

ΚΩΣΤΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ / KOSTIS GEORGIΟΥ

Hortus Clausus

Γλυπτική / Sculpture

Επιμελητής Έκθεσης: Μάνος Στεφανίδης
Curator : Manos Stefanides

Η έκδοση πραγματοποιήθηκε με την ευκαιρία της έκθεσης
«Hortus Clausus»
Μουσείο Μπενάκη, Κτήριο οδού Πειραιώς 138, Αθήνα, www.benaki.gr
6 Φεβρουαρίου - 2 Μαρτίου 2014

The catalogue was first published on the occasion of the exhibition
«Hortus Clausus»
Benaki Museum, Athens, 138 Pireos str. building, www.benaki.gr
6 Febraury - 2 March 2014



Συντονισμός - Coordination:
Flora Sotiraki - Elsa Mayer

Φωτογραφίες - Photos By:
Haiyan Li (Photoli), Sylvia Gabriel, Bruno Ardelio,
Yiannis Vaharides, Yan Konisky, Stephanos Paschos,
Demetrios Vranas, D. Ioannou, Flora Sotiraki

Ειδικά πορträτα - Special portraits:
Haiyan Li - Photoli

Μεταφράσεις - Translations by:
Susan Apostolaki, Irini Tsagournou,
Denisha Theophilaki, Miranda Papadopoulou, Helen Dragonas

Παραγωγή Βίντεο - Video Production:
Actuel Audiovisual

Σχεδιασμός - Graphic designer:
Kostis Georgiou
Μακρή Ξένια - Makri Xenia

Εκτύπωση - Printing:
Fotolio+Typicon S.A

©Kostis Georgiou
<http://www.kostisgeorgiou.com>
e-mail: info@kostisgeorgiou.com
kosg@otenet.gr



Κωστής Γεωργίου / Hortus Clausus

Space exists outside the door and inside the mind.
Antony Gormley



Θερμές ευχαριστίες στη κ. Σοφία Στάικου, Πρόεδρο Πολιτισμού του ιδρύματος της Τράπεζας Πειραιώς, για τη συμπαράσταση και την υποστήριξή της.

Many warm thanks to Mrs. Sophia Staikou, Culture President of the Foundation of Piraeus Bank, for her assistance and support.

Χορηγοί / Sponsors



Ασφαλιστική



Χορηγός Επικοινωνίας / Media Sponsors



I

Σε αντίθεση με την τρέχουσα άποψη, θεωρώ ότι δεν είναι η ζωγραφική η χειμαζόμενη τέχνη αλλά η γλυπτική. Αυτή η τελευταία βιώνει υπαρξιακή κρίση εφόσον σε διαρκή κρίση βρίσκεται επί δεκαετίες ο δημόσιος χώρος, συρρικνούμενος δραματικά από την εισβολή του ιδιωτικού, της αγελαίας συμπεριφοράς των πολλών αλλά και της αστυνόμευσης, η οποία συνυπάρχει διαλεκτικά προς την επιθετική παραβατικότητα. Μ' άλλα λόγια, το γλυπτό αποκομμένο από το φυσικό του χώρο και την ανοιχτή, τη δημόσια λειτουργία του ως ένυλη, συλλογική μνήμη και ως εμπράγματος λόγος (περί) ελευθερίας, εξορίζεται σχεδόν αποκλειστικά στα μουσεία, στις ιδιωτικές συλλογές και στους κλειστούς, περιφραγμένους και φυλασσόμενους ιδιωτικούς χώρους, τα πολυτελή κτίσματα ή τους περικλειστούς, εν είδει απαγορευμένης Εδέμ, κήπους τους. Γι' αυτό σύγχρονοι μελετητές (Rosalind Krauss) ονομάζουν τη γλυπτική homeless, δηλαδή ανέστια, που απελπισμένα ζητά τον ιδανικό χώρο.

Αναγκαστικά η σύγχρονη γλυπτική, ειδικά στην πιο πειραματική εκδοχή της, ξενοδοχείται στις γκαλερί, τις διεθνείς foires ή τα μουσεία, στα μοντέρνα αρχιτεκτονήματα που στεγάζουν τράπεζες ή εταιρείες και πολύ λιγότερο στις πλατείες, τα πάρκα, τις λεωφόρους ή τα σταυροδρόμια, εκεί δηλαδή που η παράδοση του μνημείου συναντά την άποψη του κράτους, με την ευρεία έννοια, σχετικά με το ωραίο. Θα έλεγα πως η δημόσια τέχνη είναι ανάλογη με την παιδεία ή την αισθητική της εξουσίας που την επιλέγει (όσο την επιλέγει) και που την προβάλλει (όσο την προβάλλει). Η δημόσια γλυπτική που μας περιβάλλει, όσο αντέχει την επίθεση των βανδάλων (που μάλιστα επιζητούν εύσημα καλαισθησίας), είναι προϊόν επιτροπών, θεσμών αλλά και συγκεκριμένων πολιτικών παρεμβάσεων. Έτσι τα «μνημεία» διακονούν περισσότερο την επίσημη προπαγάνδα και λιγότερο τη συλλογική μνήμη ή την αισθητική ανάγκη. Να γιατί ισχυρίστηκα ότι η γλυπτική βρίσκεται σε κρίση, επειδή ασφυκτικά «χωρικά», κι όχι η ζωγραφική που λειτουργεί ακόμη ως φετίχ εικόνων για την, ακόμη, κυρίαρχη αστική τάξη.

II

Πέρα από τα όρια του σπαραγμού δεν απομένει παρά η συνθήκη του χρόνου και του χώρου.

Friedrich Hölderlin

Η τέχνη είναι μια μηχανή της φαντασίας που ανιχνεύει τα όρια του χώρου και του χρόνου ανατρέποντας τα σύνορα της Ιστορίας. Η μικρή αλλά εκρηκτική παράδοση του μοντερνισμού, αντίθετα, κήρυσσε την αυτονόμησή του απ' όλα τα συστήματα της Ιστορίας. Το μεταμοντέρνο, πάλι, παρουσιάστηκε ως η κατάφαση της ιστορικής συνέχειας, ώστε το παρελθόν να ενεργοποιείται δυναμικά μέσα στην τέχνη του παρόντος. Νομίζω πάντως ότι η διάζευξη μοντέρνου-μεταμοντέρνου είναι μάλλον σχηματική, καθώς καταλήγει σε ελλιπή όσο και ακραία σχήματα. Το έργο τέχνης φέρει εξ ορισμού την πρόκληση της ανατροπής και το σπέρμα του καινούργιου, καθώς προπαγανδίζει μια «άλλη» πραγματικότητα, μια διαφορετική θέσμιση της κοινωνίας. Από την άλλη πλευρά, επειδή ακριβώς είναι πολιτισμική αξία και αισθητοποιημένη ιδεολογία, παρουσιάζεται αναπρόσπερα συνδεδεμένο προς τη διαλεκτική του πολιτισμού, δηλαδή ακολουθεί μια πορεία παράλληλη με τους μηχανισμούς της Ιστορίας. Έτσι λοιπόν σήμερα, αξιοποιώντας κανείς όλη την εμπειρία του παρελθόντος, μακριά από αφελείς στεγανοποιήσεις και προκατασκευασμένες απόψεις, μπορεί να ψάξει το έργο τέχνης στον πυρήνα του και να το μελετήσει γι' αυτό που είναι κι όχι γι' αυτό που του επιβάλλουν να είναι κάποια συστήματα πολιτιστικής εξουσίας. Το έργο τέχνης δεν γίνεται να νοηθεί έξω από τη διαλεκτική της Ιστορίας, είτε το ιδεολογικό φορτίο του λειτουργεί ως κατάφαση της ιστορικής παράδοσης είτε ως άρνηση. Άλλο πράγμα βέβαια να ερευνάς συνειδητά την εξέλιξη των μορφών εν χρόνω και εν χώρω και άλλο πράγμα να εικονογραφείς επιδερμικά την Ιστορία, μιμούμενος εξωτερικά κάποια στυλ εν είδει διαπολιτισμικού κολάζ, όπως συνέβαινε ευρέως κατά την προηγούμενη –τουλάχιστον– δεκαετία, με τη συνεπικουρία μάλιστα πολλών θεωρητικών του μεταμοντέρνου.

