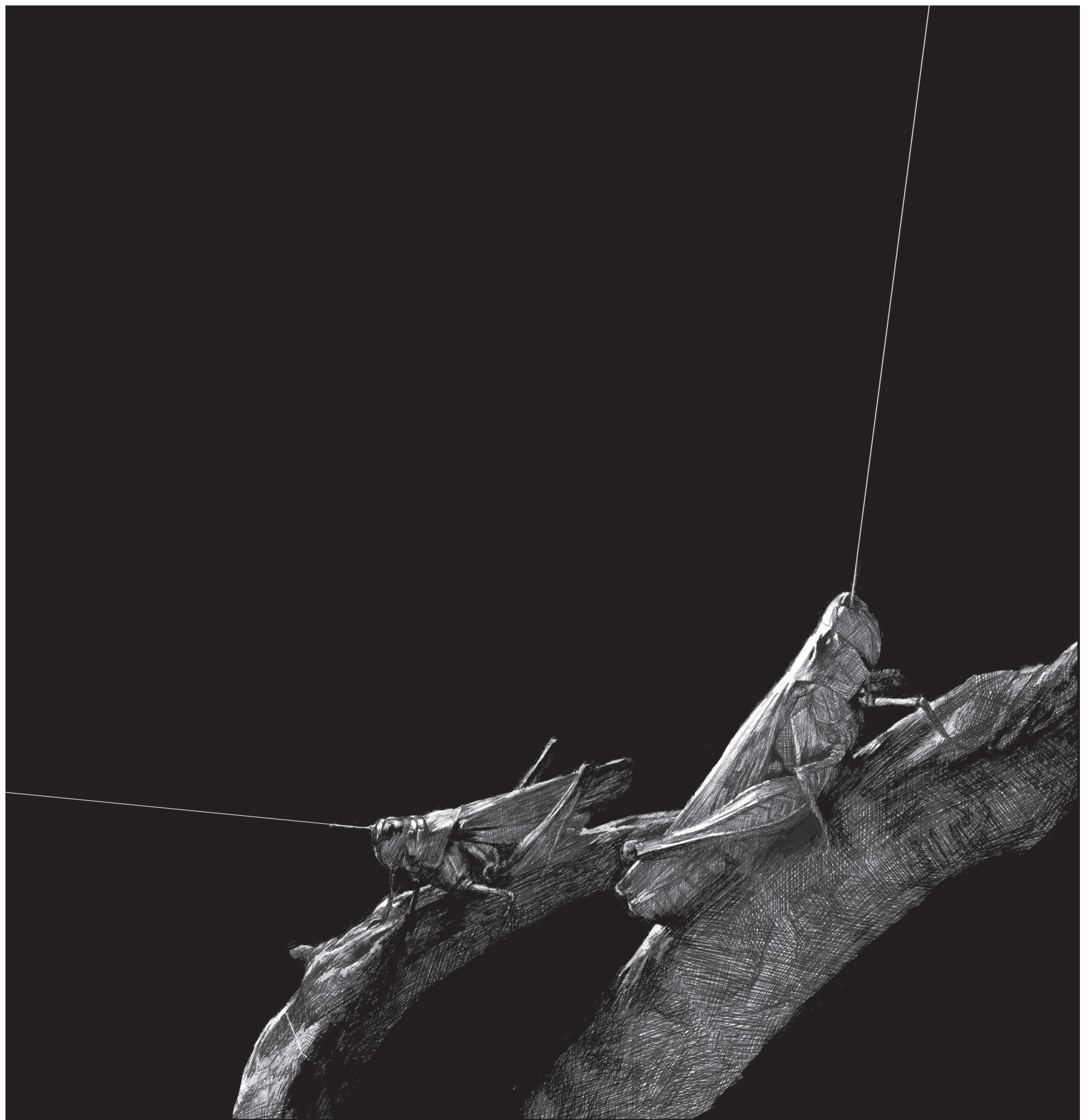


# ATHANASIOS ARGIANAS

*Simone Menegoi*

La Monte Young, l'arte folk, László Moholy-Nagy, il design dei primi strumenti elettronici, Raymond Roussel... È solo un assaggio degli interessi di Athanasios Argianas, classe 1976, artista greco che vive a Londra. Dipinge, crea sculture, compone e suona musiche per le sue installazioni. Si è formato al solito Goldsmith, lavora per un paio di buone gallerie (Max Wigram, The Breeder) e quest'anno ha partecipato a una mostra sofisticata come "Pale Carnage" (Arnolfini, Bristol, e Dundee Contemporary Art). A gennaio lo troveremo in una personale a Milano, da Alessandro De March. Con le sue fonti culturali esoteriche, la sua rivisitazione 'obliqua' del Modernismo e il suo raffinato recupero della manualità, è uno dei giovani artisti più interessanti sulla scena londinese. Senza scherzi. Sentite cosa ha da dire.





from left: Assemblage for Music For Four Imagined Theremins, 2007 - courtesy: The Breeder, Athens / Lyrical Machine, 2006 - courtesy: The Breeder, Athens

I primi tuoi lavori che ho visto erano dei dipinti di piccole dimensioni, e rappresentavano insetti che brulicavano su alcune strutture geometriche simili a certe sculture astratte degli anni '20. Facevano parte della serie *Things Living in the Studio Imagined late at Night*.

Sono lavori che risalgono a parecchio tempo fa, ma penso possano essere un punto di partenza interessante per la nostra conversazione.

Nella serie degli insetti ho voluto inventare delle sculture che non sarebbero mai state realizzate, ma alle quali era richiesto di poter sembrare prodotte tanto ai giorni nostri quanto negli anni '20, appunto. Gli insetti erano dettagli, ornamenti, servivano da agenti anti-modernità in qualche modo.

Inoltre quei dipinti avevano una funzione pratica, erano espedienti per aprire una via di accesso alla comprensione delle sculture della serie *Song Machines*. Mi serviva qualcosa che potesse essere affiancato loro senza finire per razionalizzarle o concettualizzarle troppo, fornendo solamente un nuovo livello linguistico, e

