

Caspar David Friedrich
The Tetschen Altar, 1807
 Gemäldegalerie, Dresden



1

Τα Χριστούγεννα του 1808 ο Caspar David Friedrich εξέθεσε στο εργαστήρι του στη Δρέσδη ένα ασυνήθιστο, για τα τότε δεδομένα, «αλληγορικό» τοπίο. Το ασυνήθιστο ήταν ότι το τοπίο εκείνο φιλοδοξούσε να διαβαστεί ως θρησκευτική ζωγραφική καθώς προοριζόταν για ένα ιδιωτικό παρεκκλήσι. Στην κορυφή ενός βουνού αρκετά μακριά και ψηλά από το σημείο που ο ζωγράφος μας τοποθετεί ως θεατές βάζει έναν εσταυρωμένο στραμμένο προς το βάθος της σύνθεσης. Ο ουρανός βαρύς και συννεφιασμένος διασχίζεται από τρεις ακτίνες που ξεκινούν πίσω από την κορυφή και ανοίγονται προς τα πάνω. Το έργο, που εκτέθηκε τοποθετημένο σε ένα καφέ τραπέζι σκεπασμένο με ένα μαύρο τραπεζομάντηλο, πλαισιωνόταν από μια περίτεχνη γοτθικότροπη κορνίζα με κίονες που κατέληγαν σε φύλλα φοίνικα εν είδει οξοκόρυφου τόξου. Ο κριτικός και φιλόσοφος Friedrich Ramdohr, οπαδός μιας κλασικιστικών αποχρώσεων κανονιστικής αισθητικής, επιτίθεται με σφοδρότητα εναντίον του ζωγράφου και του πίνακά του. Ο Ramdohr απορρίπτει κατ' αρχάς το θρησκευτικό τοπίο του μεγάλου ρομαντικού με κριτήρια χρωματικά και συνθετικά. Το εκτενές του κείμενο γίνεται πιο ενδιαφέρον στη συνέχεια όταν επιχειρηματολογεί υπέρ της καθαρότητας του ζωγραφικού μέσου. Η σύνθεση του Friedrich, ισχυρίζεται, δεν μπορεί να πείσει ως θρησκευτικό έργο, δεν μπορεί δηλαδή να διαβαστεί αλληγορικά γιατί η αλληγορία προϋποθέτει μια ανοικείωση του αντικειμένου της αναπαράστασης που οδηγεί τον θεατή να υποψιαστεί ότι άλλο βλέπει κι άλλο κρύβεται από πίσω. Για να γίνει κάτι τέτοιο στο τοπίο ο κόσμος θα πρέπει να γυρίσει ανάποδα, η φύση δηλαδή να καταστραφεί. Προκειμένου λοιπόν ο ζωγράφος να πετύχει να κάνει ένα τοπίο θρησκευτική αλληγορία, συνεχίζει ο Ramdohr, ρίχνει το βάρος στην κορνίζα, στο πλαίσιο. Φεύγει από τον ζωγραφικό χώρο στον τρισδιάστατο χώρο της γλυπτικής και είναι αυτός ο ελιγμός τελικά που νοσηματοδοτεί το έργο. Ο πραγματικός στόχος της επίθεσής του, που είναι συνολικά ο Ρομαντισμός, αποκαλύπτεται προς το τέλος του δοκιμίου. Με το Ρομαντισμό συνδέονται κατά τον Ramdohr ο μυστικισμός και οι ερμητικοί συμβολισμοί, η λατρεία για το γοτθικό. Η στροφή στο Μεσαίωνα στηρίζεται κατά την άποψή του σε άγνοια της ιστορικής αλήθειας και στην υποχώρηση της βαθιάς γνώσης και μελέτης μπροστά στην ευκολία της ανάλαφρης ψυχαγωγίας που καλλιεργείται από μια εμπορευματοποιημένη ζωή.

