είναι αυτός λοιπόν που συνήθως,





10



Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ, ΕΜΠΕΡΙΕΧΟΝΤΑΣ ΑΞΙΟΛΟΓΙΚΗ ΚΡΙΣΗ, ΞΕΧΩΡΙΖΕΙ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΕ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΜΗ ΤΕΧΝΗ.



09-11

Από τη σειρά *Heading West*
(Δυτική Ελλάδα),
2015-2019.

χωρίς να εκθέτει τα κριτήριά του κάθε φορά, επιλέγει το αντικείμενο της μελέτης του με βάση αυτή την αξιολόγηση. Δηλαδή, επιλέγει να μελετήσει αυτό που θεωρεί τέχνη — έναντι άλλων πραγμάτων που δεν τα θεωρεί τέχνη. Από ένα σημείο και μετά, κυρίως στις δεκαετίες του '80 και του '90 και μέχρι τις μέρες μας, οι αξιολογήσεις αυτές, ρητές ή άρρητες, δέχτηκαν μια καταϊγιστική κριτική. Μελετητές από διάφορα επιστημονικά πεδία προσπάθησαν να εργαστούν παράλληλα με την καθιερωμένη ιστορία της τέχνης. Κράτησαν ως αντικείμενο ένα κομμάτι της ιστορίας της τέχνης και προσπάθησαν ταυτόχρονα να το ανοίξουν σε περιοχές όχι τόσο οικείες σε αυτήν. Προέκυψε έτσι το πεδίο των λεγόμενων οπτικών σπουδών. Αυτές φιλοδοξούν να καλύψουν, χωρίς τη συζητήσιμη αξιολογική κρίση που περιέχει η ιστορία της τέχνης, συνολικά τη σφαίρα του οπτικού. Αυτό σημαίνει ότι στο συγκεκριμένο πεδίο μπορεί κανείς να ασχοληθεί, π.χ., με τον τρόπο που διαμορφώνονται οι τρύπες στην επιφάνεια του σφουγγαριού σε συνεργασία ίσως με άλλους επιστήμονες, ή με ένα βιντεοκλίπ, θέματα δηλαδή που κανένας ιστορικός της τέχνης δεν θα τα μελετούσε. Στο νέο ενοποιημένο αυτό πεδίο των οπτικών σπουδών πολύ συχνά το τελευταίο πράγμα που ενδιαφέρει είναι η υλικότητα του εκάστοτε μέσου, ζητούμενο με το οποίο παραδοσιακά ασχολείται η ιστορία της τέχνης.

—Είδα κάπου αλλού να αντιπαράθετε το οπτικό στο απτικό.

Κ.Ι.: Ναι. Εκεί εντοπίζεται μια δική μου ανησυχία. Έχω την άποψη ότι συχνά στις οπτικές σπουδές γίνεται πολύς θόρυβος για το τίποτα. Πράγματα που στο νέο πεδίο τίθενται μετ' επιτάσεως είναι ζητούμενα θεωρητικά, αντικείμενα τα οποία η ιστορία της τέχνης, η οποία παλιότερα ήταν ομολογουμένως πολύ πιο ανοιχτή σε άλλες συγγενικές επιστήμες, τα είχε αγγίξει ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα. Εκείνη την εποχή, ειδικά το δίπολο οπτικό-απτικό ήταν στο κέντρο του ερευνητικού ενδιαφέροντος πολλών ιστορικών της τέχνης. Οπότε η δική μου ένσταση ως προς τις οπτικές σπουδές είναι ότι συχνότατα μου δίνουν την εντύπωση ότι είναι απλώς μια στρατηγική του μάρκετινγκ, προκειμένου, προβάλλοντας ένα «αντι-ελιτίστικο» πρόσωπο, να πουλήσουν το προϊόν σε ένα πιο μεγάλο κοινό. Με άλλα λόγια, το πανεπιστήμιο να καλύψει περισσότερα γούστα, να το επιλέξουν πιο πολλοί άνθρωποι για να πληρώσουν να σπουδάσουν, πιο πολλοί άνθρωποι οι οποίοι είναι περισσότερο εξοικειωμένοι με τη γλώσσα του βιντεοκλίπ παρά με τα έργα τέχνης που φιλοξενούνται στα μουσεία.