Έχοντας αυτά υπ' όψιν επιδιώξαμε να οργανώσουμε την παρούσα έκθεση γλυπτικής του Κωστή Γεωργίου ως ένα πείραμα και ως προβληματισμό σχετικά με τη δυναμική του «ανοιχτού» και του «κλειστού» χώρου· του δημόσιου και του ιδιωτικού (αν σκεφτούμε πού και πώς κατατάσσουμε σχετικά ένα μουσείο). Δημιουργήσαμε, λοιπόν, έναν κλειστό «κήπο», έναν hortus clausus στο αίθριο του μουσείου, στο οποίο εγκαταβιών για έναν μήνα ασφαλή αλλά και ελεύθερα τα ιδιόμορφα πλάσματα που παράγει η γλυπτική του Κωστή Γεωργίου. Σαν απελευθερωμένα από την ανάγκη ή το φόβο, την επιθετικότητα ή το βανδαλισμό. Αινιγματικά και αμφίσημα απολαμβάνουν εδώ την ιδιοτελή τους ελευθερία μοιρασμένη στα βλέμματα των επισκεπτών.

Τι εκπροσωπούν αυτά τα γλυπτά;

Είναι δαιμόνια μιας προπρωτικής εποχής, μηχανικά υπεράνθη και δέντρα, ή ζώομορφα ανδρείκελα του μέλλοντος; Πατούν σε μια παράδοση ασφαλείας ή δοκιμάζονται σε κινούμενη άμμο; Πυροβολούν αυτοκαταστροφικά ή προετοιμάζονται ν' απογειωθούν; Λειτουργούν καθ' ομάδες ή επείγονται ν' αυτονομηθούν; Ονειρεύονται τη δημόσια καταξίωσή τους ή βιάζονται να ενταχθούν στην ατελέσφορη (για τη φύση τους ως γλυπτών) επικράτεια του ιδιωτικού; Έχουν αποφασίσει για τη μοίρα τους ή όχι ανάμεσα στο ανθρωποειδές, το φυτικό και το ζώδες, το αυθεντικό και το διαμεσολαβημένο, το πλαστικό και το ζωγραφικό, τη μάζα ή το χρώμα, το μνημειακό ή το μιμησιακό, την αφήγηση ή την υποβολή, τη μεταφορά ή τη μετωνυμία;

III

Ο Walter Pater αποφαίνεται πως ρομαντισμός είναι η συνάντηση του παράδοξου με την ομορφιά. Η απόκλιση, το παράξενο, η παραμόρφωση αποτελούν ποιοτικά χαρακτηριστικά της γλυπτικής του Γεωργίου, όπως επίσης και η σχηματοποίηση της μορφής, ο μινιμαλισμός, η προβολή του μέρους αντί του όλου (π.χ. κεφάλι χωρίς σώμα), το γκροτέσκο. Ό,τι δηλαδή θα αποδιδόταν εύκολα στην επικράτεια του εξπρεσιονισμού με όλα τα εξωπραγματικά (υπερρεαλιστικά;) του παρελκόμενα. Ούτως ή άλλως ο ρομαντισμός θεωρείται προάγγελος και του εξπρεσιονισμού και του σουρεαλισμού στον 20ό αιώνα.

Πιο συγκεκριμένα, έχουμε να κάνουμε με μια γλυπτική που προέρχεται από τη ζωγραφική εφόσον τα θέματά της (ζωμόρφα ή ανθρωποειδή) έχουν ήδη δουλευτεί σε παλαιότερες (ζωγραφικές) εκθέσεις του καλλιτέχνη. (Το 1990 στην ατομική του παρουσίαση στην γκαλερί Titanium και τη συμμετοχή του στην ομαδική έκθεση «Αναφορά στον Μπουζιάνη», Δημοτική Πινακοθήκη Αθηνών, και το 1989 στο αφιέρωμα στη Γαλλική Επανάσταση «6+6», Αθήνα και Nîmes. Και οι τρεις αυτές εκθέσεις είχαν εισαγωγικό σημείωμα του υπογράφοντος.)

Ταύροι, ταυροκαθάψια, ρινόκεροι, αγρίμια, φηγούρες έκδοτες στα χρώματα της φωτιάς ή της αβύσσου, όντα παραμορφωμένα που εκλιπαρούν ή δείχνουν τη δύναμή τους πρωταγωνιστούσαν ανέκαθεν στην ποιητική του Γεωργίου. Συνεπώς το άνοιγμα στις τρεις διαστάσεις προέρχεται ως φυσική εξέλιξη μιας έρευνας μορφών και διατυπώσεων που συνεχίζεται. Άλλωστε υπάρχει το προηγούμενο κορυφαίων ζωγράφων (π.χ. του Matisse, του Picasso, του Max Ernst, του Magritte, του Dalí, για να σταθούμε μόνο στην πρώιμη avant-garde και στο σουρεαλισμό), οι οποίοι συνδυάζουν ζωγραφική και γλυπτική μ' έναν συμπληρωματικό τρόπο, όπως επίσης συμβαίνει και σε άλλες περιπτώσεις σύγχρονων δημιουργών, όπως λ.χ. ο Horst Antes ή ο Thomas Schütte. Ο Γεωργίου πάντως και ως γλύπτης εξακολουθεί ν' αναφέρεται στους απαρασάλευτους εικαστικούς του ήρωες, που είναι ο Willem de Kooning και ο Francis Bacon. Σε μια μυθολογία τεράτων, σε μια τερατωδία του κάλλους. Κι όσο κι αν διαφοροποιείται η γλυπτική του από τις ζωγραφικές του εμμονές (γραφιστικές ευκολίες, οπτικές συμβάσεις κ.ο.κ), εντούτοις παραμένει σταθερή σ' αυτήν η διάθεση να συνυπάρξει το δράμα με τη γελοιότητα, η ρητορεία της μορφής με την αυτουπνόμευσή της, η ένταση με το παιγνιώδες, ο «πεσιμισμός» της φόρμας με την «αισιοδοξία» του στίλβοντος χρώματος.

Η αντίθεση που γεννά τη θέση, τελικά.