1

It was Christmas 1808 when Caspar David Friedrich presented, in his Dresden studio, what was an unusual for the time, “allegorical” landscape. The unusual thing about it was that the landscape in question aspired to be read as a religious painting, meant as it was to decorate a private chapel. At the top of a mountain, high up and far into the distance from where the painter assumes his viewers to be standing, a crucifix is seen, turned in the direction of the composition’s background. The dark sky, overhanging with clouds, is traversed by three rays of light, rising from behind the mountaintop and opening up as they ascend. The work, displayed atop a brown table that was covered with a black tablecloth, was placed in an elaborate, gothic-styled frame, whose vertical sides were two columns capped by palm leaves that formed an acute-angled arch. The critic and philosopher Friedrich Ramdohr, an advocate of a rather classicist aesthetic canon, would vehemently attack the painter and his work. Ramdohr begins by denouncing the great Romantic’s religious landscape on the basis of criteria that concern the use of colour and the composition’s arrangement. His extensive review of Friedrich’s work becomes more interesting further on, when the critic argues in favour of the purity of painting and its expressive means. Friedrich’s composition, he claims, cannot be a convincing work of religious art; it cannot, in other words, be read as allegory, because such a reading would necessarily presuppose a defamiliarization of the object of representation, leading viewers to suspect that there is something hiding behind what they actually see. For a landscape to accommodate such a condition, the whole world should have to be turned on its head; nature should have to be destroyed as such. So, Ramdohr continues, in his effort to infuse his landscape with the quality of religious allegory, the artist places all emphasis on the frame. He flees the space of painting and enters the three-dimensional realm of sculpture, and it is this tactical maneuver that ultimately attributes meaning to the work. The real target, on which Ramdohr levels his attack, which is none other than Romanticism as a whole, is only revealed as his essay nears its conclusion. To the critic’s mind, Romanticism is closely associated with mysticism and hermetic symbols; with a love of all things gothic. This turn toward medieval tradition is fueled, in his view, by an ignorance of historical truth and by a retreat of meticulous study and knowledge before the convenience of lighthearted recreation that a commercialized life promotes.

Caspar David Friedrich
*Das Eismeer (Die
 gescheiterte Hoffnung)*,
 1823-1824
 Kunsthalle, Hamburg



2

Την άνοιξη του 1809 δημοσιεύεται σε ένα έντυπο της εποχής η απάντηση του Friedrich στην κριτική του Ramdohr. Δίνει την ερμηνεία του για το τοπίο του πίνακα αλλά και για την κορνίζα (το πλαίσιο ή *πάρεργο*) που φαίνεται να τον απασχολεί εξίσου με το έργο. Ο ζωγράφος παραδέχεται ότι καταστρατήγησε παραδοσιακούς κανόνες του μέσου, ωστόσο, υποστηρίζει ότι το έργο του δικαιώνεται τελικά από την *Wirkung* πάνω στο θεατή. Αν το έργο τον αγγίξει και προκαλέσει συναισθήματα που συνδέονται με το θείο ο καλλιτέχνης έχει απολύτως πετύχει τον σκοπό του. Έχει μιλήσει για το θείο μέσω ενός τοπίου.

3

Το καλοκαίρι του 1967 ο Michael Fried δημοσίευσε το ιστορικό «Art and Objecthood», κύκνειο άσμα της μοντερνιστικής ορθοδοξίας γκρηνμπεργκιανού τύπου. Υπερασπίστηκε την ανάγκη καθαρότητας των καλλιτεχνικών μέσων επιχειρηματολογώντας εναντίον της ανάμειξης τους που οδηγεί τις τέχνες προς την κατάσταση του θεάτρου. Όταν το έργο παύει να αποτελεί μια απολύτως αυτοτελή οντότητα η οποία υπάρχει μόνο για τον εαυτό της και δικαιώνεται από την ύπαρξη ενός θεατή έχει διαβρωθεί από τη θεατρικότητα. Η θεατρικότητα κατά τον Fried δεν είναι απλώς μια λανθασμένη αισθητική επιλογή είναι μια συνολική απειλή για τα ήθη και την κοινωνία. Η ιερειριάδα του Fried ήταν μια αρκετά καθυστερημένη απάντηση στον Μινιμαλισμό και στους θεωρητικούς του υποστηρικτές (και ειδικά στον Robert Morris) που τοποθετούσαν την καλλιτεχνική παραγωγή στο επίπεδο μιας φαινομενολογικού τύπου επεξεργασίας σχέσεων με το σώμα του θεατή μέσα στο χώρο και απέναντι στα αντικείμενα. Το έργο εδώ είναι το βίωμα ενός σώματος.