rimanendo indipendente e autoreferenziale come loro. È così che sono nati quei lavori.

Hai citato le *Song Machines*. Un certo numero di tue sculture portano questo titolo. Cos'è una "song machine"?

Inizialmente era un titolo provvisorio, poi ha finito per convincermi. Quello che facevo era creare degli spartiti rotanti o ruotati, usando dei testi formati da variazioni su frasi più brevi; il testo doveva essere elementare come può esserlo quello di una canzone, doveva avere semplicemente una qualità ritmica dovuta alla sua natura fonetica e al metodo di variazione/ripetizione.

I primi lavori erano *Proposals*, proposte, perché suggerivano un uso diretto, erano degli apparecchi o degli oggetti di scena ai quali ci si poteva avvicinare, ai quali si poteva girare intorno, e con i quali, o dentro ai quali, si poteva cantare.

Con il termine *Machines*, macchine, intendevo sottolineare che si tratta di apparecchi che generano significato o contenuto, piuttosto che simboleggiarlo o affermarlo soltanto. Le macchine generano

il senso. È in quest'ottica che ho usato il termine.

Posso supporre che siano state loro a "generare" le composizioni musicali di cui sei autore e che hai registrato su dischi in vinile, poi esposti in mostra come parti delle tue installazioni? Oppure è successo il contrario, cioè sono state le canzoni a ispirare le sculture?

Funziona in entrambe le direzioni. Per esempio, il primo *Canon* era una canzone folk che doveva avere la stessa struttura di una mia scultura (*Canon In 3 circles, 2nd circle twice the diameter of the 1st*). È una cosa goffa da fare, ma sono interessato alla goffaggine che a volte si sente nella musica. È una canzone limitata dalla necessità di seguire delle regole, delle restrizioni, e la musicalità non è il affatto il suo obiettivo, o almeno non il primo.

