

Κώστας Μπασάνος

Kostas Bassanos

NOWHERE







[ΠΡΟΗΓΟΥΜΕΝΕΣ ΣΕΛΙΔΕΣ]*
Από εδώ ως την αιωνιότητα, 2007
 χαρτοκιβώτια, DVD βίντεο-προβολή
 διαφανιών, ήχος, μεταβλητές διαστάσεις

[PREVIOUS PAGES]*
From here to eternity, 2007
 cardboard boxes, DVD video slide-
 projection, audio, dimension variable

[ΑΡΙΣΤΕΡΑ]
Golden Hours
 1.30 min DVD βίντεο προβολή,
 ήχος, εγκατάσταση σε ειδικά
 διαμορφωμένο χώρο

[LEFT]
Golden Hours
 1.30 min DVD video projection,
 audio, installation

[ΔΕΞΙΑ]
Η εποχή της μοναξιάς (στιγμιότυπα), 2005
 2.36 min DVD βίντεο-προβολή, ήχος,
 200 x 300 εκ.

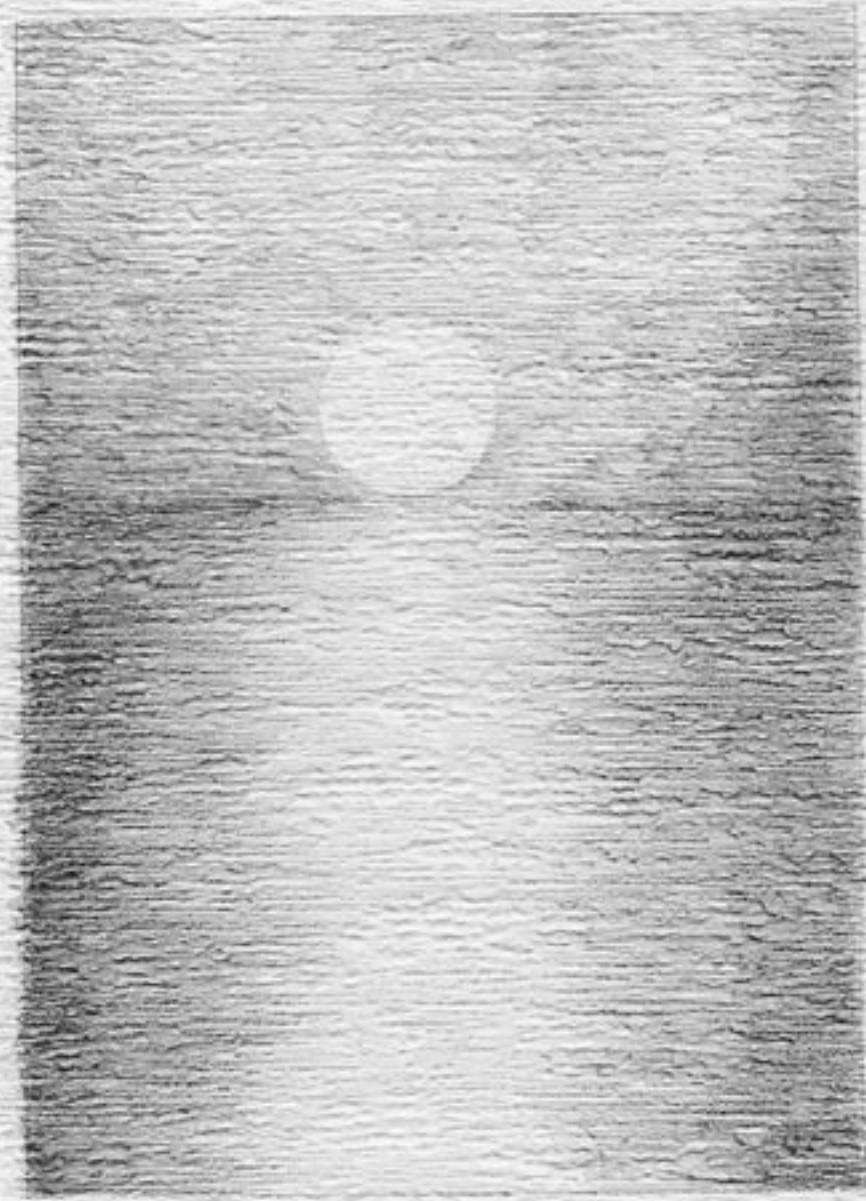
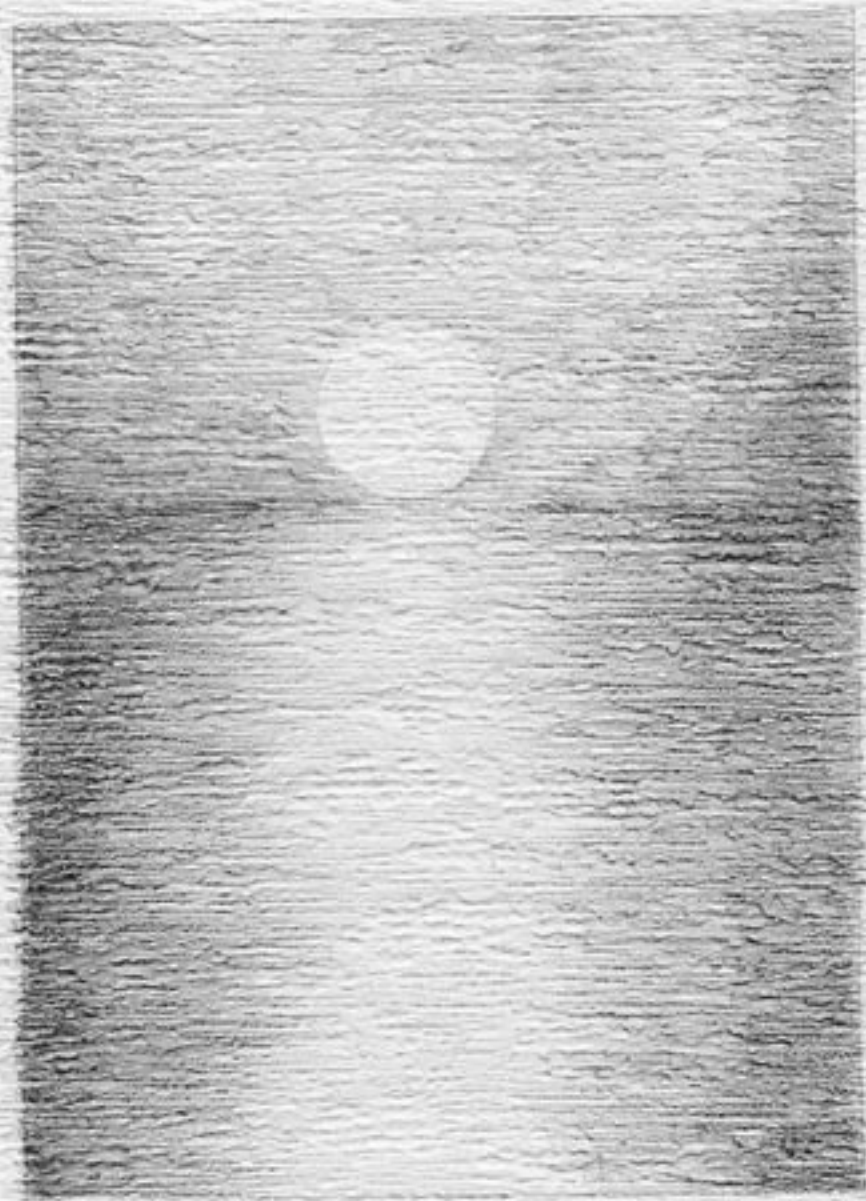
[RIGHT]
The age of solitude (video stills), 2005
 2.36 min DVD video-projection,
 200 x 300 cm