4

Κατανοώ τη δουλειά του Κώστα Μπασάνου μέσα από την παράδοση του Ρομαντισμού και στο πλαίσιο της τροπής που πήρε η τέχνη αντιδρώντας στον οπτικοκεντρικό μοντερνισμό των Greenberg και Fried ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1960. Που σημαίνει ότι τη συνδέω ταυτόχρονα με την προϊστορία και με την κρίση του φαινομένου που ονομάζουμε συνήθως «μοντερνισμό» (αν αντιλαμβανόμαστε την ιστορία της τέχνης με με όρους ρήξης).

2

In the spring of 1809, Friedrich publishes his response to Ramdohr's criticism in the contemporary press. He offers his own interpretation of the landscape depicted in the painting, but also of the work's frame (of the framework, or by-work, the *parergon* as it were), which seems to preoccupy him as much as the work itself. The painter admits to having broken the rules set forth by the medium's tradition, and yet maintains that his work is ultimately vindicated simply by virtue of its *Wirkung*, its effect on the viewer. If indeed the work manages to affect viewers, to stir in them emotions associated with the divine, then the artist will have succeeded in his intentions. He will have spoken of the divine by means of a landscape.

3

In the summer of 1967, Michael Fried published his seminal text, *Art and Objecthood*, a swan song of modernist orthodoxy in the Greenbergian tradition. He advocated the need to safeguard the purity of visual media, arguing against a practice of mixing them together, which could subject the visual arts to a condition no too dissimilar to that of theatre. When the work of art forfeits its character as a perfectly self-contained entity, existing only in and of itself, and is validated instead in the presence of a viewer, then it has been eroded by the condition of theatricality. According to Fried, theatricality does not simply constitute a misguided aesthetic choice, but rather, and perhaps more so, an all-round threat to social mores and to society at large. Fried's jeremiad was in fact a rather belated response to Minimalism and to those who upheld its theoretical principles (Robert Morris in particular), whose reading of art production reduced it to the level of a phenomenological investigation of relationships formed between viewer and artwork, between viewer and the object within space. The work here becomes nothing more than a body's experience.

4

My perception of the work of Kostas Bassanos is filtered through the tradition of Romanticism and the turn art would take, already from the beginning of the 60s, as it rose in defiance of Greenberg's and Fried's optico-centric modernism. In other words, this means that I tend to view his work in relation to the prehistory and, at the same

5

Ο Κώστας Μπασάνος χρησιμοποιεί συστηματικά το απόσπασμα και είναι αυτό το κυριότερο ίσως στοιχείο που τον φέρνει κοντά στο Ρομαντισμό. Οι θιασώτες της συγκεκριμένης πρακτικής και μορφής, φιγούρες όλοι κεντρικές της πρώτης φάσης της ρομαντικής θύελλας εκεί στα τέλη του 18ου και στις αρχές του 19ου αιώνα επέλεξαν συστηματικά το απόσπασμα γιατί εκτιμούσαν το γεγονός ότι παρουσιάζεται ανοιχτό στην ερμηνεία, ταυτόχρονα όμως το έκριναν ικανό να αποκαλύψει καθολικές αλήθειες. Το απόσπασμα δεν προκύπτει τόσο όσο θα περίμενε κανείς μέσα από διαδικασίες αφαίρεσης. Στην αφηρημένη τέχνη για παράδειγμα έχουμε συνήθως μια σταδιακή αποκάθαρση που, υποτίθεται, μπορεί να οδηγήσει σε ένα σημείο απ' όπου δεν έχει κανείς τη δυνατότητα να προχωρήσει παραπέρα, σε ένα σημείο όπου κατοικεί κάτι σαν κρυμμένη ουσία. Η ρητορική της αφηρημένης τέχνης ήταν σχεδόν πάντα ουσιοκρατική: υπάρχει ένα βαθύ κρυμμένο νόημα στα πράγματα, η ουσία τους, που ο καλλιτέχνης αφαιρώντας τα περιττά, φέρνει στην επιφάνεια. Το απόσπασμα δεν είναι λοιπόν υπόλοιπο τέτοιου είδους, δεν είναι βέβαια και αφηγηματική μηχανή.