Sono anche un musicista, e la forma mentis in quel caso è molto diversa. 'Espongo' della musica che è fatta per funzionare come una specie di testo, per essere mostrata, piuttosto che per essere ascoltata a casa. Quest'ultima non la espongo, la pubblico invece



cie di persistenza acustica nella tua mente. Nella musica che faccio come Gavouna manca questa cornice; in entrambi i casi, non faccio assolutamente "sound art". Ci sono naturalmente dei riferimenti comuni fra le mie due attività musicali, ma nel caso della musica pubblicata su disco gli obiettivi sono diversi.

Le 'conversioni', o meglio ancora le 'codifiche' che mi piace fare, che possono essere molto libere e istintive o molto rigide e matematicamente determinate, in qualche misura sono senza scopo. Convertire una canzone in termini di peso, o secondo la misura del diametro di una stella (entrambi progetti su cui sto lavorando), o ancora comporre un pezzo sulla forma di una scultura, non sono certo cose di radicale importanza. Ma sarebbero veramente inutili solo se avessero l'ambizione di rappresentare oggettivamente una cosa nell'altra, mentre le mie 'conversioni' si collocano a metà strada tra le due cose. Quello che mi interessa, infatti, è il modo in cui vengono rappresentati pensieri e idee.

Al cuore del tuo lavoro c'è un'originale ibridazione di stili, dal Modernismo all'arte folk, e si incrociano i riferimenti culturali che questi stili portano con sé. Come conseguenza di questo, si sviluppa una sorta di strana narrazione, o meglio una rete di valenze narrative, sovrapposte e stratificate...

Penso che ciò che tu chiami 'narrazione', in questo caso sia soltanto un effetto spontaneo del mio modo di lavorare. Per spiegarmi meglio, penso che quello che risulta da questa sovrapposizione di riferimenti sia una cornice di valenze narrative, e non una narrazione lineare in senso convenzionale. Voglio dire, i livelli individuabili in una composizione musicale o in una serie di dipinti, gli stili adottati e il bagaglio culturale che ciascuno di essi porta con sé, tutte queste cose non possono che creare la sensazione di una struttura narrativa.

L'uso degli stili per me è centrale, poiché le idee che riprendo hanno un ruolo storico e non sempre voglio spogliarle di questo ruolo. Non mi piace ignorare da dove vengono le idee che uso, e anzi in molti casi la loro origine è proprio il punto di partenza per il mio lavoro; è accaduto per esempio nelle opere basate sulle Onde Martenot e sul Theremin. Gli ideali che questi strumenti portavano con sé erano incarnati magnificamente dalla loro forma e dal loro design. Erano entrambi invenzioni davvero particolari, precursori del moderno sintetizzatore, e allo stesso tempo imponevano una comprensione del tutto nuova della performatività, soprattutto nel caso del Theremin, che dissociava le cose su due assi e veniva suonato senza contatto fisico.

Allora, fischiare imitando un Theremin (che è ciò che ho fatto per *Music For Four Imagined Theremins*) è naturalmente un'azione con una portata narrativa, anche perché è una cosa dannatamente dolorosa da fare; non siamo fatti per fischiare così a lungo, le labbra si infiammano e diventano insensibili, e la qualità del suono va persa quasi subito. Si sente benissimo nella registrazione. Sono tutte queste cose che fanno diventare la musica una storia. Penso che la maggior parte delle mie fonti abbiano a che fare con un'idea idiosincratca del modo in cui le cose sono e possono essere.

Penso che la tua recente mostra da Cell Projects Space a Londra sia stata un ottimo esempio di questa "idea idiosincratca". Me ne parleresti?