IV

Η παρούσα μικρή αναδρομική εκθέτει εν συνόψει τους πειραματισμούς και τα επιτεύγματα του γλύπτη-ζωγράφου τα τελευταία είκοσι χρόνια. Πρόκειται για συνθέσεις που pláθονται αρχικά στον πηλό για να μεταφερθούν αργότερα σε διαρκέστερο, μνημειακότερο υλικό: χαλκός, ορείχαλκος, πολυεστέρας, αλουμίνιο. Ποιος είναι ο προβληματισμός του; Να διερευνήσει τα όρια ανάμεσα στο ανθρώπινο και το ζωώδες, το έλλογο και το άλογο, το τρομακτικό και το γκροτέσκο, την ειρωνεία ως περιεχόμενο και τη λειασμένη σχηματοποίηση ως φόρμα. Παράλληλα να επενδύσει με το ρεαλισμό των γλυπτικών μορφών τις εικαστικές του φαντασιώσεις, εκείνα τα πλάσματα που υφίστανται ανάμεσα στο ασαφές του σκότους και την ευδία του φωτός. Τώρα τα σχεδιαστικά περιγράμματα της ζωγραφικής γίνονται αλληλοσυμπλεκόμενα επίπεδα άλλοτε λεία κι άλλοτε αδρά, ακατέργαστα. Πάντα όμως υπερτερεί η ανάγκη για εντελέχεια της μορφής για μία τελική ενότητα, όσο κι αν αποκλίνουν ενίοτε τα παραπληρωματικά της στοιχεία. Γι' αυτό θεωρώ τη γλυπτική του κλασικότερη παρά τα πειραματικά της στοιχεία, με προφανή, δηλαδή, την αλήθεια της, όπως εξάλλου και το αίνιμά της. Σχεδιασμένη για να ενταχθεί σ' ένα αστικό τοπίο, στους μυχούς μιας πόλης, όχι αναγκαστικά φανταστικής ή εξιδανικευμένης, πειραματίζεται ως προς τα μεγέθη της αυξομειώνοντάς τα ώστε ν' αντέξουν την ανθρώπινη παρουσία. Πολύ μικρά μοιάζουν απροστάτευτα, πολύ μεγάλα φαντάζουν άτρωτα. Βλέπετε η γλυπτική (πρέπει να) περιβάλλεται πάντα από ανθρώπους. Και οι άνθρωποι δεν είναι αναγκαστικά αθώοι παρά την καλή τους προαίρεση. Έτσι ο γλύπτης επιλέγει εκείνα τα μεγέθη που επιβάλλονται στο χώρο χωρίς να τον ηγεμονεύουν, επιδιώκοντας έναν έντιμο συμβιβασμό με εκείνους τους ανθρώπους που τα φθονούν ή δεν τ' ανέχονται. Επειδή, ίσως, η ύπαρξή τους αισθάνεται μειονεκτικά ή άβολα απέναντι στη δική τους ύπαρξη. Όσο κι αν οι άνθρωποι τελικά είναι πολύ πιο εύθραυστοι από τα γλυπτά και τα γλυπτά πιο ανθεκτικά από τους ανθρώπους.

V

*Ευπνήστε αυτούς που κοιμούνται,
αφήστε αυτούς που ονειρεύονται.*

(Από τοίχο της Αθήνας)

Το κυρίαρχο γνώρισμα του μεταμοντερνισμού συνίσταται στο ότι η εικόνα –την οποία παράγει με κατακλυσμαίους ρυθμούς η ηλεκτρονική, ψηφιακή πια, τεχνολογία– αποδεσμεύεται από το σημείο, όπως ακριβώς αποσυνδέεται η απεικόνιση από την έννοια-αναφορά που κάποτε τη συνέχε. Οι εικόνες πλέον αναφέρονται σε άλλες εικόνες και τα σημαίνοντα, αυτονομούμενα, απηχούν άλλα σημαίνοντα, ενώ μοιάζει να έχει αποσαθρωθεί ο εσωτερικός ειρμός που κάποτε τα συνέδεε. Όλα αυτά τα στοιχεία συγκροτούν μια υπερ-πραγματικότητα, την hyper-réalité του Baudrillard ή του Umberto Eco, η οποία δηλώνει με τον παραισθητισμό των εικόνων της ότι τα όρια ανάμεσα στο πραγματικό και το φανταστικό έχουν διαβρωθεί ανεπανόρθωτα. «Πραγματικότητα» τούτέστιν είναι η προσωπική μας σχέση με όλον αυτό τον καταρράκτη των υπερ-πραγματικών, παραπλανητικών εικόνων που μας παρέχουν οι εικονοποιητικοί μηχανισμοί της σύγχρονης τεχνολογίας. Για παράδειγμα, ας εξετάσουμε την τηλεοπτική

εικόνα: Ενώ αυτή υποκρίνεται ότι παρουσιάζει την πιο πραγματική «πραγματικότητα», μια πραγματικότητα ad extremum, ο υποψιασμένος –πια– καταναλωτής της γνωρίζει πως πρόκειται για μια κατασκευή, για μια «υπνωτική συμπεριφορά», κατά την έκφραση του Guy Debord. Αυτού του φαινομένου απόρροια είναι το δυσόιωνα συμπέρασμα του Baudrillard ότι η τέχνη σήμερα έχει καταστεί παρωδία του εαυτού της, καθώς δεν τη διακρίνει καμία αναφορά σε κανένα περιεχόμενο (simulations).

Ο Ιεχωβά του μονοθεϊσμού θεωρεί πολύ ανταγωνιστικό –δηλαδή επικίνδυνο έως βλάσφημο– το να φτιάχνει κανείς είδωλα, που θα πει ομοιώματα θεών που όμως μοιάζουν με ανθρώπους. Που θα πει τελικά «γλυπτική». Ο Vasari θεολογεί άτσαλα υποστηρίζοντας ότι αυτό που απαγορεύει ο Θεός των Εβραίων, των Χριστιανών και των Μουσουλμάνων δεν είναι η κατασκευή των γλυπτών αλλά η λατρεία τους. Ούτως ή άλλως η γλυπτική εισέρχεται στα νεώτερα χρόνια με το στίγμα μιας αμαρτίας. Αφενός ανθρωπόμορφη –κι όταν ακόμη δηλώνει «αφηρημένη»– αφετέρου θεομάχος, αφού αντιποιείται το δικαίωμα του Θεού στη δημιουργία.

Στην εποχή μας ο Gormley, ο Schütte, ο Cragg, αλλά και ο Γεωργίου προτείνουν εκφράζοντας ένα γενικότερο «μετά» (postindustrial, postmodern, posthuman κτλ.) κάποια ανθρωποειδή όντα (humanoids) ανάμεσα στον προκατακλυσμαίο πηλό του γκόλεμ και την υπερτεχνολογία του ρομπότ.

Για τι μιλάει σήμερα η γλυπτική;

Μα για μια οντολογία των μορφών μακριά από ηθικολογίες ή διδακτισμούς και για το δέον ή το γίγνεσθαι εκείνης της πνευματικότητας που σταθερά εισβάλλει στην ύλη για να δημιουργήσει αυτό που ονόμαζε ο Bachelard «ποιητική του χώρου». Η γλυπτική, εν τέλει, αποδίδει στην ύπαρξη τα οντολογικά της χαρακτηριστικά· γι' αυτό και προκαλεί τη μήνιν του θείου.