6

Για να συνδεθούν τα αποσπάσματα ο καλλιτέχνης προτείνει χωρικές σχέσεις που όμως δεν είναι απολύτως απaráβστες. Εναπόκειται τελικά στον θεατή να τα συνδέσει αν επιθυμεί κάποιου είδους πληρότητα, ένα κλείσιμο. Υπάρχει όμως ένας μίτος που προσφέρεται για να διευκολύνει την περιπλάνηση: είναι ο υλιστικός χαρακτήρας της βάσης. Η παλέτα, που παρουσιάζεται ευθέως ή ως νύξη, είναι ένα συχνό μοτίβο στη δουλειά του Μπασάνου. Η παλέτα είναι η κινούμενη εκείνη βάση με τη βοήθεια της οποίας μεταφέρονται εμπορεύματα και υλικά κάθε είδους. Κατασκευή στοιχειώδης αλλά απαραίτητη μπορεί να επαναχρησιμοποιείται αλλά και να αλλάζει χρήσεις. Μπορεί να βοηθά στην αποθήκευση ράβδων χρυσού και σε μια επόμενη χρήση της να συνδράμει όπως όπως στο μπάλωμα ενός παραπήγματος σε πρόχειρο καταυλισμό.

time, to the crisis of the phenomenon usually described with the term “modernism” (if, that is, we should approach the history of art in terms of the ruptures occurring therein).

5

Kostas Bassanos' systematic use of the fragment is perhaps where one may primarily trace his affinity with Romanticism. Exponents of this particular practice and of the forms it took, all leading figures of the movement's first phase, somewhere around the end of the eighteenth century and the beginning of the nineteenth, when Romanticism would sweep through the art world like a storm, would show an unwavering preference for the fragment, as they appreciated its open-ended quality in terms of interpretation, while deemed it able at the same time to reveal universal truths. However, contrary to what one might expect, the fragment does not really originate as a result of abstractive processes. What we usually encounter in abstract art, for instance, is a gradual process of subtraction, of purging, that may supposedly lead to a point beyond which there is nowhere more to go; the abode of some sort of profound, hidden essence. The rhetoric of abstract art has almost always been essentialist: there is a deep, hidden meaning to things, their *essence, which the artist forces to the surface by removing all that is redundant. But the fragment is not a remnant in this sense; neither is it, in fact, a narrative device.*

6

For fragments to connect into a whole, the artist proposes a series of spatial relations, yet these are in no way decidedly fixed or otherwise rigid. Ultimately, it is left upon the viewer to connect them, should one indeed wish to do so, and to achieve a sense of completion or fulfillment; a sense of closure. Nevertheless, a thread is offered to assist viewers in their meanderings: it is the material, tactile character of the base. The pallet, either apparently present, or intimated, is the equivalent of a leitmotif in Bassanos' visual work. The pallet is a movable base, by means of which all sorts of goods and materials may be transported. Though rudimentary, it is an irreplaceable construction whose versatility allows it to be used and re-used for a variety of

Caspar David Friedrich
*Der Wanderer über dem
 Nebelmeer*, 1817
 Kunsthalle, Hamburg