—Το οπτικό είναι ίσως πιο «εύληπτο» από το απτικό;

Κ.Ι.: Το οπτικό-απτικό σας είπα ότι είναι ένα δίπολο που είχε έναν κεντρικό ερμηνευτικό ρόλο ήδη στα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα. Έχει φυσικά να κάνει με την έννοια της απτικότητας, με την έννοια της αφής. Την εποχή εκείνη πάρα πολλοί ιστορικοί της τέχνης και κριτικοί, φεύγοντας από τα στενά οπτικοκεντρικά πρωτόκολλα, προσπάθησαν να καταλάβουν το έργο τέχνης μέσα από τις απτικές προβολές. Το απτικό λοιπόν ήταν μια πρώτη προσπάθεια της ιστορίας της τέχνης να ανοιχτεί προς αυτό που τα τελευταία χρόνια ονομάζουμε πολυαισθητηριακότητα. Γι' αυτό με ενδιαφέρει ιστορικά η συζήτηση για το απτικό: ως μια πρώιμη εκδήλωση της έννοιας της πολυαισθητηριακότητας η οποία επηρεάζει όχι μόνο την ιστορία της τέχνης αλλά αποτελεί ένα πολύ κεντρικό ζητούμενο στις τέχνες γενικά, τουλάχιστον από τη δεκαετία του '60 και μετά.

—Έρχομαι στο πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου σας *Σύγχρονη ελληνική φωτογραφία*, «Το σώμα ως γλυπτό». Γράφετε ότι το αντίθετο του σώματος-αντικειμένου προς θέαση είναι μια ύπαρξη εύλωτη, πάσχουσα, βιωμένη. Επικαλείστε τον Λακάν και την Κρίστεβα και τη διαδικασία συγκρότησης του υποκειμένου. Η πλαστικότητα κάνει το σώμα επιθυμητό και πείθει για κατανάλωση, λέτε. Οπό-

τε έχουμε από τη μια το σώμα-αντικείμενο, από την άλλη το βιωμένο σώμα, και επανερχόμαστε στο δίπολο οπτικού-απτικού στοιχείου.

Κ.Ι.: Είναι κι αυτή μια ανησυχία που προκύπτει από τα σύγχρονα θεωρητικά ζητούμενα, από τα σύγχρονα επίσης εικαστικά δρώμενα. Και η ανησυχία μου είναι η εξής: ειδικά η φωτογραφία παραμένει σε σχέση με τη ζωγραφική και τη γλυπτική, τουλάχιστον έτσι όπως αυτές εξελίσσονται τις τελευταίες τέσσερις με πέντε δεκαετίες, απολύτως οπτικά προσανατολισμένη. Συνιστά λοιπόν το πλέον οπτικοκεντρικό μέσο. Δηλαδή, εκείνο το μέσο που εξακολουθεί να αντικειμενοποιεί θέτοντας ελάχιστα το ζήτημα των αισθήσεων. Αυτό είναι λογικό σε κάποιο βαθμό, αν σκεφτούμε την ιστορία της τεχνολογίας της φωτογραφίας και την ιδιαιτερότητά της ως μέσου. Βέβαια, τα τελευταία χρόνια —η Ελένη ενδεχομένως θα μπορούσε να πει περισσότερα πάνω σε αυτό—, η φωτογραφία με διάφορους τρόπους προσπαθεί να αποφυγίσει την αντικειμενοποίηση. Παρ' όλα αυτά, τα φωτογραφικά έργα εξακολουθούν να τα αντιλαμβανόμαστε κυρίως ως εικόνες κορνιζαρισμένες και κρεμασμένες στον τοίχο. Αυτό που έχει υποχωρήσει ως πρακτική στις υπόλοιπες τέχνες, εδώ είναι κυρίαρχο. Προκειμένου λοιπόν η φωτογραφία να θέλει να παίζει ως ισότιμος παίκτης ανάμεσα στις υπόλοιπες τέχνες, γιατί πάντα είχε αυτή τη φιλοδοξία, θα πρέπει ενδεχομένως να πείσει για διάφορα πράγματα. Ως προς αυτό, δεν είμαι σίγουρος ότι καταφέρνει να πείσει, ή ότι το καταφέρνει συχνά, αλλά αυτό από την άλλη είναι κάτι που ενίοτε είναι και γοητευτικό γιατί είναι τελικά η ιδιαιτερότητά της.