VI

Όσο κι αν ο κόσμος (και η γλώσσα) των εικόνων είναι διεθνής, άλλο τόσο η κατασκευή (των εικόνων) και η εννοημάτωσή τους έχουν και τόπο και χρόνο. Ιδιαίτερα στην πατρίδα μας, η εικαστική παραγωγή, όταν θέλει να ξεφύγει από το φλύαρο υποκειμενισμό ή τις αγοραία μοντερνίζουσες μόδες, δεν μπορεί παρά να επηρεάζεται από τη συνειδητή ωρίμανσης πατριδογνωστική διαδικασία. Τα γλωσσικά αρχέτυπα επηρεάζουν την εικονοποιία άραγε ή το αντίστροφο; Όπως και να 'χει το πράγμα, αν υπάρχει ένας χαρακτήρας και μια ταυτότητα στην εγχώρια σχολή, οφείλονται στην κοινή γλωσσική συνείδηση και σε ό,τι αυτή μπορεί να σημαίνει σ' επίπεδο κοινωνιολογικό, ιστορικό, εκφραστικό, ψυχαναλυτικό...

Το 1993 ο Κωστής Γεωργίου σφυρηλάτησε και ηλεκτροκόλλησε έναν Αγκυλωτό Σταυρό 2,20 x 2,20 μ. από τα σπλάχνα του οποίου έβγαιναν σκουριές και ακαθαρσίες. Δυσόιωνα προφητικό έργο, που ενώ έμοιαζε να τακτοποιεί λογαριασμούς με το ευρωπαϊκό παρελθόν, αποκτά ενοχλητική επικαιρότητα σήμερα (δες «Ελευθεροτυπία» 21.10.1994). Το 1998 ο γλύπτης περνάει μόνιμα στη χαλκοχύτευση δημιουργώντας τα πρώτα ανθρωποειδή του, τις ταυροκεφαλές, τα ζώα, για να φτάσει στον τεράστιο σκαντζόχοιρο, τα λουλούδια, τα δέντρα και τα συμπλέγματα των ακροβατών που παραπέμπουν εκτός των άλλων στη ροζ περίοδο του Picasso. Τότε που ο Spragnoletto ήταν ερωτευμένος με τους αρτίστες του τσίρκου Medrano.

Τα γλυπτά του Γεωργίου σταδιακά, κατακτώντας επάρκεια, κατακτούν τον κόσμο και μεταφέρουν την ειρωνική αμφισημία τους από τη Νέα Υόρκη στις αναδυόμενες νέες μεγαλουπόλεις της Κίνας με τα εντυπωσιακά μουσεία. Τα οποία με τη σειρά τους ανακαλύπτουν τον Hortus Clausus και τα σύμβολα ενός δυτικού καλλιτέχνη. Ανάλογα όπως γίνεται δεκτός τόσο στη Ρώμη όσο και τη Βενετία ο Ιάπωνας Kan Yasuda, που γεννήθηκε το 1945 και δουλεύει τις μνημειακές φόρμες του με μια έντονα διακοσμητική διάθεση (Museo Dei Fori Imperiali, 2007). Όσωση ανάμεσα σε Δύση και Ανατολή, διαπολιτισμικότητα, κατάργηση των συνόρων μέσα από την τέχνη, υπερεθνική επικοινωνία; Είναι φορές που μεμονωμένοι δημιουργοί κάνουν ό,τι έπρεπε να κάνουν κράτη ή διεθνείς φορείς με υψηλή χρηματοδότηση και μακροπρόθεσμο πολιτιστικό πρόγραμμα.

Στο αίθριο του νέου Μουσείου Μπενάκη εκτίθενται μερικά έργα που ήδη έχουν ταξιδέψει τη μισή υδρόγειο: το Ζευγάρι του 1997, ο Άγγελος Φύλακας του 2001, η τριπλή εκδοχή του Equus του 1994, η πυραμίδα των Ακροβατών που ξεκίνησε από τη δεκαετία του '90 και ολοκληρώθηκε φέτος. Συμπέρασμα: Το ταξίδι συνεχίζεται κι αυτός εδώ είναι ένας γόνιμος σταθμός του. Ποιο θα είναι το επόμενο βήμα; Όπου υφίστανται πρόσφορες συνθήκες για να σταθείς (να στηθεί) η γλυπτική. Ούτως ή άλλως δεν υπάρχει ιδανικός χώρος γι' αυτήν. Ποτέ δεν υπήρξε. Πάντα έπρεπε να προηγηθεί ένα είδος συμβιβασμού: Από τον Ιερό Βράχο της Ακρόπολης ως τον αχανή τάφο του Κινέζου Αυτοκράτορα. Γιατί η γλυπτική δεν προτείνει έναν ιδανικό τόπο ανοίγοντας ιδεατά παράθυρα σε τυφλούς τοίχους όπως η ζωγραφική, αλλά υφίσταται στο χώρο και συγχρόνως τον γεννά, υποτάσσεται σ' αυτόν και συγχρόνως τον ανατάσσει, διεκδικώντας μια άλλη ομορφιά πέρα από τη φυσική. Κι ας μην ξεχνάμε: «Οι μορφές της τέχνης υπερβαίνουν τη συνθήκη του χώρου και του χρόνου συνιστώντας μία πρόταση αιωνιότητας...»

1. Passages in Modern Sculpture, Cambridge Mass: The MIT Press, 1977.
2. Μάνος Στεφανίδης, *Μικρή Πινακοθήκη, Πρόσωπα, κρίσεις και αξίες της νεοελληνικής τέχνης*, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2011, 4η έκδοση συμπληρωμένη.
3. Walter Pater, *Η Αναγέννηση, μελέτες για την τέχνη και την ποίηση*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2011, μτφρ. Άρης Μπερλής.
4. N.J.T. Mitchell, *What do pictures want? The lives and loves of images*, University of Chicago Press, σ. 246: «Image-making is a dangerously godlike activity...»
5. Μάνος Στεφανίδης, *Μια ιστορία της ζωγραφικής*, Εκδόσεις Καστανιώτη (Α' έκδοση), 1994, σ. 15.

Kostis Georgiou / Hortus Clausus

Space exists outside the door and inside the mind.
Antony Gormley

I

Contrary to popular belief, my opinion is that painting is not the suffering art; this title is rather reserved for sculpture, an art going through an existential crisis, directly linked with the constant turmoil public life has been in for many a decade now, shrinking dramatically under the invasion of the private, of the widespread herd mentality and also of policing, which exists side by side with violent delinquency, in an interactive relationship. In other words, the sculpture, separated from its natural space and its open, public function as an incarnate collective memory and as a tangible declaration of freedom, is almost wholly banished to museums, private collections and closed-off, closely guarded private spaces, luxury buildings or their gardens, fenced and protected as if they were a forbidden Eden. This is why modern scholars (Rosalind Krauss) refer to sculpture as being homeless, desperately seeking its proper grounds.