Tutto il progetto si è modellato sul fatto che Nick Laessing (con cui condividevo lo spazio espositivo) avrebbe esposto una "macchina per l'energia gratuita", una costruzione para-scientifica progettata per produrre moto perpetuo. Non si è trattato di una collaborazione in senso stretto, più che altro i nostri interessi si sono incontrati e questo, attraverso le nostre discussioni, si è trasmesso al lavoro. La mia serie di stampe si intitolava *Draw A Circle And Follow It* e consisteva in una raccolta di 'situazioni' raffigurate in serigrafia e un modello in cartone ritagliato. Il titolo è preso in prestito da *Draw A Straight Line and Follow It* (1960), una delle prime composizioni di La Monte Young. Le situazioni si riferivano tutte a possibili idee di condizioni per la musica; per esempio, c'è questo 'problema' in cui quattro granchi sono legati, formando un angolo di 45°, a un oggetto di forma quadrata - una situazione in cui si produrrebbe una rotazione infinita in una delle due direzioni. L'anatomia del granchio serviva come alternativa alla percezione del movimento e delle sue possibilità che abbiamo da bipedi. L'unica scultura era un modello intitolato *Limping Sequencer* e consisteva nelle sagome di due ruote aventi lo stesso centro ma diversi raggi e diverse suddivisioni, come nel principio di due pendoli di diversa lunghezza.

Un altro riferimento evidente è *Impressions d'Afrique* di Raymond Roussel, anche per il fatto che il visitatore aveva bisogno dei titoli per capire con certezza la situazione offerta dalle stampe. Per tornare alla differenza delle fonti culturali, sono convinto che ci

siano somiglianze tra idee che attraversano periodi storici diversi e affinità tra modi di pensare apparentemente senza legame. In un certo senso, una volta che cominci a riconoscere queste connessioni, ti ritrovi con una serie di comuni denominatori.

Modernismo, arte folk, lo scrittore proto-surrealista Raymond Roussel, biologia, strumenti elettronici, musica Minimalista... una combinazione piuttosto eclettica e decisamente personale. In questo momento, dove sono diretti i tuoi interessi? E a che cosa stai lavorando?

Beh, tutte le cose che hai citato sono ancora tra i miei riferimenti, ma la materialità dei lavori sta diventando una componente più importante, e per il progetto *Music By Lightness* sto usando rame, pesi e codici numerici; alcuni trovano che l'idea di invertire i numeri che rappresentano il peso per simboleggiare la leggerezza sia un'idea in qualche modo assimilabile a certi metodi propri della magia e della Cabala. In linea di principio non lo è per nulla, ma a me interessa il modo in cui le idee si trovano già impresse nel design di un oggetto, qualunque oggetto.

Comunque, i miei interessi restano per lo più di tipo visivo e, nonostante i meccanismi siano razionali, le scelte e gli obiettivi sono per lo più del tutto istintivi.

**La Monte Young, Folk art, László Moholy-Nagy, the design of the very first electronic devices, Raymond Roussel . . . These are only a few of the sources of Athanasios Argianas, a 1976-born Greek artist who lives in London. He's a painter, a sculptor, and composes and plays music for his own installations. He studied at the same old Goldsmith College, works for a couple of good-quality galleries (Max Wigram, The Breeder), and this year has taken part in such a sophisticated exhibition as "Pale Carnage" (Arnolfini, Bristol, and Dundee Contemporary Art). With his esoteric cultural sources, his indirect re-examination of Modernism, and his refined rehabilitation of craftiness, he's one of the most interesting artists on the London art scene. And I'm not joking. Listen what he has to say.**

The first works of yours I saw, were two small paintings depicting insects crawling on geometrical structures, reminding me of abstract sculptures from the '20s. They were part of a series called *Things Living in the Studio Imagined late at Night*. Although they are quite early works, I think they are a good starting point for our conversation.