—Όταν λέτε ότι η φωτογραφία είναι η τέχνη που κατ' εξοχήν στηρίζεται στην απόσταση, τι ακριβώς θέλετε να πείτε; Η απόσταση τι επίπτωση έχει;

Κ.Ι.: Είναι η κατ' εξοχήν οπτικοκεντρική τέχνη, με αυτή την έννοια το λέω. Δηλαδή το απτικό στοιχείο παίζει πολύ μικρότερο ρόλο στη φωτογραφία. Όταν κοιτάμε μια φωτογραφία, μια συνηθισμένη φωτογραφία, δεν έχουμε την ίδια ανάγκη, για παράδειγμα, να αγγίξουμε το φυσικό αντικείμενο, όπως έχουμε σε σχέση με μια ελαιογραφία ή με ένα γλυπτό. Στη φωτογραφία είναι το τελευταίο που μας ενδιαφέρει, είναι σαν να βλέπουμε τον κόσμο μέσα από αυτήν, σαν να μην έχει καν επιφάνεια, σαν να είναι ένα απολύτως διάφανο μέσο. Αυτή είναι η ιδιαιτερότητα της φωτογραφίας και εδώ έγκειται και η έννοια της απόστασης. Μια φωτογραφική εικόνα είναι σαν να μην έχει υλικότητα.

Και εκεί ακριβώς προκύπτει η σωματικότητα στον ζωγραφικό πίνακα, γιατί αισθάνεσαι ότι μπορείς να παρακολουθείς το σώμα ενός ζωγράφου, το πώς λειτουργεί πάνω στο μουσαμά. Το οποίο δεν συμβαίνει με τη φωτογραφία συνήθως, αν και υπήρξαν στιγμές στην ιστορία της φωτογραφίας που κάποιοι το επιδίωξαν, οι πικτοριαλιστές, για παράδειγμα. Αναμφισβήτητα είναι πολύ πιο δύσκολο να παρακολουθήσεις το σώμα του φωτογράφου να χειρίζεται το μέσο του, βλέποντας μια φωτογραφία.

—Η Βούλα Παπαϊωάννου, όμως; Αν σας διάβασα καλά, εκείνη κάπως το καταφέρνει. Την αναφέρετε στο κεφάλαιο «Το τοπίο και οι θεατές του».

Κ.Ι.: Ναι, το οποίο εξακολουθεί να με ενδιαφέρει — αναφέρομαι στο τοπίο.

—Περιγράφετε το φωτογράφο που δεν είναι μόνο μάτι αλλά γίνεται και σώμα που περπατά και νιώθει. Και λέτε ότι στον αντίποδα της Βούλας Παπαϊωάννου, ο Κώστας Μπαλάφας, ο Σπύρος Μελετζής, ο Δημήτρης Χαρισιάδης, διακρίνονται για υψηλούς τόνους αμιγώς οπτικού χαρακτήρα, για τοπία του υψηλού, για το δίπολο «μάτι/διάνοια-σώμα».

Κ.Ι.: Εδώ αναφερόμουν σε δύο διαφορετικές πρακτικές ειδικά σε σχέση με τη φωτο-



**ΜΙΑ
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΗ
ΕΙΚΟΝΑ ΕΙΝΑΙ
ΣΑΝ ΝΑ ΜΗΝ
ΕΧΕΙ
ΥΛΙΚΟΤΗΤΑ.
ΑΥΤΗ ΕΙΝΑΙ Η
ΙΔΙΑΙΤΕΡΟΤΗΤΑ
ΤΗΣ
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ.**



γράφιση του τοπίου, ή σε σχέση με τον τρόπο που συλλαμβάνει ο φωτογράφος την ανθρώπινη φιγούρα μέσα στο τοπίο. Δηλαδή, υπάρχουν φωτογράφοι που σου δίνουν την εντύπωση ότι με το μάτι μπορείς να τους ακολουθήσεις, καταλαβαίνεις πού στέκονται, πώς στέκονται απέναντι στον άνθρωπο, πώς στέκονται απέναντι στο τοπίο. Υπάρχουν άλλοι πάλι που υιοθετούν μια αποστασιοποιημένη θέαση. Η μηχανή είναι σαν να αιωρείται, σαν ένα μηχανικό μάτι, σαν ένα σχεδόν θεϊκό μάτι από πάνω ή από κάπου τέλος πάντων, δεν σου δίνει πατήματα να καταλάβεις πού βρίσκονται. Όλα αυτά απηχούν φυσικά διαβάσματα που σχετίζονται με τις θεωρίες της πρόσληψης, έχουν στενή σχέση και με τη φαινομενολογία, επίσης.