[ΕΠΟΜΕΝΕΣ ΣΕΛΙΔΕΣ]
Ήμουν εδώ και εκεί, 2007
 DVD βίντεο προβολή, ήχος, 200 x 300 εκ.

[FOLLOWING PAGES]
I was here and there, 2007
 DVD video projection, audio, 200 x 300 cm







[ΠΡΟΗΓΟΥΜΕΝΕΣ ΣΕΛΙΔΕΣ]*

Σχέδια από το έργο *19:44*, 2008
γραφίτης, ταπετσαρία, γυψοσανίδα,
30x24 εκ. το καθένα

[PREVIOUS PAGES]*

Drawings from *19:44*, 2008
graphite, wallpaper, plasterboard,
30x24 cm each.

[ΔΕΞΙΑ]*

Η έκλειψη, 2007*
γύψος, μελάνι,
250 εκ.

[RIGHT]*

The eclipse, 2007*
plaster, ink,
250 cm



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 ιερεμιάδα 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 απaráβατες. 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’s 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

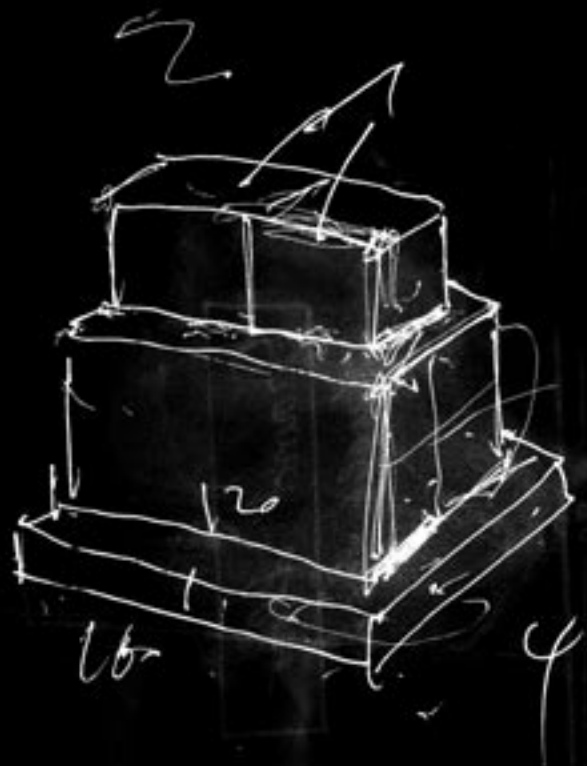
9

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



8
16
32



32

Προσχέδια για την
εγκατάσταση *Από εδώ ως*
την αιωνιότητα, μελάνι
σε χαρτί, 20x30 εκ.

Drawings for the
installation *From here*
to eternity, ink on paper,
20x30 cm

Αντί εισαγωγής...

Ο Κώστας Μπασάνος στην ατομική του έκθεση *Nowhere* εκθέτει το έργο «από εδώ ως την αιωνιότητα» με θέμα ένα ηλιοβασίλεμα, «μνημειακό στην εγκατάσταση» όπως σημειώνει ο ίδιος. Το έργο θα μπορούσε να αποτελεί μια χειρονομία, μια πρόκληση, μια αναφορά στο ατελέσφορο της «μνημειακής γλυπτικής». Στις συζητήσεις μας επανέρχονται συχνά σκέψεις και προβληματισμοί για τη θέση, τις προοπτικές, τα όρια της γλυπτικής, των μνημείων, της δημόσιας τέχνης. Ο δοκιμαστικός τίτλος του καλλιτέχνη, «συλλογή μνημείων καταστροφών» υπήρξε η αφετηρία για μια συρραφή σημειώσεων, ενός προσχεδίου για μια θεωρητική πρόταση διαχείρισης της «πολιτιστικής κληρονομιάς» του παρελθόντος και του μέλλοντος.

Χωρίς τίτλο

Κάθε πρωί περνάω από το Πεδίο του Άρεως, μπροστά από το μνημείο του Κωνσταντίνου, Βασιλέως των Ελλήνων, στη σκιά του συχνά ξεκουράζονται αλλοδαποί, μετανάστες, ίσως κάποιες φορές παίζουν ντόμινο, όπως συνήθιζαν στις χώρες τους, με το ίδιο πάθος που ο Duchamp επιδιδόνταν στο σκάκι. Με έναν παράδοξο τρόπο, αυτή, η «αλλοτριωτική κοινοτοπία της καθημερινής ρουτίνας» (Μονroe, 2008), αποκαλύπτει και ανακεφαλαιώνει, ορισμένες σύγχρονες πραγματικότητες και υπενθυμίζει ότι συγκεκριμένες κοινωνικές και πολιτικές επιπτώσεις πηγάζουν από συμβολικές πράξεις.