Modern sculpture, especially its more experimental version, is by necessity housed in galleries, international fairs or museums, modern buildings that accommodate banks or corporations, and less frequently in squares, parks, avenues or crossroads, which is where the monument tradition meets the opinion of the state, in the broad sense of the word, regarding what is aesthetically good. I would say that public art is proportional to the education or the aesthetics of the power that chooses it (for however long it chooses it) and promotes it (for however long it promotes it). The public sculptures that surround us, so long as they withstand the attacks of the vandals (who strive to be commended for their good taste), are products of committees, institutions, and specific political interventions. In this way, the “monuments” serve official propaganda, rather than collective memory or aesthetic needs. This is why I contended that sculpture is facing a crisis; because it is the art being stifled in search of space, while painting still enjoys the role of providing fetish images for the –still– ruling upper middle class.

II

*Beyond the boundaries of sorrow,
there is nothing left but the convention of time and space.*
Friedrich Hölderlin

Art is a machine of the imagination, tracing the confines of space and time and overturning the boundaries of History. The small but explosive tradition of modernism, on the other hand, was proclaiming its independence from all systems of History, and the post-modern was presented as the affirmation of historical continuity, so that the past is dynamically activated within the art of the present. I believe, however, that the distinction between modern and post-modern is rather schematic, since it culminates in incomplete, as well as radical forms. A work of art by definition contains the challenge of subversion and the seed of the new, since it propagandizes a “different” reality, a different social institution. On the other hand, because of the very fact that it represents a cultural value and a perceptible ideology, it is unavoidably presented as being connected to the dialectics of culture—following, in other words, a course parallel to the mechanics of History. So, today, making the most of the experience offered by the past, away from naive stereotypes and precast notions, one can delve into the core of the work of art and study it for what it is, and not for what some cultural authority systems force it to be. An art work cannot be perceived outside the dialectics of History, regardless of whether its ideological load functions as an affirmation of historical tradition or as its negation. It is one thing, however, to consciously study the evolution of the forms in space and time, and a totally different matter to attribute a superficial image to History, by outwardly imitating some styles in the way of an intercultural collage, as was so often the case in the previous decade – at least –, and with the aid of many theorists in the field of the post-modern.

Taking all that into consideration, we endeavored to organize the present sculpture exhibition by Kostis Georgiou, as an experiment and a reflection into the dynamics of the “open” and the “closed” space; in other words, the public and the private (if we consider where and how we come to classify a museum in those terms). Thus we created an enclosed “garden,” a hortus clausus in the museum’s atrium, where the peculiar sculpted creatures of Kostis Georgiou will reside for one month, safe and free. Liberated from need or fear, hostility or vandalism, enigmatic and ambiguous, here they enjoy their selfish freedom revelling in the eyes of the spectators.

What do these sculptures represent?

Are they daemons from a time before the fall, mechanical super-flowers and trees, or zoomorphic puppets of the future? Do they tread on a safety tradition or are they being tried on quicksand? Are they fire walking in a self-destructing mode or are they preparing to take off? Do they operate as teams or are they eager to sever the bonds of dependence? Do they dream of public recognition or are they rushing to become part of the fruitless (for their nature as sculptures) domain of the private? Have they or have they not decided on their fate between the humanoid, the herbal and the animalistic, the authentic and the mediated, the plastic and the painted, the mass or the colour, the monumental or the minimalistic, the narration or the subjugation, the metaphor or the metonymy?

III

Walter Pater argues that romanticism is the point where paradox and beauty converge. Deviance, peculiarity, and distortion are all quality characteristics of Georgiou's sculptures, in addition to form moulding, minimalism, presenting part instead of the whole (eg. a disembodied head), and also the grotesque. In other words, everything that would very easily be attributed to the field of expressionism, with all its otherworldly (surrealistic?) elements. At any rate, romanticism is considered to be the precursor of both expressionism and surrealism in the 20th century. To be more precise, we are dealing with sculpture that derives from painting, since its topics (zoomorphic or humanoid) have already appeared in older (painting) exhibitions of the artist. (In 1990 in his individual presentation at the Titanium gallery and his participation in the group exhibition "A reference to Bouzianis," Municipal Gallery of Athens, and in 1989 with the tribute to the French Revolution titled "6+6," Athens and Nîmes. All three of the exhibitions had an introductory note by the undersigned.)

Bulls, bull-leaping, rhinos, ferocious animals, figures surrendered to the colours of fire or the abyss, distorted beings begging or showing off their strength have always taken centre stage in Georgiou's art. Consequently, the transition to the three-dimensional comes as the natural evolution of a continuous study of forms and expressions. There is, after all, the example set by eminent artists (eg. Matisse, Picasso, Max Ernst, Magritte, and Dali, to name but a few representatives of the early avant-garde and surrealism), who combine painting and sculpture in a complementary way, also seen in other modern artists, such as Horst Antes or Thomas Schütte. Georgiou the sculptor, however, continues to make references to his immovable hero-artists, Willem de Kooning and Francis Bacon. Mythologizing monsters, monstrosifying beauty. And regardless of how his sculptures differ from his painting obsessions (graphic conveniences, visual conventions etc.), one can discern in them, however, a constant tendency to merge drama with the farcical, the rhetoric of the form with its self-negation, intensity with playfulness, the "pessimism" of the form with the "optimism" of the radiant colour. In other words, antithesis giving way to thesis.

IV

This small retrospective exhibition presents in a concise way the experimentations and accomplishments of the sculptor-painter in the past twenty years. They comprise compositions initially moulded in clay, to be transferred later to a longer-lasting, more grandiose material: copper, bronze, polyester, aluminum. What is his concern? To study the boundaries between the human and the animalistic, the logical and the illogical, the frightening and the grotesque, the irony as content and the polished moulding as form. At the same time, to immerse his artistic fantasies, those creatures that exist between the obscurity of darkness and the serenity of light, in the realism of the sculpted forms. Now the outlines of a painting become intertwined levels, sometimes smooth, other times coarse, rough. Always prevalent, though, is the need for diligence of form for a final unity, no matter how its supplementary elements might sometimes diverge. For that reason, I believe that his sculpture has a tendency towards the classic, despite its experimental elements; its truth, in other words, is evident, as is its enigma. Designed to become part of an urban environment, in the depths of a city, not necessarily imaginary or idealized, it experiments with its sizes, increasing or reducing, in order for them to withstand the human presence. Very small, and they seem helpless; very big, and they seem invincible. You see, sculpture must always be surrounded by people. And people are not necessarily innocent, despite their good intentions. So the sculptor selects those sizes that impose themselves in the space without dominating it, thus aspiring towards an honest compromise with those who resent them or are unable to tolerate them. Maybe because their existence feels inferior to or uneasy with their own existence, despite the fact that, after all, people are much more fragile than sculptures and sculptures are much tougher than people.

V

*Wake those who are sleeping,
leave those who are dreaming.
(Written on a wall in Athens)*

Post-modernism's main attribute is that the image - produced at breakneck speed by the electronic, now digital technology - is detached from the locus, just like its representation is disconnected from the reference-concept that once contained it. The images now refer to other images and the signifiers, gaining their independence, echo other signifiers, while the inner coherence that once held them together has now been corroded. All those elements comprise a hyperreality, Baudrillard or Umberto Eco's hyper-réalité, which, with the illusionistic quality of its images shows that the boundaries between what is real and what is imaginary have been irrevocably eroded. "Reality," thus, is our personal relationship with this avalanche of hyperreal, deceptive images offered to us by the image-producing mechanisms of modern technology. Let's for example consider the televised image; while it pretends to be depicting the most real "reality," a reality ad extremum, the now wary consumer is aware that this is a wholly constructed impression, a "hypnotic behaviour" in the words of Guy Debord. A direct result of this phenomenon is Baudrillard's ominous conclusion that art today has become a parody of itself, since there is no reference to any content to distinguish it (simulations).