—**Επιτρέψτε μου να επανέλθω στη Βούλα Παπαϊωάννου για την οποία έχετε γράψει μια πάρα πολύ ωραία παράγραφο:**

«Οι φωτογραφίες της Βούλας Παπαϊωάννου παρέχουν από την άποψη αυτή τη σημαντικότερη απόδειξη για τη μετατόπιση τούτη, δηλαδή δηλώνουν τη μετατόπιση προς ένα τοπίο το οποίο φαίνεται να βιώνεται, φαίνεται να περπατιέται από το φωτογράφο. Η Παπαϊωάννου βρίσκεται μέσα στο τοπίο και μας μεταφέρει κι εμάς, ως θεατές, μέσα σε αυτό. Όταν φωτογραφίζει τα κύματα στην παραλία είναι σαν να την βλέπεις να έχει πλησιάσει μέχρι εκεί που σβήνουν ήρεμα. Ως θεατές, νιώθουμε ότι πατούμε κι εμείς ακριβώς εκεί που βρέθηκε κι αυτή, προσέχοντας μη βραχούμε από το κύμα που έρχεται προς το μέρος μας. Το σώμα είναι παρόν παντού στις φωτογραφίες αυτές μέσω των αισθήσεων, μέσω της υποβολής της κίνησης. Δεν βλέπουμε ως ασώματα μάτια τις εικόνες της Παπαϊωάννου, αισθανόμαστε τον κάματο της κίνησης ακολουθώντας τα μονοπάτια που μας ανοίγει. Στα χωράφια που φωτογραφίζει ακούμε και νιώθουμε τον αέρα να σαρώνει το σιτάρι, στο πευκοδάσος πρέπει να παρακάμψουμε τους κορμούς για να προχωρήσουμε παραπέρα».

Κ.Ι.: Οι συγκεκριμένες γραμμές έχουν θέση ιστορικής αναδρομής πριν μπω στο κατ'εξοχήν αντικείμενο που είναι η σύγχρονη φωτογραφία.

—**Να ρωτήσω κάτι: Όταν μιλάτε για «προβολές που το φωτογραφημένο τοπίο δημιουργεί στο σώμα», τι εννοείτε;**

Κ.Ι.: Είναι ακριβώς αυτό που προσπάθησα να δείξω με την Παπαϊωάννου. Δηλαδή, το πώς η φωτογραφία λειτουργεί ως έναυσμα για να αισθανθείς ότι ακολουθείς τα ίχνη του φωτογράφου. Δηλαδή ότι κινείσαι μέσα σε αυτό το τοπίο που κινήθηκε και φωτογράφησε πριν από σένα.

—**Την «ανία ως εικονοπλαστική στρατηγική» πώς θα μας την παρουσιάζατε; Μιλάτε για επαναληπτικές δομές όπως το πλέγμα.**

Κ.Ι.: Ειδικά στη σύγχρονη τέχνη η έννοια της σειραϊκότητας είναι από τις πολύ κεντρικές, εικονοπλαστικές στρατηγικές. Δεν έχουμε απλώς σειρές με την έννοια «φωτογραφίζω το ίδιο θέμα», όπως γινόταν από πολύ παλιά, αλλά περισσότερο μιλάμε για χαρακτηριστικά αλληλουχίας, λογικής, αριθμητικής σειράς. Μιλάμε συνήθως για μονάδες που επαναλαμβάνονται απaráλλαχτα. Στο κεφάλαιο με τον τίτλο «Η ανία ως εικονοπλαστική στρατηγική», μελετώ ακριβώς αυτού του είδους τις στρατηγικές, αυτού του είδους τις πρακτικές. Μιλώ δηλαδή για μινιμαλιστικές, μετα-μινιμαλιστικές και εννοιολογικές πρακτικές και τις απηχήσεις τους στη φωτογραφία. Η Ελένη στο ίδιο πνεύμα έχει επίσης ασχοληθεί με την έννοια του πλέγματος, του καννάβου.

Ε.Μ.: Ναι, και σε μεμονωμένες εικόνες, όπως σε κάποιες από τα *Νυχτερινά* μου όπου συναντά κανείς τέτοια μοτίβα, αλλά και με μια άλλη έννοια: με απασχολεί το πλέγμα



σαν πλοκή εικόνων μεταξύ τους, εικόνων που συγκροτούν ένα σύνολο, και μετά πάλι ένας ίδιος αριθμός εικόνων συγκροτεί ένα παρόμοιο σύνολο και ούτω καθεξής. Π.χ. τα *In Limbo* ήταν έτσι παρουσιασμένα ακολουθώντας συγκεκριμένα patterns, συγκεκριμένες δομές.