Σημειώσεις για τη «μνημειακή» γλυπτική. Από το ξεθεμελιώμα στην (επανα)θέσμιση
Στην μετά το τείχος εποχή η έννοια της μνημειακότητας συνδέεται με ενδιαφέροντα τρόπο με την αποκαθήλωση. Πολλά μνημεία του πρώην ανατολικού μπλόκ ξεθεμελιώθηκαν κατ' αναλογία του ξεθεμελιώματος των καθεστώτων που τα δημιούργησαν και η αρχή της νέας χιλιετίας αναζήτησε εκ νέου τα ερείσματα της στην ουτοπία και το πολιτικό. Η μνήμη, η αφήγηση, η αναπαράσταση και η ιστορικοποίηση της πραγματικότητας επανέρχονται δυναμικά και όπως είναι επόμενο, νέα αδιέξοδα ελλοχεύουν καθώς, η διατήρηση και η αποκατάσταση της μνήμης αφορά συχνά σκοτεινές περιοχές – όπως στην περίπτωση των εκλιπόντων καθεστώτων. Πολλά είναι εκείνα που απωθούνται σε ένα μνημείο, ενώ πέρα από τις

In place of an introduction...

In his solo show, *Nowhere*, Kostas Bassanos presents a work titled *from here to eternity*, the subject of which is a sunset, “monumental in terms of its installation” as the artist himself notes. The work might well be considered a gesture, a challenge directed at “monumental sculpture”, a reference to its ineffectuality, to its futile character. Our discussions keep returning to a concern about the place, the possibilities, the limits and limitations of sculpture, of the monument, of art in public space. The artist’s own working title, “a collection of monuments to disasters” was an incentive for compiling a number of notes into a draft proposal for the management of “cultural heritage”, both that of the past and that of the future.

Untitled

Every morning I walk through Pedion tou Areos Park, passing before the statue of Constantine I, King of the Hellenes. I see foreigners rest in the shade of the monument, immigrants for the most part, sometimes playing domino like they used to do back home, as avidly as Duchamp would have once played chess. “The estranging power of this commonplace, daily routine [...] reveals and recapitulates” as Monroe would say (Monroe, 2008) certain contemporary realities and serves as a reminder of the fact that symbolic acts may have specific social and political implications.

Notes on “monumental” sculpture: from dismantling to (re)instating

In the post-Wall period, the concept of the monumental has been linked, interestingly enough, with the practice of dismantling. Many of the monuments of what was formerly known as the Eastern Bloc were torn down in line with a dismantling of the regimes that had created them, while the dawn of the new millennium was accompanied by new forays into the realm of utopia and of the political in search of a foothold. Memory, narrative, representation and an attempt at imparting a historical character to reality are making a dynamic comeback, whereas, not surprisingly, new impasses lay in wait, since the preservation and restoration of memory often implies a probe into dark areas – as is the case with the above mentioned fallen regimes. Monuments are often instances of massive repression, while, quite apart from the

προφανείς διαφορές που μπορεί κανείς να επισημάνει στα μνημεία που εκτελούνται από τα θύματα αντί εκείνων που γίνονται με πρωτοβουλία του θύτη, στα μνημεία που γίνονται με πρωτοβουλία του ισχυρού, έναντι εκείνων που διεκδικούνται από τους λιγότερο προνομιούχους, εκείνο που φαίνεται πιο δύσκολο να επιλύσει κανείς, βρίσκεται πέρα από διχοτομικές προσεγγίσεις, και αφορά διαχωρισμούς που είναι λιγότερο προφανείς και άρα πιο σύνθετοι.

Σαν αντιστάθμισμα όλων αυτών το τέλος του 20ού αιώνα σηματοδοτήθηκε από συζητήσεις που αφορούν τη σύνθετη σχέση μεταξύ της τέχνης και του δημόσιου χώρου. Αρχιτέκτονες, ιστορικοί, μελετητές του αστικού χώρου υπογράμμισαν τη σημασία της τέχνης στη δημόσια σφαίρα ως τον εικονικό χώρο της «αμφισβήτησης» (Lee, April 1998) αναφορικά με την πολιτική της ταυτότητας. Καλλιτεχνικές πρακτικές επένδυσαν στην ανανέωση πρακτικών όπως τα «εφήμερα» μνημεία, τα αντί-μνημεία, τα detournement, τα re-enactments και τα μνημεία της καθημερινής, ασημαντής εμπειρίας, όπως ο Wodiczko, ο Hirschhorn, ο Deller, που στράφηκαν στη «μικρή λογοτεχνία» (Deleuze, Guattari, 1998), στις προσωπικές αφηγήσεις, στην επανά-δράση ιστορικών γεγονότων και στην αποκάλυψη των μηχανισμών αυτών των πρακτικών, οι οποίες προτάθηκαν ως αντίσταση στην κυρίαρχη κουλτούρα και λόγο. Ένα καλλιτεχνικό είδος «η τέχνη του δημόσιου χώρου», ανανέωσε την μνημειακή γλυπτική και σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα διένυσε την απόσταση που συνδέει και χωρίζει την συναίνεση και τον ανταγωνισμό, από τη σχεσιακότητα του Bourriaud, και τα «δημόσια» γεύματα του Tiravanija, στο σχεσιακό ανταγωνισμό της Bishop και την οξεία δημόσια έκθεση παράνομων μεταναστών του Sierra.

Μπορούμε λοιπόν να σκεφτούμε, και να δούμε διάφορες απόπειρες και στη χώρα μας για μια ανανεωμένη «μνημειακή» τέχνη, όσο άγουρη, η μετεγγραμμένη και αν είναι, πολλές φορές, του ξένου παραδείγματος, σαν το άκαμπτο –αλλά τόσο θεμελιώδες για τις μετέπειτα εξελίξεις– βήμα, του κούρου, προς αυτή την κατεύθυνση. Με άλλα λόγια, οι επενέργειες των εξελίξεων στην Ευρώπη στο τελευταίο τέταρτο του 20ού αιώνα είναι εμφανείς και στη χώρα μας. Ταυτόχρονα διεκδικούν σταδιακά τη φωνή τους ως «ομιλούντα όντα» (Rancière, 2008), οι άλλες κοινωνικές ομάδες που συμπληρώνουν αυτές του νέου προλεταριάτου, οι γυναίκες, οι έγχρωμοι, άλλες μειονότητες οι οποίες έχουν κάνει σαφή τη μοναδική

obvious differences one may note between monuments created by the victims and those commissioned by the victimizer, between those commissioned by the mighty and those claimed by the less privileged, what seems harder to resolve is what lies beyond any immediately intelligible dichotomies, what concerns distinctions that are less obvious and thus more complex.