7

Ο «βασικός υλισμός» της παλέτας μας παραπέμπει στο επόμενο πεδίο προβληματισμού του καλλιτέχνη. Στην έννοια της επίπεδης διάταξης. Η διάταξη αυτή σηματοδοτεί για κάποιους θεωρητικούς μια σημαντική μετατόπιση πέρα από τον ορθόδοξο μοντερνισμό και μας φέρνει κοντά στο φαινόμενο της σύγχρονης τέχνης, με τον προσδιορισμό «σύγχρονος» να μην είναι μόνο χρονικός αλλά να υποδηλώνει και συγκεκριμένα ποιοτικά χαρακτηριστικά. Μόνο που στη δουλειά του Μπασάνου βλέπουμε την πορεία του αντικειμένου να διαγράφει έναν πλήρη κύκλο. Αν δηλαδή ο Robert Rauschenberg (στην περίπτωση που δεχτούμε το επιχείρημα που αρθρώνει ο Leo Steinberg στο «Other Criteria») εισάγει τη ριζοσπαστική αυτή πρακτική σε μια τέχνη που για αιώνες ταυτιζόταν με την παραγωγή επιφανειών παράλληλων με τον άξονα του σώματός μας, στα έργα του Μπασάνου, πέντε δεκαετίες μετά, ένα κατεξοχήν βασικό, επίπεδο, γήινο μοτίβο, η παλέτα, τοποθετείται συχνά κάθετα, παράλληλα με το σώμα μας σαν καβαλέτο ή σαν κλασικός πίνακας.

8

Η εντροπία, μια ακόμη σημαντική συνιστώσα της τέχνης ήδη από τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα αλλά και μια αφορμή για ρομαντική ονειροπόληση μπροστά στο άναρχο (και με όρους αισθητικής «υψηλό») της φύσης (θυμίζω το «Eismeer» πάλι του Friedrich με τους κοφτερούς πάγους να ορθώνονται απόλυτοι, αδιαπέραστοι και τόσο κοντινοί μπροστά μας) είναι επίσης με ενδιαφέροντα τρόπο παρούσα στη δουλειά του Μπασάνου. Στα «Κοράκια», το άλλοτε οργανωμένο, εύτακτο υλικό έχει σχηματίσει έναν άτακτο σωρό και τα δυσοίωνα απειλητικά πουλιά πάνω του μοιάζουν μεσάζοντες στη γρηγορότερη μετάβαση της μορφοποιημένης ύλης προς τη φυσική κατάσταση.

9

Και το πολιτικό διακύβευμα; Η «βασική», ταπεινή, νομαδική παλέτα στέκεται ισότιμος παραγωγός νοήματος δίπλα στο «υψηλό» τοπίο όπως ακριβώς το παραγνωρισμένο πλαίσιο (*πάρεργον*) καλείται να νοηματοδοτήσει το έργο στο διάλογο Ramdohr - Friedrich. Δύο μεγάλες διαμάχες (Friedrich - Ramdohr, Fried - Μινιμαλιστές) που σηματοδοτούν σημεία καμπής για τη μοντερνιστική αντιμετώπιση

purposes. It could serve to store gold bullion, just as well as it could provide an ad-hoc patch to the walls of a shed in a makeshift camp.

7

The “base materialism” of the pallet points to the next step in the artist’s preoccupations: the concept of “the flatbed”. According to several critics, such an arrangement signals a significant shift away from orthodox modernism, bringing us closer to the reality of contemporary art, the word “contemporary” suggesting here not only a temporal dimension, but also a set of specific qualitative characteristics. And yet, in Bassanos’ work, the object seems to come full circle. If, in other words (and provided that we accept the argument put forth by Leo Steinberg in *Other Criteria*), Robert Rauschenberg introduces this radical shift into an art that had for centuries been identified with the production of surfaces whose reading rests on verticality (in correspondence with the axis of the human body), then five decades later, in Bassanos’ work, the pallet, this fundamentally horizontal, earthly pattern, is rotated to a vertical position and placed parallel to the body’ plane, almost as an easel, or a traditional painting.