Κ.Ι.: Τις αναζητούσε στην πόλη, στο αστικό τοπίο.

Ε.Μ.: Ναι. Αυτό στα *Νυχτερινά*. Στα *Grids* και τα *Νυχτερινά*. Εδώ διερευνώ συγκεκριμένες γεωμετρικές δομές, όπως π.χ. αυτές των council flats [διαμερίσματα που νοικιάζει ο δήμος σε ασθενείς οικονομικά πολίτες] που τη νύχτα φαίνονται με έναν πολύ συγκεκριμένο τρόπο, έτσι όπως είναι φωτισμένα. Μετά μπορείς να βρεις παρόμοιες δομές κάτω, σε πλακάκια, ή σε υφές μέσα στην πόλη.

—Επιτρέψτε μου μια παρεμβολή γιατί ξέχασα να σας ρωτήσω: Γιατί επιλέξατε τη φωτογραφία από όλη την τέχνη;

Κ.Ι.: Αυτό ακόμα εξακολουθεί να με απασχολεί ως ερώτημα... Πάντως ερευνητικά δεν περιορίζομαι στη φωτογραφία.

Ε.Μ.: Πάντως ήταν πριν γνωριστούμε...

Κ.Ι.: Κατ' αρχάς, ξεκίνησα να ασχολούμαι με τη φωτογραφία ήδη ως φοιτητής στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα που παρακολουθούσα. Ήταν τούτο, ως ενδιαφέρον, για ένα φοιτητή της ιστορίας της τέχνης στην Ελλάδα της δεκαετίας του 1990 μάλλον αρκετά εκκεντρικό. Από εκεί και μετά νομίζω ότι έμεινα στη φωτογραφία, δηλαδή αποτέλεσε η φωτογραφία έναν πάγιο ερευνητικό τόπο και τρόπο για μένα, γιατί έβλεπα από τότε τη διεύθυνσή της, δηλαδή το πόσο ισχυρή ήταν ως πρακτική παραγωγής εικόνων στον σύγχρονο κόσμο. Κι αυτό πριν από τα κινητά, πριν από τα smartphones, που το έκαναν τούτο ακόμη πιο έντονο. Αυτό το πράγμα με ενδιέφερε. Δηλαδή, με ενδιέφερε ένα μέσο το οποίο ήταν διαθέσιμο σε όλους σχεδόν, διαθέσιμο για να εξερευνήσουν μέσω αυτού τον κόσμο.

—Μιλώντας για τα μέσα, στο κεφάλαιο «Η φωτογραφία του κοινωνικού χώρου», τι εννοείτε γράφοντας για τη «σταδιακή άρνηση του μέσου ως διάφανου, αντικειμενικού εργαλείου αποτύπωσης πραγματικότητας και τη συνακόλουθη έξαρση του υποκειμενικού χαρακτήρα»; Είναι στο πλαίσιο όσων λέτε για το ιδιωτικό, το κοινωνικό, το δημόσιο;

Κ.Ι.: Ναι. Σε αυτό το σημείο αναφέρομαι σε μια συγκεκριμένη τροπή που πήρε η φωτογραφία ειδικά στην Αμερική ήδη από τη δεκαετία του '30 και μετά, όπου σταδιακά απαξιώνεται η έννοια της τεκμηρίωσης. Απαξιώνεται δηλαδή η άποψη ότι η φωτογραφία είναι ένα διάφανο μέσο, ότι μέσα από τη φωτογραφία βλέπεις απλώς κάτι. Σταδιακά λοιπόν μέσω και του έργου του Walker Evans και μιας σειράς εκθέσεων στο Φωτογραφικό Τμήμα του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης (ΜΟΜΑ) της Νέας Υόρκης, η ιδέα που φαινόταν να προωθείται είναι εκείνη μιας τεκμηρίωσης η οποία έχει χαρακτήρα υποκειμενικής μαρτυρίας περισσότερο. Κι αυτό συνδεόταν με την προσπάθειά τους να αναδείξουν τη φωτογραφία ως ένα αυτόνομο καλλιτεχνικό μέσο. Στην προσπάθειά τους λοιπόν αυτή, σταδιακά, με μια σειρά εκθέσεων και μέσω σημαντικών φωτογράφων που αυτές ανέδειξαν, θέλησαν να προβάλουν στη φωτογραφία αποκλειστικά και μόνο την έννοια της υποκειμενικής τεκμηρίωσης.