Almost as a counterbalance to all the above, the end of the twentieth century was marked by discussions on the complicated relationship between art and public space. Architects, historians, urbanists would emphasize the significance of art's presence in the public sphere, in this virtual space of "defiance" (Lee, April 1998), especially in relation to art's political identity. Art practices invested in a renewal of forms such as the "ephemeral" monument, the anti-monument, the détournement and re-enactments, and the monuments to mundane, insignificant experience; practices found in the work of artists like Wodiczko, Hirschhorn, and Deller, who turned to "minor literature" (Deleuze, Guattari, 1998), to the personal narrative, to revisiting and re-enacting historical events, and to exposing the mechanisms of such practices as a form of resistance to the dominant culture and its discourse. One genre in particular, "public space art", came to renew the practice of monumental sculpture and to cover, in a very short time, the distance between consent and antagonism, the line that connects and at once separates the two: from Bourriaud's relational aesthetics and Tiravanija's "public" kitchens, to Bishop's relational antagonism and Sierra's incisive public exposure of illegal aliens.

Greece has seen its own share of attempts at a renewed "monumental" art, even if these have often been little more than an unsophisticated transcription of the foreign example, much like that rigid first step taken by the Kouroi that was nevertheless so crucial in terms of further developments. In other words, developments occurring in Europe during the last quarter of the twentieth century have had a manifest impact on the Greek art scene. At the same time, other social groups that come to take their place alongside this of the new proletarians, begin to claim their right to a voice in their capacity as "speaking beings" (Rancière, 2008): women, people of colour, minorities that seem to bring home the unique significance of the third world, of gender, of sexual difference, of the relationship between awareness and power, to

σημασία του Τρίτου κόσμου, του φύλλου, της σεξουαλικής διαφοράς, τη σχέση γνώσης και εξουσίας σε τέτοιο βαθμό που η οικονομική ταυτότητα, υποκειμένη σε σοβαρές μετατοπίσεις του πολιτισμικού οικοδομήματος της υποκειμενικότητας, διευρύνεται στην ταυτότητα της κοινωνικής διαφοράς (Foster, 2001). Έτσι και οι γενικές και γενικής χρήσεις φόρμες της μνημειακής γλυπτικής, όπως και οι ιδέες της παραστατικής και αφηρημένης τέχνης έλαβαν καινούργιο νόημα ως ενεργά παραγόμενες, και όχι παθητικά (θεσμικά) λαμβανόμενες, μέσω της αναπαράστασης/θέσης/αντιπαράθεσης στη δημόσια σφαίρα. Μέσα σε αυτό το συγκείμενο, η τέχνη όπως θα έλεγε ο Ranciere, είναι πολιτική στο βαθμό που διαμορφώνει έργα (ή μνημεία) που συμβάλλουν στη διαμόρφωση ενός ιδιαίτερου αισθητηρίου του χώρου και του χρόνου, αισθητήριο το οποίο καθορίζει τρόπους να είμαστε «μαζί ή χωριστά, μέσα ή έξω, μπροστά ή στο μέσο», κυρίως, θα λέγαμε, που ωθεί στην ανάληψη θέσης.

Απόπειρες για μια ανανεωμένη «μνημειακή» τέχνη, μας κάνουν να σκεφτούμε λοιπόν, κατά αναλογία της «φαντασιακής θέσμησης του κοινωνικού» (Καστοριάδης, 1981), ότι η δημιουργία, όπως λέει ο Καστοριάδης, προϋποθέτει, το ίδιο όπως η ξένωση, την ικανότητα να προσφέρουμε στον εαυτό μας κάτι που δεν υπάρχει. Και δεν μπορούμε, όπως εξηγεί, να διακρίνουμε το φαντασιακό που δρα στη δημιουργία, από το «απλώς και μόνο» φαντασιακό λέγοντας ότι το πρώτο προλαμβάνει μια μη ακόμη δεδομένη πραγματικότητα, αλλά «επαληθεύεται» στη συνέχεια. Το ουσιώδες της δημιουργίας δεν είναι απλώς η «ανακάλυψη», αλλά η συγκρότηση του καινούργιου. Η ανάδυση νέων θεσμών, νέων τρόπων ζωής είναι μια ενεργός συγκρότηση. Η συγκρότηση συνδέεται με τη βιοσημότητα σε δεδομένες περιστάσεις, τις οποίες όμως από τη στιγμή που αρχίζει κάτι να υπάρχει τις τροποποιεί σημαντικά και το οποίο στη δυναμική του –εφ’ όσον αυτή υπάρχει– θα συνεχίσει να είναι παρόν και στο μέλλον της ιστορίας. Αυτή η «επαλήθευση» που θα έρθει μέσα από την ιστορία δεν έχει καμία σχέση με κάτι που αναφέρεται σε ένα ήδη συγκροτημένο πραγματικό, ακόμα και αν, όπως εξηγεί ο φιλόσοφος, κανείς μπορεί να επιχειρηματολογήσει υπέρ της άποψης ότι οποιαδήποτε πραγματώση θα ήταν δυνατή ιδεατά, μια τέτοια επιχειρηματολογία δεν διαφωτίζει, γιατί στην πραγματικότητα δεν μας λέει πολλά για τις μετακινήσεις, τις αλλοιώσεις, τα κενά, τις ρήξεις και τις ασυνέχειες, που δίνουν ώθηση στα πράγματα.

such a degree moreover, that economic identity, subject as it is to the massive shifts occurring within the cultural domain of subjectivity, is stretched to accommodate the identity of social difference (Foster, 2001). Hence, both the generic and all-purpose forms of monumental sculpture, much like the notions of figurative and abstract art, seem to acquire new meaning as forms that are actively produced rather than passively (institutionally) received by means of relationships governing their presence in the public sphere (representation/action/reaction). In this context, art is political, as Rancière would remark (Rancière, 2008), inasmuch as it manages to produce works or monuments that contribute to shaping a particular awareness of space and time, one which determines ways of being “together or apart, inside or out, ahead or in the middle”.

Such attempts at a renewed “monumental” art, prompt us then to consider, by analogy with the “social instituting imaginary” (Castoriadis, 1981), that the creative act, as Castoriadis argues, in a manner similar to that of alienation, presupposes the capacity to offer ourselves that which does not exist. He further explains that we cannot in fact distinguish between the imaginary that acts upon the creative faculty and the imaginary “per se” simply by saying that the former anticipates an as yet tentative reality that will eventually be “verified”. The essence of the creative act does not lie in “discovering” the new, but in constituting the new. The emergence of new institutions, of new ways of life, implies an act of constitution, of construction. Constitution depends on viability in given conditions, though, once a new construct comes into being, it acts upon existing conditions, altering them significantly. Furthermore, this new construct will continue to exist in the future of history as long as its dynamics permits it to do so. This “verification” through history is in no way related to an already constituted, pre-existing real. For, as the philosopher explains, even if one were to argue in support of the view that any sort of materialization may hypothetically be possible, ultimately such an argument is quite unenlightening, since it fails to account for the shifts and changes, the breaks, disruptions and discontinuities that push things forward.