8

Entropy, yet another notion to acquire importance in the world of art already from the first few decades of the twentieth century, but also one which triggers many a romantic reverie before nature’s anarchic (“high”, if we were to use aesthetic terms) character (again, let me remind readers of Friedrich’s *Das Eismeer*, with its sharp blocks of ice rising, absolute and impermeable, so close to us), is also present in Kostas Bassanos’ work and in quite a compelling manner at that. In *Ravens*, a once organized, well-ordered material has been reduced to a jumble, a disordered mass, and the menacing birds ominously soaring above it seem to be mediating for a swifter transition from matter as form to matter in its natural state.

του κόσμου καταλήγουν από συζητήσεις γύρω από τη μορφή του έργου σε συζητήσεις για τα όρια της αναπαράστασης για να ολοκληρωθούν με όρους ανοιχτά πολιτικούς (ή και ηθικούς). Αποτελεί άραγε η μορφή απλώς το (επουσιώδες) μέσο για να καταλήξουμε στο πολιτικό περιεχόμενο του καλλιτεχνικού αντικειμένου όπως μοιάζει να υπαινίσσεται η δουλειά αρκετών σύγχρονων καλλιτεχνών και η ανάλυση ακόμη περισσότερων κριτικών ή μορφή και περιεχόμενο είναι στην τέχνη απολύτως αλληλένδετα; Ισχύει κατά την άποψή μου το δεύτερο. Είναι μάλιστα αυτό κάτι που ο ίδιος ο μοντερνισμός μας έκανε να συνειδητοποιήσουμε αποφεύγοντας συστηματικά την αναπαραστατική αφήγηση. Η μορφή δεν είναι απλώς το κέλυφος που περικλείει το περιεχόμενο (πολιτικό ή άλλο).

10

Κοιτάζοντας τις χρήσεις της παλέτας στα προσεκτικά δουλεμένα σε μορφολογικό επίπεδο έργα του Μπασάνου μπορούμε να αντιληφθούμε εμπράγματα πλέον την έννοια της βάσης στον μαρξισμό. Κοιτάζοντας τις τοπιογραφικές του εγκαταστάσεις κατανοούμε τους μηχανισμούς της εικονοπλασίας του υψηλού στη ρομαντική τοπιογραφία. Η κατά τη Mieke Bal «πρωθύστερη ιστορία» (το παλιότερο στυλ, η παλαιότερη μορφή κατανοούνται υπό το φως του μεταγενέστερου στυλ, της μορφής που έπεται) είναι εδώ ιδιαίτερος διαφωτιστική. Ο Ρομαντισμός του 19ου αιώνα κατανοείται καλύτερα σήμερα.

Κώστας Ιωαννίδης

9

And what about that which is at stake, politically speaking? In terms of the production of meaning, the “basic”, humble, nomadic pallet becomes a peer of the “high” landscape; much like the disregarded frame (the *parergon*) is called upon to determine the work’s meaning in the context of the Ramdohr-Friedrich debate. Two great critical disputes (Friedrich vs. Ramdohr, Fried vs. the Minimalists), both signaling a turning point in the modernist approach of the world, begin as discussions regarding the artwork’s form and go on to debate the limits of representation, only to reach a conclusion that is openly political (if not moralistic) in character. Is form really only a (minor) vehicle for voicing the political content of the object of art, as the work of many contemporary artists, and the writings of even more critics for that matter, seem to suggest, or are form and content indissolubly linked in art? I should think the latter is the case. In fact, this realization is part of the legacy of modernism; a result of its programmatic eschewing of representational narrative. Form is not just a shell, a vessel for content (be it political or other).

10

When reviewing the uses of the pallet in Bassanos’ work, a work meticulously developed in terms of form, one may empirically appreciate the concept of the base as discussed in Marxist theory. When faced with his landscape-like installations, one may appreciate the iconographic mechanisms of the sublime in the context of the Romantic landscape tradition. Mieke Bal’s notion of “preposterous history” (which describes a condition in which an older style, an older form may be comprehended in the light of a later style, of a form that follows in time) proves, in this case, very enlightening. Nineteenth century Romanticism is much better understood today.

Kostas Ioannidis