—Έχω φέρει να σας δείξω τον μικρό κατάλογο μιας έκθεσης, με τίτλο *The Disembodied Spirit* (Bowdoin College, 2003), που είδα στην Αμερική πριν από αρκετά χρόνια και με εντυπωσίασε πάρα πολύ. Που φωτογράφιζαν κάποιον και από πίσω του ξεπρόβαλλε ένα πνεύμα.

13

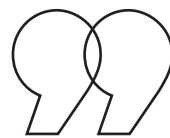
Από τη σειρά *Paradise on Earth* (Rügen), 2010–2018.

14

Βερολίνο, Gemäldegalerie. Μπροστά στον πίνακα του Lucas Cranach του Πρεσβύτερου «Der Jungbrunnen» [Η πηγή της νεότητας], 1546.



**ΑΠΟ ΤΗ
ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ
'30 ΣΤΗΝ
ΑΜΕΡΙΚΗ Η
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ
ΣΥΝΔΕΕΤΑΙ ΜΕ
ΤΗΝ ΙΔΕΑ ΤΗΣ
ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΗΣ
ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ.**





15

William Mumler, «Ανδρας και το πνεύμα μιας γυναίκας που ακουμπάει μια άγκυρα πάνω στην καρδιά του», περίπου 1865.

16

Το εξώφυλλο του πρώτου βιβλίου του Κώστα Ιωαννίδη.

Ε.Μ.: Αυτά τα τρυκ έχουν κάνει θραύση!

Κ.Ι.: Πολύ ωραίες είναι, είναι εντυπωσιακές. Αφιερώνω ένα σχετικό κεφάλαιο στο πρόσφατο βιβλίο μου.

—**Να πούμε δυο λόγια και για τον Μανόλη Ανδρόνικο; Γράφετε γι' αυτόν σε σχέση με τον «πλατωνικό αισθητισμό» του, τη θεωρητική νομιμοποίηση της μοντερνιστικής δημιουργίας στην Ελλάδα, τις έννοιες της μίμησης, της αφαιρέσεως κ.ά.**

Κ.Ι.: Είναι το πρώτο μου επιστημονικό άρθρο. Πιστεύω ότι έπαιξε πολύ μεγάλο ρόλο ως προς αυτά ο Ανδρόνικος, δηλαδή ως ανήσυχος σχετικά με τα καλλιτεχνικά πράγματα που ήταν συνολικά, ένας άνθρωπος που τον απασχολούσαν οι τέχνες βαθιά —το είχε δείξει ήδη από τη διδακτορική του διατριβή [*Ο Πλάτων και η Τέχνη*, Θεσσαλονίκη 1952], με αυτήν κυρίως συνομιλώ— ήταν με την επιχειρηματολογία του μια πολύ κεντρική μορφή ως προς τη νομιμοποίηση του μοντερνισμού στην Ελλάδα. Αυτό ήταν το επιχείρημα. Πολλοί κριτικοί εκείνα τα χρόνια, και νομίζω οι περισσότεροι με αφετηρία τον Ανδρόνικο, ανέτρεξαν στη γεωμετρική τέχνη, ανέτρεξαν στη γεωμετρία των κυκλαδικών ειδωλίων, ανέτρεξαν επίσης στον Πλάτωνα, στον *Φίληβο* κυρίως, προκειμένου να υποστηρίξουν ότι η αφαιρετικότητα κατ' αρχάς και η αφαίρεση στη συνέχεια έχουν βαθιές ρίζες στην ελληνική τέχνη.

—**Έχετε γράψει μαζί με την Ελένη ένα άρθρο με τίτλο «Le corps (a)politique de la photographie grecque contemporaine» [*Το (α)πολιτικό σώμα της σύγχρονης ελληνικής φωτογραφίας*]. Μπορείτε να συνοψίσετε την κεντρική ιδέα του άρθρου;**