Monotheism's Jehovah considers the creation of simulacra, more precisely effigies depicting gods in human form, to be something dangerous, even blasphemous. This, however, is what "sculpture" means. Vasari clumsily claims that what the God of the Jewish, the Christians and the Muslims forbids is not the creation of sculptures, but their worship. Either way, sculpture enters the modern era bearing the stigma of sin. On the one hand in human form - even when it claims to be "abstract" - on the other hand in dispute with God, since it tries to usurp His right to creation.

In our time, Gormley, Schütte, Cragg, and Georgiou, professing a more general "post" mentality (postindustrial, post-modern, posthuman, etc.), suggest some human-like beings (humanoids) that hover between the golem's prediluvian clay and the robot's advanced technology.

What does sculpture want to convey, nowadays?

Why, an ontology of the form that is freed from moral preachings or self-righteous teachings, and the duty or the realization of that spirituality that slowly seeps through matter, in order to create what Bachelard called "the poetics of space." Sculpture, finally, ascribes its ontological characteristics to existence; that is why it incurs divine wrath.

VI

To the degree that the world (and the language) of images is universal, it goes to say that the construction of images and their infusion with meaning have both a place and a time. Especially in Greece, whenever artistic production wants to break free from jabbering subjectivity or from vulgar fashions, it has no choice but to be influenced by the consciously ripening process of becoming acquainted with one's own country. Do linguistic archetypes affect the image-making process, or is it the other way round? Either way, if the indigenous school of thought has an identity, it owes itself to the shared linguistic consciousness and to all it represents on a social, historical, expressional, and psychoanalytical level.

In 1993 Kostis Georgiou chiseled and welded a 2.20 x 2.20 m Swastika, which oozed rust and filth. It was an ominously prophetic work; while it seemed to be settling scores with the European past, today it is disturbingly apropos (cf. "Eleftherotypia" newspaper, 21.10.1994). In 1998 the sculptor moves permanently towards coppersmithery, creating his first humanoids, the bull heads, the animals, and later the enormous porcupine, the flowers, the trees, as well as the clusters of acrobats, reminiscent of Picasso's rose period, among other things. When Spagnoletto was in love with the Cirque Medrano artists.

Gradually, gaining in sufficiency, Georgiou's sculptures travel the world, conveying their ironic ambiguity from New York to the newly-emerging metropolises in China, with their impressive museums, which, in turn, discover the Hortus Clausus and the symbols of an artist from the West. The Japanese Kan Yasuda, born in 1945, who creates his monumental forms in an intense decorative way, is likewise received both in Rome and in Venice (Museo Dei Fori Imperiali, 2007). Osmosis between East and West, interculturality, a breaking of the frontiers through art, transnational communication? There are times when individual artists do what ought to have been done by nations or international institutions with great resources and a long-term cultural plan.

The new Benaki Museum's atrium hosts an exhibition of some works that have already travelled halfway across the world: the Couple of 1997, the Guardian Angel of 2001, the threefold version of 1994's Equus, the Acrobats' pyramid, which began in the '90s and was completed this year. Conclusion: The journey continues and this is one of its very prolific stopovers. Where will the next stop be? Wherever the conditions are ripe for sculptures to be erected. After all, there is no ideal place for them; there never was. There always had to be a sort of prior compromise: From the Holy Rock of the Acropolis to the vast tomb of the Chinese Emperor. Because, unlike painting, sculpture doesn't suggest an ideal locus, opening ideal windows on blind walls; rather it exists in space, at the same time creating it, it surrenders to it, at the same time rearranging it, claiming a different kind of beauty that goes beyond the natural. Let us not forget, after all: "The art forms transcend the convention of space and time, comprising a suggestion of eternity..."

1. *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge Mass: The MIT Press, 1977.
2. Manos Stefanidis, Small Gallery, Personas, crises and values of modern Greek art, Kastaniotis Editions, 2011, 4th edition, supplemented.
3. Walter Pater, *The Renaissance - Studies in Art and Poetry*, Oxford University Press, 1998.
4. N.J.T. Mitchell, What do pictures want? The lives and loves of images, University of Chicago Press, p. 246: "Image-making is a dangerously godlike activity..."
5. Manos Stefanidis, *A History of Painting (Μια ιστορία της ζωγραφικής)*, Kastaniotis Editions (1st edition), 1994, p. 15.



Meteoron
240x60x45cm / Μπρούντζος -Bronze
2001



Equus
Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείου- Αθήνα 2013
National Archaeological Museum -Athens 2013
225x140x45cm / Αλουμίνιο - Aluminum
2013



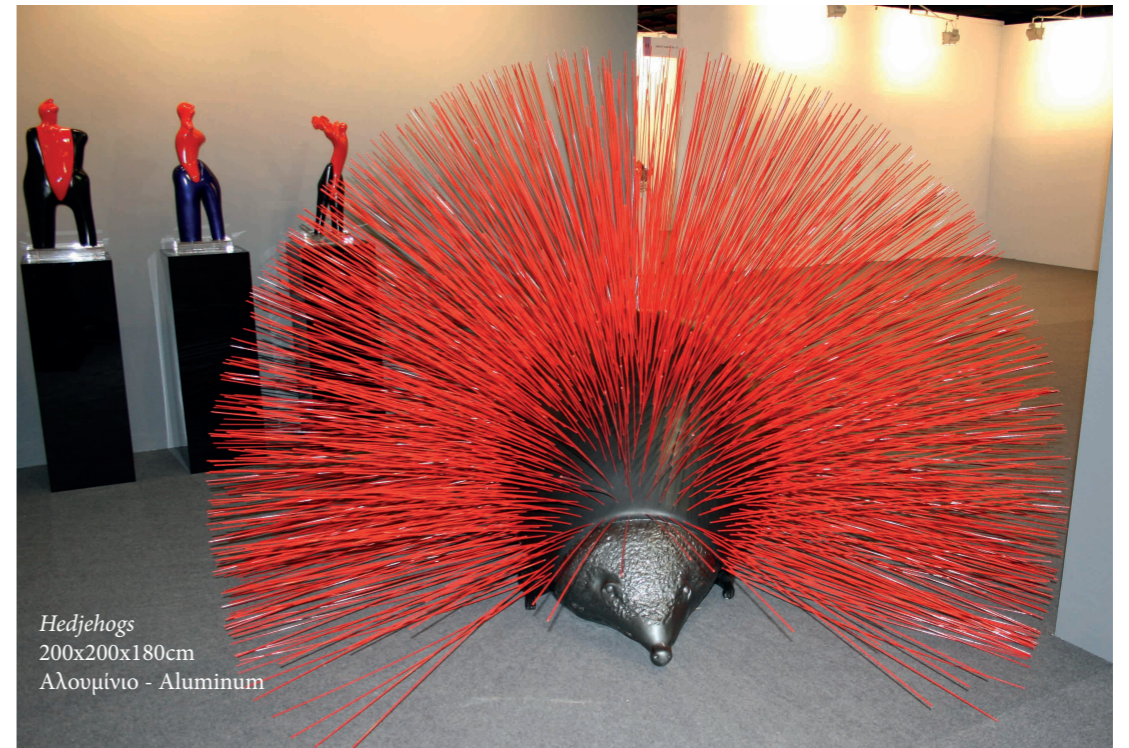
Tempus
200x40x40cm
Σφυρήλατος σίδηρος - ανοξείδωτο ατσάλι
Hammered iron - Stainless Steel
1997