What ensures social cohesion, he observes, what ensures the very fabric of a given society, is the unity of a universe of meanings that is particular to it: it is

Αυτό, διευκρινίζει, που συνέχει μια κοινωνία είναι η ενότητα του κόσμου των σημασιών αυτής της κοινωνίας, αυτό που επιτρέπει να σκεφτούμε αυτή τη συγκεκριμένη και όχι άλλη κοινωνία, είναι η ιδιαιτερότητα ή η ειδικότητα του κόσμου των σημασιών της ως θέσμιση των συγκεκριμένων κοινωνικών φαντασιακών σημασιών που είναι έτσι οργανωμένες και όχι αλλιώς. Δεν μπορούμε όμως, μιας προειδοποιεί, να σκεφτούμε μέσα σε ένα «ταυτιστικό» σύστημα αναφοράς ερωτήματα όπως: «από ποια στιγμή και μετά μια κοινωνία δεν είναι πια εκείνη που ήταν, υπό ποιες προϋποθέσεις μπορούμε να πούμε ότι σύγχρονα και “συγγενή” μεταξύ τους κοινωνικά σύνολα αποτελούν τμήματα της “ίδιας” κοινωνίας ή αποτελούν περισσότερο διαφορετικές κοινωνίες»;

Και τη στιγμή της απόφασης ότι μια κοινωνία δεν είναι πια εκείνη που ήταν, αναδύεται ταυτόχρονα η διαπίστωση ότι δεν υπάρχει ένας απaráλλαχτος «εγγυημένος και αντικειμενικός δείκτης» που την περιγράφει, γιατί η ιστορία, η μνήμη και κατ'επέκταση η κοινωνία δεν είναι ολότητες. Και τη στιγμή αυτή σημαντικό ρόλο παίζει το βήμα «πέραν της ουτοπίας» που, όπως εξηγεί ο Θ. Λίποβατς (Lipovats, 1991), αναγνωρίζει ότι η αμφισβήτηση των κατεστημένων σχέσεων και του Λόγου της κυριαρχίας δεν μπορεί να υπάρξουν χωρίς την έννοια της συμβολικής Διαφοράς και την αναγνώριση και την επαναδιαπραγμάτευση του ρόλου της έννοιας της ουτοπίας. Της ουτοπίας όμως, επισημαίνει, όχι ως μιας μονοσήμαντης ουτοπίας που αναφέρεται απλώς σε άλλες διαφορετικές ιστορικές καταστάσεις, ούτε με την έννοια της απόθησης της έλλειψης, της διαφυγής στο ιστορικό παρελθόν ή μέλλον ή της ιδέας που εξισώνει τεχνοκρατικά τη Διαφορά στην απαίτηση μια ολότητας (αλλά του σεβασμού της διαφοράς ως άρνηση της πληρότητας/ολότητας/τελειότητας). Και αυτό, αναφορικά με την «καθημερινή ζωή», καταλήγει –και τη θεμελίωση (μνημείων) ως κατάφαση αυτής θα λέγαμε– σημαίνει, «να μην έχει κανείς αυταπάτες για τις ιδεολογίες που αυτή συνέχει παράγει αλλά να μην ξεχνά από την άλλη ότι πάντα μπορούν να συμβούν ρήξεις με τα συνηθισμένα φαινόμενα της καθημερινής ζωής και τότε πρέπει κανείς –η τέχνη– να είναι έτοιμη να επέμβει για να μην χάσει την ιστορική στιγμή, μέσα από την αναγνώριση της Διαφοράς, του Άλλου και του Νέου».

Καθώς, λοιπόν στη νέα συνθήκη πραγμάτων, κυριαρχεί η αμηχανία και η αμφισημία με την οποία ακόμα, ή κυρίως, οι ισχυροί αντιμετωπίζουν τις ραγδαίες

this which allows us to think of one society and not another; the particularity, or specificity of its universe of meanings as a distinct social instituting imaginary that is thus and not otherwise organized. Yet, he warns, we cannot rely on an “identitarian” system of reference if we are to answer questions such as: “from which point onward does a given society cease to be what it was; under which conditions can various contemporary social groups that are ‘akin’ to one another be considered to form parts of the same society, or else to form distinct societies in and of themselves?”

And at the moment when one decides that a society no longer is what it once was, one also realizes that there is no fixed, “definite and objective gauge” by which to measure and describe it, because history, memory and, by extent, society are not countable aggregates. At that moment, it seems crucial to take the step “beyond utopia”, which, as Thanos Lipovats explains (Lipovats, 1991), implies awareness of the fact that a challenging of established relations and dominant Discourses cannot occur in the absence of the notion of symbolic Difference; it cannot occur without prior acknowledgement of the role held by the concept of Utopia and without a renegotiation of its terms. And yet, Lipovats points out, utopia is not meant here in a univocal sense, as a simple reference to a different set of historical conditions; neither is it meant in the sense of a repression of that which is wanting, of an escape into the historical past, or the historical future for that matter; nor still as a notion that asserts a technocratic equation between Difference and the demand for totality (but rather as one that proposes the respect for difference as a negation of totality/perfection/wholeness). This means, he concludes, that as far as “everyday life” is concerned (and, we might add, the process of establishment –the monument– as an affirmation of this life), “one should cling to no illusions as to the ideologies this continually produces, while keeping in mind at the same time that there is always the chance of a rupture occurring within its realm; and it is then that one – art – should be ready to intervene, to take advantage of the historical moment, by acknowledging Difference, the Other, the New.”

Since, then, the so-called new order of things seems pervaded by a dominant sense of awkwardness and ambiguity, a sense that is still – or perhaps, mostly – evident in how those in power face the radical changes taking place in neighboring

αλλαγές στα γειτονικά τους σύνορα και τις επενέργειες αλλαγών στο εσωτερικό τους, η «μνημειακή τέχνη» έχει να (ανα)λάβει μια θέση που θα μας κάνει να θεμελιώσουμε τη σχέση μας με αυτή την αμφιθυμία (ambivalence). Να στρέψει το ενδιαφέρον μας σε μια κοινή συνθήκη που απελευθερώνει την (πολιτική) τέχνη από την αναπαράσταση των κοινωνικών δομών, συγκρούσεων και ταυτοτήτων και δημιουργεί τις προϋποθέσεις για μια όχι και τόσο παθητική λήψη. Τόσο στην αποκαθήλωση όσο και στην εγκαθίδρυση υπάρχει μια κοινή συνθήκη (δέσμευσης) για τον θεατή, ο θεατής πρέπει να αναλάβει μια διπλή διανοητική διαδικασία (Λίποβατς, 1993, ο.π.), πρώτα να αποσαφηνίσει τη θέση του δρώντος σε σχέση με αυτή την πράξη και στη συνέχεια να αναλάβει ο ίδιος μια θέση αναφορικά με τη δική του μέθοδο και επιθυμία, να έρθει αντιμέτωπος με τις δικές του αντιφατικές και άρρητες επιθυμίες, τις ρήξεις, τις ρωγμές των αποτυχιών και των αντιφάσεων στην ίδια την ζωή του και των λοιπών υποκειμένων.