Κ.Ι.: Ναι, το επιχείρημα εδώ ήταν ότι αυτό που νοούνταν, εκείνη την εποχή τουλάχιστον, ως σύγχρονη ελληνική φωτογραφία —νομίζω από την κρίση και μετά έχει αλλάξει αυτό, οπότε αν έγραφα τώρα ξανά ένα άρθρο για το ίδιο θέμα, θα αναθεωρούσα— αυτό λοιπόν που εκείνη την εποχή νοείτο ως σύγχρονη ελληνική φωτογραφία, ως φωτογραφία επομένως που «παίζει» στις γκαλερί, είναι μια α-πολιτική υπόθεση, μια καθαρά αισθητική υπόθεση, χωρίς ευρύτερες ανησυχίες, χωρίς κάποιους προβληματισμούς πολιτικούς, για το ρόλο του φωτογράφου στο χώρο αυτό, για το ρόλο του συνολικά ως παραγωγού εικόνων τέλος πάντων. Δηλαδή την καταλαβαίναμε τότε την ελληνική φωτογραφία ως υπερβολικά «σετετίστικη» υπόθεση. Όπως είπα πριν, βλέπουμε ότι αυτό τα τελευταία χρόνια, τα χρόνια της κρίσης, έχει αλλάξει. Βέβαια, εδώ προκύπτει ξανά ένα πρόβλημα, δεν αναφέρομαι μόνο στο ότι χτίστηκαν καριέρες πάνω στην Ελλάδα της κρίσης, ότι πάρα πολλοί, φωτογράφοι, θεωρητικοί, έκαναν σημαία τους την Ελλάδα σε κρίση. Αναφέρομαι στο ότι αυτή η στάση πολύ συχνά εμπεριέχει κάποιου είδους εξωτικοποίηση.

—**Ασφαλώς!**

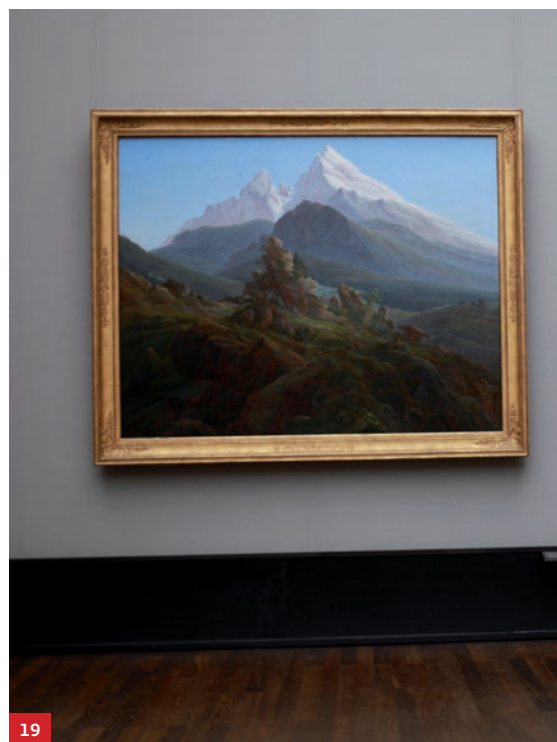
Κ.Ι.: Δηλαδή, πουλάμε, εμείς οι ίδιοι πλέον, ένα προϊόν όπως περίπου το περιμένουν οι απ' έξω.

—**Οι Δυτικοευρωπαίοι.**

Κ.Ι.: Ναι, ακριβώς. Δηλαδή έχουν μια εικόνα σε σχέση με την κρίση κι εμείς αυτό που κάνουμε συνήθως είναι να επιβεβαιώνουμε αυτή την εικόνα. Αυτό μου θυμίζει καταστάσεις που έχουν μελετήσει τα τελευταία χρόνια θεωρητικοί, ανθρωπολόγοι κ.ά. Στα πράγματα της φωτογραφίας παραδείγματος χάρη, θυμίζει τις φωτογραφίες που έβγαζαν Έλληνες φωτογράφοι κατά τον 19ο αιώνα μέχρι και τα μέσα του 20ού, εντελώς τυποποιημένες φωτογραφίες, από συγκεκριμένα σημεία λήψης γιατί έτσι είχαν μά-



15



19



17
Το εξώφυλλο του βιβλίου του Κώστα Ιωαννίδη και της Εμμανουέλας Κάντζια.

18
Το εξώφυλλο του νέου βιβλίου του Κώστα Ιωαννίδη.

19
Βερολίνο, Alte Nationalgalerie. Μπροστά από δύο έργα του Caspar David Friedrich.

θαι όλοι να βλέπουν την Αθήνα. Εξακολουθούσαν λοιπόν οι Έλληνες φωτογράφοι να πουλάνε αυτή την εικόνα της Αθήνας που είχε μάθει το διεθνές κοινό να αναγνωρίζει. Πολύ φοβάμαι ότι τα πρόσφατα χρόνια της κρίσης έγινε κι εδώ ακριβώς το ίδιο. Διπλάδι πουλήθηκε η εικόνα που είχε μάθει να αναγνωρίζει το διεθνές κοινό μέσα από τις τηλεοράσεις, μέσα από φωτογραφικά ρεπορτάζ, διαδηλώσεις, γι' αυτό και άρχισαν να γυρίζονται και ταινίες...