Acrobats
Μπρούντζος - Bronze
2012



Galileo
255x110x55cm
Αλουμίνιο - Aluminum



Hedjehogs
200x200x180cm
Αλουμίνιο - Aluminum



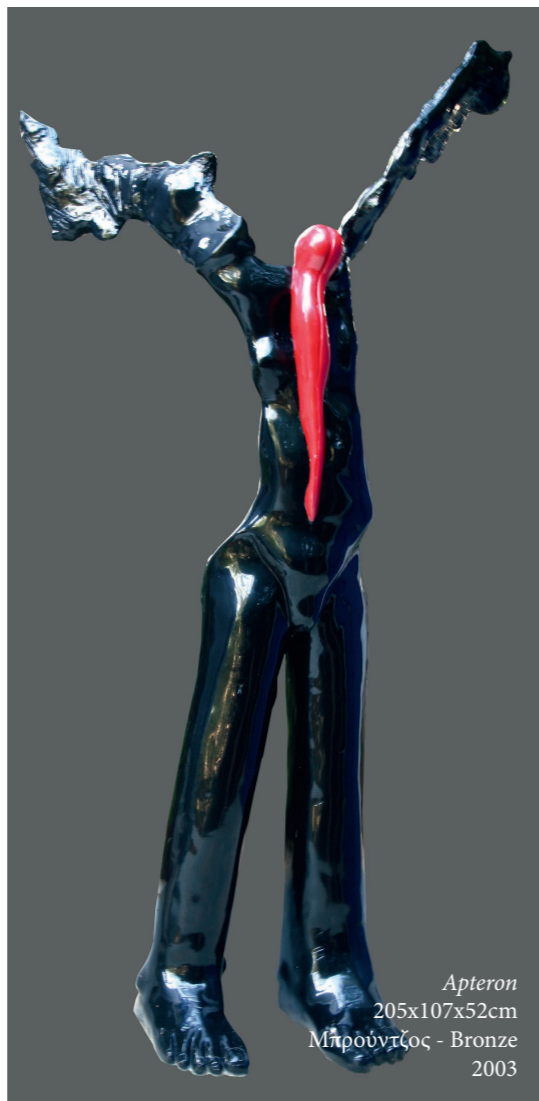
Taurus
210x135x138cm
Σφυρήλατος σίδηρος
ανοξείδωτο ασάλι
Hammered iron
Stainless Steel
1994



Postnothing Rhapsody
180x210x156cm
Σφυρήλατος σίδηρος - ανοξείδωτο ασάλι
Hammered iron - Stainless Steel 1993



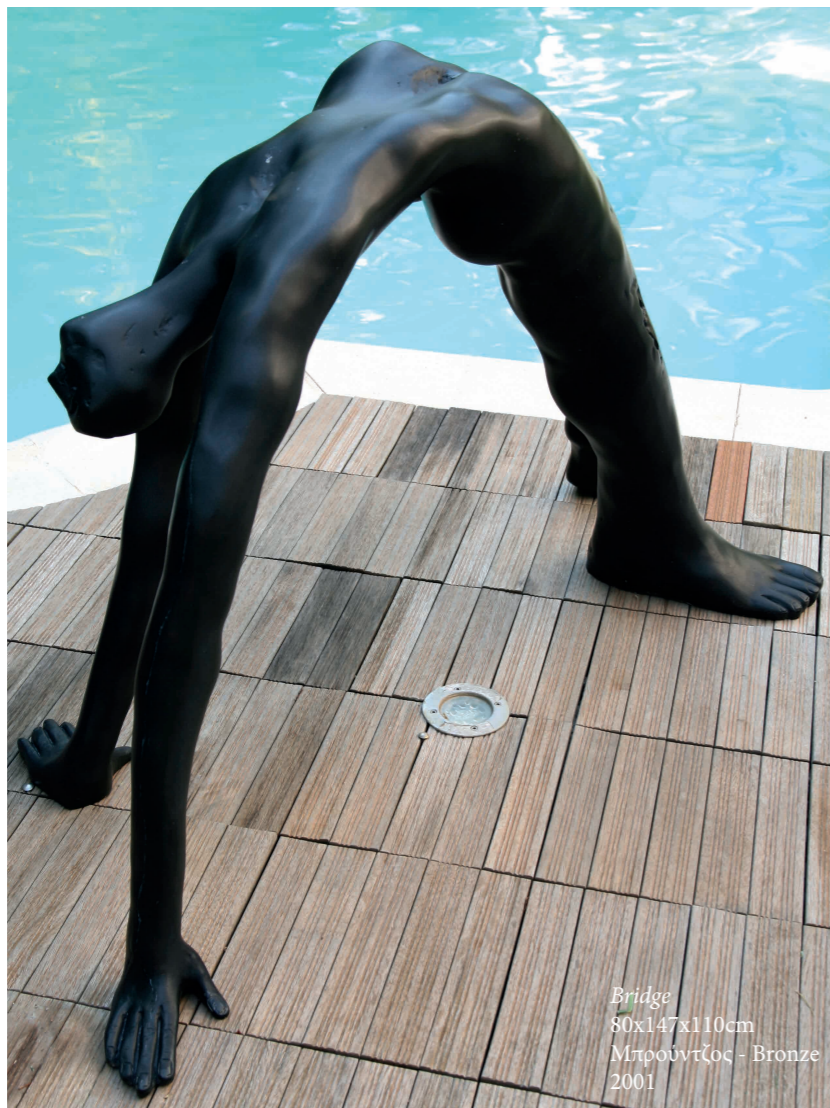
Dancers
210x160x90cm
Αλουμίνιο - Aluminum
2013



Apteron
205x107x52cm
Μπρούντζος - Bronze
2003



Rex - Regina
Rex 202x52x40cm
Regina 175x43x23cm
Αλουμίνιο - Aluminum
2013



Bridge
80x147x110cm
Μπρούντζος - Bronze
2001



Horses
a. 165x87x20cm
b. 145x85x18cm
c. 118x72x17cm
Μπρούντζος - Bronze
1998

ΣΥΝΤΟΜΟ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ

Ο Κωστής Γεωργίου γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1956. Ζει και εργάζεται στην Αθήνα.

1982 :Ζωγραφική και γλυπτική στην ΑΣΚΤ ΑΘΗΝΩΝ

1985-86: ROYAL COLLEGE OF FINE ARTS- LONDON.με καθηγητή τον Peter de Francia

1982-1988 : Σκηνογράφος στην ΕΡΤ και στο Ελληνικό Θέατρο.