Άλλωστε, θα μπορούσε κανείς να σκεφτεί, προς στιγμή, τη δημόσια τέχνη και τη μνημειακή γλυπτική ως μια μεταφορά ή μια μετωνυμία των ιδίων των θεσμών και της αμφιθυμίας που συνοδεύει τον επαναπροσδιορισμό τους και τη διαδικασία (επανα)θέσμισής τους.

Ελπίδα Καραμπά

- Foster H., 1985, *Recodings, Art, Spectacle, Cultural Politics*, U.S.A, Bay Press
 Καστοριάδης Κ., 1981, *Η Φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας*, Αθήνα, Εκδόσεις Ράπτα
 Λίποβατς Θ., 1993, *Ζητήματα Πολιτικής Ψυχολογίας*, Αθήνα, Εξάντας
 Lee P. M., "Art and the spaces of democracy", *Assemblage* 35, April 1998, σ. 80-86
 Μονροε Α., 2008, «NSK: Η Τέχνη του Κράτους», στο Σταυρακάκης Γ., Σταφυλάκης Κ., (επιμ.), *Το Πολιτικό στη σύγχρονη Τέχνη*, σ. 329-367, Αθήνα, Εκκρεμές
 Ντελέζ Σ., Γκουατταρί Φ., 1998, *Κάφκα, Για μια ελάσσονα λογοτεχνία*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτης
 Ranciere J., 2008, «Η Πολιτική της Αισθητικής», στο Σταυρακάκης Γ., Σταφυλάκης Κ., (επιμ.), *Το Πολιτικό στη σύγχρονη Τέχνη*, σ. 86-100, Αθήνα, Εκκρεμές

states, or the impact of such changes on the interior, "monumental art" is faced with the need to (re-)take a stance that will help establish the form of our relationship to this ambivalence. It must turn our attention to this universal condition that frees (political) art from the convention of representing social structures, conflicts and identities, and sets the scene for a less passive reception on the part of the viewer. Both the practices of dismantling and instituting require that the viewer be equally committed to the two sides of the same intellectual process; that they first decide as to the nature of the stance taken by the agent of the act in question, and in turn take a stance themselves, confront their own contradictory, unspoken desires; confront the ruptures and cracks that inconsistency and failure have wrought on their lives as on the lives of other subjects around them (Lipovats, 1993, Ibid.).

Elpida Karampa

- Castoriadis C., 1981, *I fantasiaki thesmisi tis koinonias* (The Imaginary Institution of Society), Athens, Rappas Editions
 Deleuze G., Guattari F., 1998, *Kafka, Gia mia elassona logotechnia* (Greek edition of *Kafka: Toward a Minor Literature*), Athens, Kastaniotis Editions
 Foster H., 1985, *Recodings, Art, Spectacle, Cultural Politics*, U.S.A, Bay Press
 Lee P. M., "Art and the Spaces of Democracy", *Assemblage* 35, April 1998, p.p. 80-86
 Lipovats T., 1993, *Zitimata politikis psychologias* (Issues of Political Psychology), Athens, Exantas
 Monroe A., 2008, "NSK: I techni tou Kratous" (NSK: The Art of the State), in Stavrakakis G., Stafylakis K. (eds.), *To politiko sti syghroni techni* (The Political in Contemporary Art), Athens, Ekkremes, p.p. 329-367
 Ranciere J., 2008, "I politiki tis aisthitikis" (The Politics of Aesthetics), in Stavrakakis G., Stafylakis K. (eds.), *To politiko sti syghroni techni* (The Political in Contemporary Art), Athens, Ekkremes, p.p. 86-100

Inspired ambition I, 2007
μελάνι, χαρτί, γύψος
Inspired ambition I, 2007
ink, paper, plaster



#3 (από τη σειρά
Borders), 2008
α/μ φωτογραφία,
75x100 εκ.,
#3 (from the *Borders*
series), 2008
b/w print,
75x100 cm,
edition of 3



*Colours are made
from tears, 2007*
γύψος (εκμαγείο
τραπεζιού), μελάνι
(ψηφιακή μακέτα
εγκατάστασης)