—Σαν εκείνη που μετέτρεψε την πλατεία Συντάγματος σε σκηνικό εξέγερσης!
Κ.Ι.: Ακριβώς. Είναι κάτι σαν εξωτικοποίηση της κρίσης...

—Που, μάλιστα, την τροφοδοτούν οι ιθαγενείς! Μπορείτε για το τέλος να μας πείτε δυο λόγια και για το πρόσφατο εγχείρημά σας με τίτλο *Τρεις εν πλω*;

Κ.Ι.: Είναι κάτι που απόλαυσα ιδιαίτερα. Έχει αφητηρία ξανά τη βαθιά μου πίστη στις συνέργειες. Σε τέτοια εγχειρήματα δεν ξέρεις από πριν πού θα φτάσεις, εξελίσσονται δυναμικά. Η Εμμανουέλα είναι φίλη φιλόλογος. Επιχειρήσαμε μαζί μια ανάγνωση τριών κειμένων (Μ. Μπτσάκης, «Το Βαπόρι», Γ.Μ. Βιζυηνός, «Μεταξύ Πειραιώς και Νεαπόλεως», Αλ. Παπαδιαμάντης, «Η Νοσταλγός») που ανήκουν στο κρίσιμο διάστημα της μετάβασης από τον 19ο στον 20ό αιώνα. Αντικείμενό μας ήταν η σύντομη πεζογραφική φόρμα (διήγημα, αφήγημα, χρονογράφημα). Ο λόγος που επιλέξαμε να μελετήσουμε τη συγκεκριμένη φόρμα είναι ότι μπορεί να παραλληλιστεί με το κυρίαρχο είδος της οπτικής κουλτούρας της περιόδου, τη φωτογραφία. Και είναι κατά τη γνώμη μας κυρίαρχη στην οπτική κουλτούρα της εποχής η φωτογραφία γιατί σε αυτήν ανιχνεύονται νεωτερικά πρωτόκολλα που κύριο χαρακτηριστικό τους έχουν την εξής αμφιθυμία απέναντι στην τυχασιότητα της πραγματικότητας ενός κόσμου που αλλάζει διαρκώς: διάθεση ελέγχου της τυχασιότητας από τη μια, αλλά και διάθεση να αφηθεί κάποιος έρμαιο στην τυχασιότητα αυτή. Στο βιβλίο αυτό υποστηρίζουμε λοιπόν τη θέση ότι στη σύντομη λογοτεχνική φόρμα εντοπίζεται το κατεξοχήν πεδίο όπου αυτή η αμφιθυμία μπορεί να ανιχνευτεί. Η αμφιθυμία που χαρακτηρίζει τη νεωτερική καλλιτεχνική συνείδηση, με την εμμονή στον έλεγχο και την ταυτόχρονη υποταγή στη γοητεία της τυχασιότητας, ή την επιθυμία της διαφάνειας και την παράλληλη ανάδειξη των «ραφών» του ενδύματος του κειμένου, εντοπίζεται σε πλήθος πεζογραφημάτων της περιόδου αυτής. Η μελέτη του φαινομένου μάς επέτρεψε την ανασύσταση των πολιτιστικών συμφραζομένων και συμβάσεων στο πλαίσιο των οποίων οι Νεοέλληνες πεζογράφοι ζωντανεύουν ή απαθανατίζουν τον παλιό και τον νέο κόσμο. Επιπλέον, μας επέτρεψε να θέσουμε ένα ακόμη σημαντικό ζήτημα: εκείνο της επιστημολογίας και οικονομίας των αισθήσεων στο γύρισμα του αιώνα, ζήτημα στο οποίο αναφερθήκαμε και στη συζήτησή μας πιο πάνω, υπενθυμίζω. Το μικρό αυτό βιβλίο μάς έδωσε επίσης την ευκαιρία να δοκιμάσουμε στην πράξη μια πεποιθησή μας. Ότι η ερμηνεία είναι ενδιαφέρουσα όταν στέκεται εκ του σύνεγγυς απέναντι στο κείμενο αποφεύγοντας προειλημμένα (και εύκολα) θεωρητικά σχήματα που συνηθίσαμε να τα προσαρμόζουμε παντού. ■



* Όλες οι εικόνες που συνοδεύουν τη συνέντευξη, εκτός από τις εικ. 5, 15 και τα εξώφυλλα των βιβλίων, είναι φωτογραφίες της Ελένης Μουζακίτη.