1988-1991: Καθηγητής ζωγραφικής και σκηνογραφίας στη διεθνή Σχολή Κινηματογράφου Λ. Σταυράκου

Έργα του βρίσκονται σε μεγάλα μουσεία, ιδρύματα και Τράπεζες στην Ελλάδα και το εξωτερικό και έχει αποσπάσει πολλά βραβεία και διακρίσεις (Ιαπωνία, Ιταλία, Βέλγιο κ.λ.π).

Έχει εκθέσει τα έργα του σε περισσότερες από 90 ατομικές εκθέσεις, σε πολύ σημαντικές γκαλερί και μουσεία (ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ-ΑΘΗΝΑ, MUSEE ANGLET-ΓΑΛΛΙΑ, HILTON ASMUS GALLERY -ΣΙΚΑΓΟ, FEIZI GALLERY-ΣΑΓΚΑΗ, ΚΙΝΑ, SUZHOU MUSEUM, ΣΑΓΚΑΗ, ΚΙΝΑ, VALERIE BACH GALLERY-ΒΡΥΞΕΛΛΕΣ, 45α ΔΗΜΗΤΡΙΑ 2010-ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΓΚΑΛΕΡΙ ΚΟΥΡΟΣ- ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ, ΓΚΑΛΕΡΙ NIEDERHAUSER- ΛΟΖΑΝΝΗ, ΓΚΑΛΕΡΙ ALLA ROGERS- ΟΥΑΣΙΝΓΚΤΟΝ , ΓΚΑΛΕΡΙ CARTEL ΓΡΑΝΑΔΑ- ΜΑΛΑΓΑ, ΓΚΑΛΕΡΙ COVALENCO - ΟΛΛΑΝΔΙΑ, ARCO 97- ΜΑΔΡΙΤΗ, ΓΚΑΛΕΡΙ BARBARA VON STECHOW-ΦΡΑΓΚΦΟΥΡΤΗ, ΓΚΑΛΕΡΙ Κ- ΛΟΝΔΙΝΟ, ΓΚΑΛΕΡΙ CATRIN ALTING-ΑΜΒΕΡΣΑ, ΓΚΑΛΕΡΙ TITANIUM- ΑΘΗΝΑ, ΓΚΑΛΕΡΙ ΕΙΡΜΟΣ-ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΤΟΚΥΟ ART EXPO 92, ΓΚΑΛΕΡΙ CIEL- ΤΟΚΙΟ κλπ). Έχει συμμετάσχει σε πάρα πολλές ομαδικές (ΜΟΥΣΕΙΟ ΓΟΥΛΑΝΔΡΗ-ΑΝΔΡΟΣ, ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ- ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΗΥΟΓΟ ΜΟΥΣΕΙΟ OF MODERN ART- ΙΑΠΩΝΙΑ, ABSOLUTE AMERICANA MUSEUM-ΦΛΟΡΙΔΑ- ΑΜΕΡΙΚΗ, ΜΟΥΣΕΙΟ ΠΙΕΡΙΔΗ- ΑΘΗΝΑ, ΜΟΥΣΕΙΟ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΣΚΟΠΙΩΝ, ΚΡΑΤΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ- ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, XX PREMIO DI SULMONA- ΙΤΑΛΙΑ (10 ΒΡΑΒΕΙΟ), OSAKA TRENNALE 1990 ΚΑΙ 1993-ΙΑΠΩΝΙΑ, ΜΟΥΣΕΙΟ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ- ΝΤΟΥΜΠΡΟΒΝΙΚ, ΜΟΥΣΕΙΟ ΒΟΡΠΕ, ΔΙΕΘΝΗΣ BIENNALE ΓΑΥΠΤΙΚΗΣ- ΣΚΙΡΩΝΕΙΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΘΗΝΑ, GLASS GARAGE GALLERY ΛΟΣ ΑΝΤΖΕΛΕΣ - ART TEXAS 2001, ART ESSENTIALS- ΚΑΛΓΚΑΡΙ- ΚΑΝΑΔΑΣ κλπ).

Έργα του Κωστή Γεωργίου έχουν βγει προς πλειστηριασμό από τους οίκους SOTHEBY'S-BONHAM'S στο Λονδίνο.



Stasis E'
98x38x79cm
Μπρούντζος - Bronze
2006



Homo delta
64x22x14cm
Μπρούντζος - Bronze
2006



Epiphany
57x45x19cm
Μπρούντζος - Bronze
2006

SHORT CURRICULUM VITAE

Kostis Georgiou was born in Thessaloniki in 1956. He lives and works in Athens

1982: Painting and sculpture at the University of fine Arts in Athens

1985-86: Royal College of Fine Arts(RCA) in London under Professor Peter de Francia

1982-1988: Worked as stage designer in theater and for the Greek television(ERT)

1988-1991: He was professor in painting and stage design at the L. Stavracos international school of the cinema in Athens.

His paintings have been collected by very important museums, foundations, banks, in Greece and abroad, and he has gained many awards and distinctions all over the world (JAPAN-ITALY-BELGIUM e.t.c)

He has presented his works in more than 90 solo exhibitions in very important galleries and museums (BENAKI MUSEUM-ATHENS-,MUSEE ANGLET-FRANCE, HILTON ASMUS GALLERY -CHICAGO, FEIZI GALLERY-SHANGHAI-CHINA, SUZHOU MUSEU-SHANGHAI-CHINA ,VALERIE BACH GALLERY-BRUSSELS, 45 DIMITRIA 2010-THESSALONIKI, KOUROS GALLERY-N.YORK,, NIEDERHAUSER GALLERY- LAUSANNE, ALLA ROGERS GALLERY - WASHINGTON, CARTEL GALLERY GRANADA- MALAGA, ΓΚΑΛΕΡΙ COVALENCO GALLERY - HOLLAND , ARCO 97- MADRID , ΓΚΑΛΕΡΙ BARBARA VON STECHOW GALLERY-FRANKFURT, ΓΚΑΛΕΡΙ K GALLERY- ΛΟΝΔΙΝΟ, CATRIN ALTING GALLERY- AMVERSE, TITANIUM GALLERY - ATHENS, EIRMOS GALLERY-THESSALONIKI, TOKYO ART EXPO 92, ΓΚΑΛΕΡΙ CIEL GALLERY- TOKYO etc.) He has participated in more than 150 group exhibitions all over the world (GOULANDRI MUSEUM-ANDROS, MACEDONIAN MUSEUM-THESSALONIKI, HYOGO MUSEUM OF MODERN ART-JAPAN, ABSOLUTE AMERICANA MUSEUM- FLORIDA- USA, PIERRIDES MUSEUM-ATHENS, MUSEUM OF MODERN ART OF SKOPIA -STATE MUSEUM OF MODERN ART-THESSALONIKI- XX PREMIO DI SULMONA- ITALY (10 PRIZE), OSAKA TRENNALE 1990 AND 1993-JAPAN, MUSEUM OF MODERN ART- DUBROVNIC, VORRES MUSEUM, SCULPTURE BIENNALE,SKIRONIO MUSEUM-ATHENS,, GLASS GARAGE GALLERY -LOS ANGELES - ART TEXAS 2001, ART ESSENTIALS- KALGARI-CANADA etc.)

His works have been auctioned in BONHAM'S- SOTHEBY'S in London