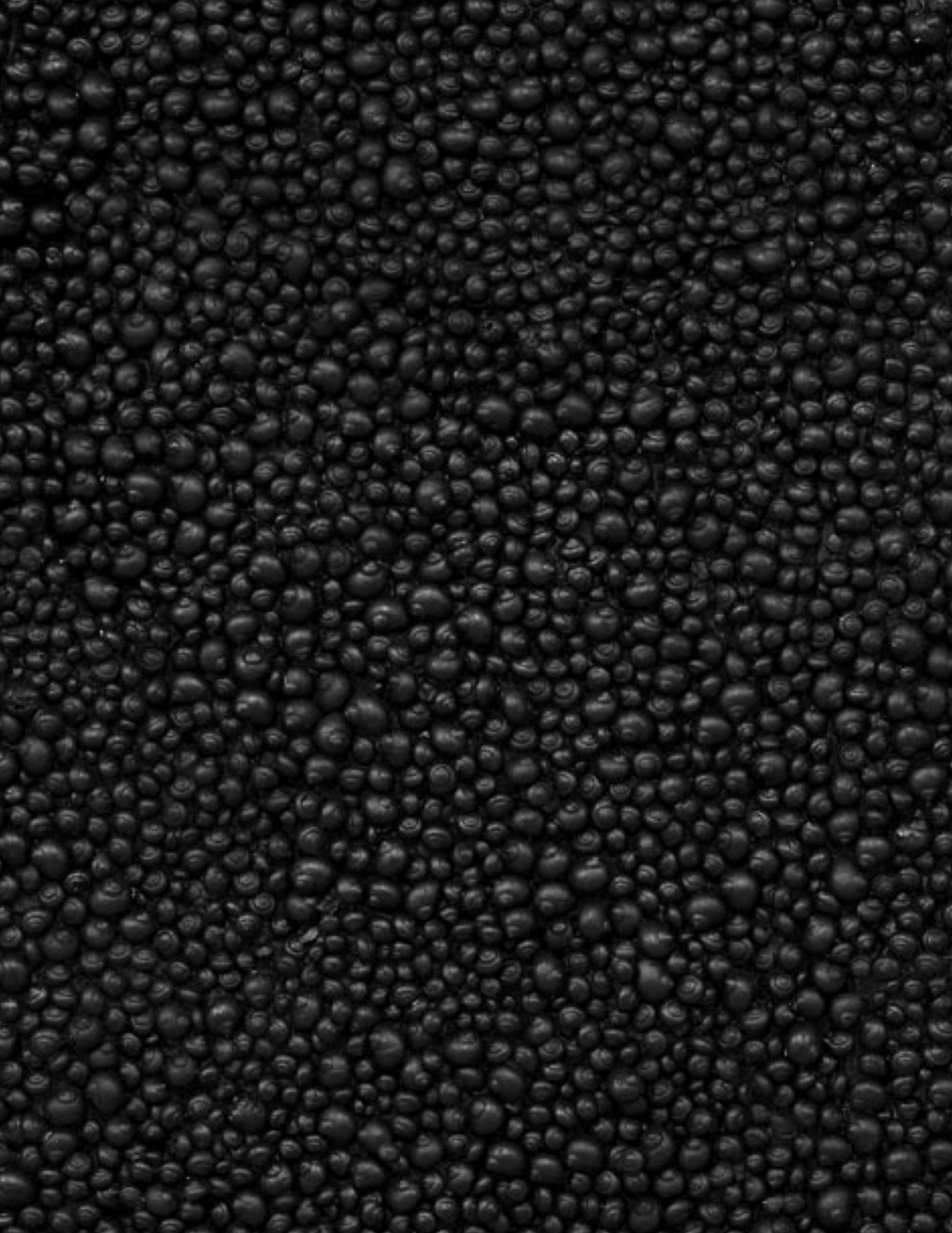
*Colours are made
from tears, 2007*
plaster (table cast), ink
(digital representation
of installation)





Ο Κώστας Μπασάνος σπούδασε Γλυπτική στη Σχολή Καλών Τεχνών Accademia Clementina στη Bologna και ακολούθησε μεταπτυχιακές σπουδές στη Γλυπτική με υποτροφία του ΙΚΥ στο Winchester School of Art στο Winchester της Μεγ. Βρετανίας. Είναι υποψήφιος για την απόκτηση διδακτορικού τίτλου στις Καλές Τέχνες στο University of Southampton και διδάσκει Γλυπτική στο Τμήμα Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης του Παν/μίου Ιωαννίνων. Πρόσφατες εκθέσεις (επιλογή): 2009: *Πουθενά*, Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Ιεάνα Τούντα, Αθήνα, 2008: *Και Τώρα*; Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσ/νίκη, *Το Νησί*, Κοσμο-πολιτισμός, Αθήνα, 2007: *Artissima*, Τορίνο, Ιταλία, *Emergency Room*, Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Ιεάνα Τούντα, Αθήνα, *The Athens Effect. L' image photographique dans l' art contemporain*, Maison Europeenne de La Photographie, Παρίσι, *Atropa Vanitas*, Κοσμο-πολιτισμός, Αθήνα, *People*, Art Athina 07, Αθήνα, *The workshop*, Γκαλερί Ζουμπουλάκη, Αθήνα, 2006: *The Athens Effect*, Fondazione Mudima, Μιλάνο, *Artissima*, Τορίνο, *Αρχιτεκτονικές Διαφάνειες*, Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Ιεάνα Τούντα, Αθήνα, 2005: *Δεν μπορώ να σε βγάλω απ' το μυαλό μου*. Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Ιεάνα Τούντα, Αθήνα. Ζει και εργάζεται στα Ιωάννινα και στην Αθήνα.

Born in Greece. He studied sculpture at Accademia Clementina of Fine arts of Bologna (Italy) and at Winchester School of Art, Winchester (UK). He is PhD candidate at WSA/ University of Southampton (UK) and he teaches sculpture at The Fine Art and Art Sciences Dept of The University of Ioannina. He lives and works in Athens and Ioannina. Recent exhibitions (selection) include: 2009: *Nowhere*, Ipeana Tounta Contemporary Art Center, Athens, 2008: *And Now?*, State Museum of Contemporary Art, Thessaloniki, *The Island*, Cosmos of culture, Athens, 2007: *Art Athina 07*, Athens, *The workshop*, Zoumboulaki Galleries, Athens, *The Athens Effect. L' image photographique dans l' art contemporain*, Musee Europeen de La Photographie, Paris, *Artissima*, Torino, Italy, *Atropa Vanitas*, Cosmos of culture, Athens, *People*, 2006: *Artissima*, Torino, Italy, *Objects in waiting*, End Gallery, Sheffield, UK, *The Athens Effect*, Fondazione Mudima, Milano, Italy, *Architectural Transparencies*, Ipeana Tounta Contemporary Art Center, Athens, 2005: *I can't get you out of my head*, Ipeana Tounta Contemporary Art Center, Athens



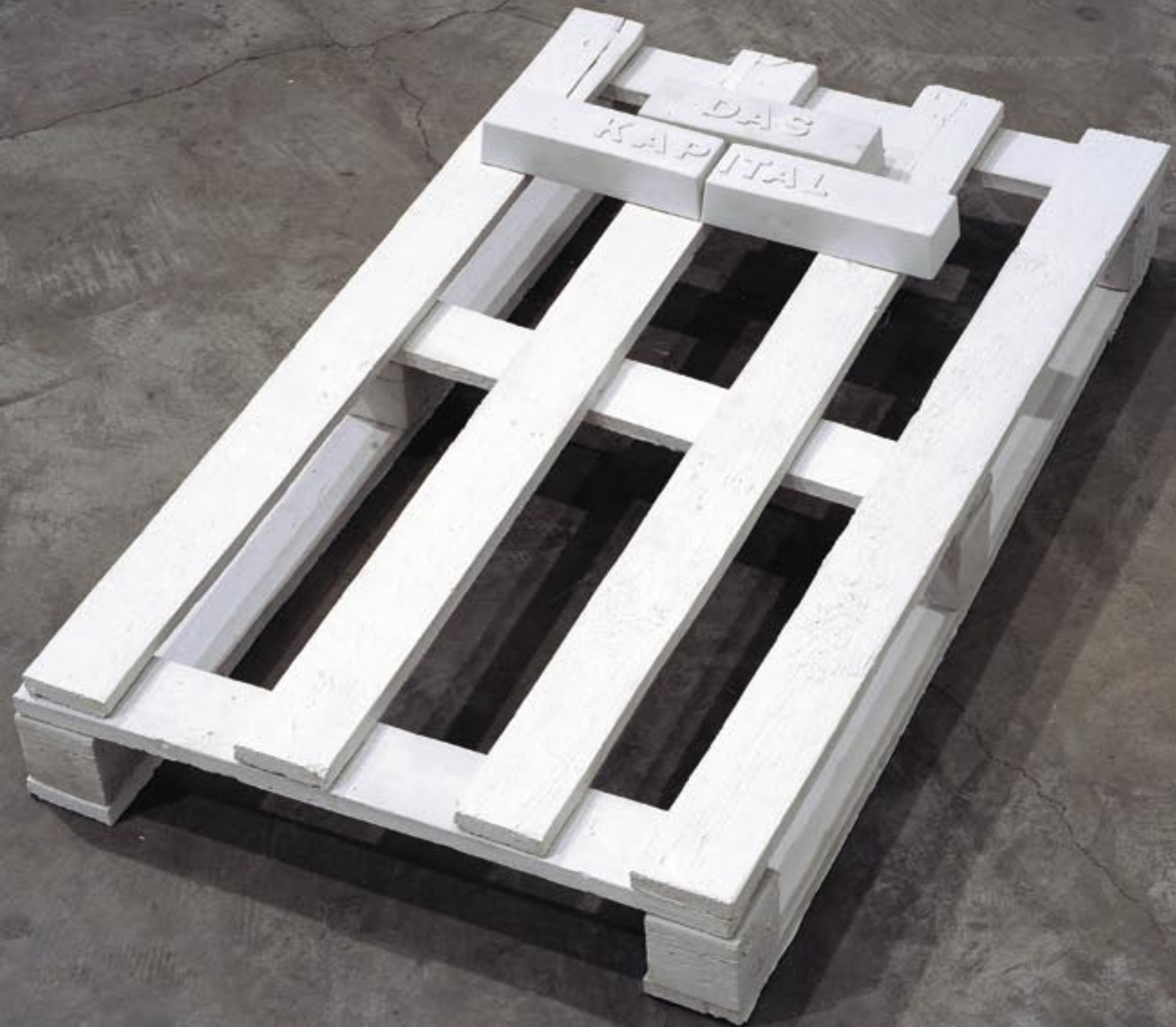


NOWHERE



NOWHERE







NOWHERE



[ΠΡΟΗΓΟΥΜΕΝΕΣ ΣΕΛΙΔΕΣ]*

Τα κοράκια (από τη Συλλογή Μνημείων Καταστροφών), 2007

γύψος (εκμαγεία παλέτας), μελάνι,
μεταβλητές διαστάσεις, άποψη εγκατάστασης.

Das Kapital, 2008

γύψος (εκμαγεία παλέτας),
20x60x100 εκ

19:44, 2008

γραφίτης, ταπετσαρία, γυψοσανίδα,
30x24 εκ. το καθένα

Nowhere, 2008

γύψος (εκμαγεία παλέτας), μελάνι,
120x575 εκ.

[PREVIOUS PAGES]*

The crows (from the Collection of Monuments of Catastrophes), 2007

plaster (pallet cast), ink,
dimension variable, installation view

Das Kapital, 2008

plaster (pallet cast),
20x60x100 cm

19:44, 2008

graphite, wallpaper, plasterboard,
30x24 cm each.

Nowhere, 2008

plaster (pallet cast), ink,
120x570 cm.

... dan ...
... dan ...
... dan ...

...
...
...

...
...
...

JATI

...
...
K ...
...
...

Η έκδοση έγινε με την ευκαιρία της ατομικής έκθεσης *nowhere/πουθενά* του Κώστα Μπασάνου στο Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Ιλέανα Τούντα, στην Αθήνα, από τις 15 Ιανουαρίου έως την 21 Φεβρουαρίου 2009.

Επιμέλεια-σχεδιασμός
Μιχάλης Παπαρούνης

Κείμενα
Κώστας Ιωαννίδης, Ελπίδα Καραμπά

Μεταφράσεις κειμένων
Μαρία Σκαμάγκα

Φωτογραφίες
Πάνος Κοκκινιάς

Ευχαριστώ τους

Θωμά Αποστόλου, Πάκυ Βλασσοπούλου, Αγγελική Βασιλείου, Κώστα Ιωαννίδη, Ελπίδα Καραμπά, Πάνο Κοκκινιά, Κοσμά Νικολάου, Κατερίνα Νίκου, Ειρήνη Ολυμπίου, Νίνα Παπακωνσταντίνου, Μιχάλη Παπαρούνη, Αντωνία Πυλαρινού, Μαρία Σκαμάγκα, Ράνια Σταθοπούλου, Γιώργο Στυλιάρη, Ιλέανα Τούντα, Πουλcherία Τσαβδάρη

This catalogue was published on the occasion of the solo exhibition *nowhere* by Kostas Bassanos at the Ileana Tounta Contemporary Art Centre, Athens, from January 15th to February 21st, 2009.

Edited and designed by
Michalis Paparounis - futura Publications

Texts by
Kostas Ioannides, Elpida Karampa

Translation
Maria Skamanga

Photos
Panos Kokkinias

Special thanks to

Thomas Apostolou, Paki Vlassopoulou, Aggeliki Vassiliou, Kostas Ioannides, Elpida Karampa, Panos Kokkinias, Kosmas Nikolaou, Katerina Nikou, Irini Olimpiou, Nina Papaconstantinou, Michalis Paparounis, Antonia Pilarinou, Simone Rondelet, Maria Skamanga, Rania Stathopoulou, Yiorgos Styliaras, Ileana Tounta, Poulcheria Tsvadari

© Ileana Tounta Contemporary Art Centre and the artist /
Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Ιλέανα Τούντα και ο καλλιτέχνης

© texts / κείμενα: Kostas Ioannides, Elpida Karampa /
Κώστας Ιωαννίδης, Ελπίδα Καραμπά

© photo credits / φωτογραφίες: Panos Kokkinias and the artist /
Πάνος Κοκκινιάς και ο καλλιτέχνης

© futura Publications / Εκδόσεις futura

ISBN 978-960-6654-??-?