The insect series were about inventing sculptures which wouldn't be realised but they could have been done today in a shed somewhere as much as a "studio" in the '20s. The insects were details, ornaments or kind of anti-modern agents if you'd like.

They were also devices that were meant to open up things, I needed a structure that could sit alongside the *Song machine* sculptures and not rationalise them or contextualise them too much, just provide another layer of language and be as independent and self-referencing as they were. That's how they started anyway.

You mentioned the *Song machine*. A certain number of your sculptures bear this title. What's a "song machine"?

This was a working title originally which I ended up thinking is quite correct. What I was doing was making these rotating/rotated scores using text with variations on smaller phrases, and the text was meant to be song-like simple and carrying a rhythmical quality due to its phonetic character and the variation/repetition method. The first few were 'Proposals' as they were indicative of use, like props or devices you'd walk around and sing with/into. By 'Machines' I mean devices that generate meaning or content, rather than symbolise it or state it - they generate it, that's how I mean the term.

Can I assume that they "generated" the actual music compositions that you write and print on vinyl records that you put on show as a part of your installations? Or it's the other way round, i.e. the

songs inspired the sculptures?

It works both ways, for example the first *Canon* was a folk song which had to have the structure of a sculpture I did (*Canon In 3 circles, 2nd circle twice the diameter of the 1st*). It's an awkward thing to do, but I'm interested in that awkwardness which you can sometimes hear in the music. It's a song that is restricted by the rules, its aim isn't musicality of any sort, not primarily anyway.

I'm a musician as well, and the mindset there is very different. I show music that is made to work like text of a sort, to be shown, rather than listened to at home. The latter I don't show, I release it as a record instead. But then, for the same piece, after the canon was recorded, a range of models was made for it. They seem to take turns.

I'd like to learn more about the way a sculpture can serve as a model for a musical score, and vice-versa. But before, I want to ask you to tell us more about the relationship between your work as a 'pure' musician (under the pseudonym of Gavouna) and as a composer within the field of visual arts.

Making music in or for the visual arts field is a different story, as I said the restrictions which I make for myself - for example that the structure of the piece has to follow a certain method, or the structure of an object - is what makes it part of the visual work. The common characteristic in the music installations is that they are played-back by viewers on a turntable, and last a few minutes or less. They're just gone so soon, it's like when you just heard someone talk to someone and there's a kind of aural afterimage of it in your head.

In the music I make as Gavouna this framework isn't there, and in either case I definitely don't make sound-art. There's references of course but in the case of the released music they speak a different language, they have different objectives.

The 'translations', or more accurately 'encodings' I like to make, varying from very loose and intuitive ones to strict and accurate numerical methods, are kind of pointless in many ways. To translate a song into weight or the diameters of stars (both of which are projects I'm working on right now), or to write a piece of music in the form of a sculpture; there is nothing radical about these things, of course. But my translations are devoid of any ambition to objectively represent one thing into another (this would be truly pointless), the work is in the middle of these things. It's the way thoughts and ideas are represented that I'm interested in.

There is an original hybridisation of styles at the very core of your work, and a cross-over of the cultural references they bring with them, varying from Modernism to Folk Art. Because of that, it develops a kind of strange narrative - a web of narratives, actually, overlapped and layered...

I guess what you call narrative in this case is a kind of natural result effect of the way I work. To put it better, the framework of narratives rather than a conventional linear narrative. In that I mean the layers which may be read in the piece of music or a set of paintings and the chosen styles and their cultural baggage, I think all this can't help but create the sense of a narrative structure.

The use of styles is central to the work, for me, as the ideas I revisit have a historical place and I don't always want to strip them of it. I just don't ignore where the ideas I use come from, and in many cases this is the starting point, for example in the Ondes Martenot pieces or the Theremin pieces. The ideals these instruments carried were embodied so well in their form and design, they were both very idiosyncratic inventions, precursors to the modern synthesizer but also demanding (especially in the case of the Theremin) a completely new understanding of performativity, breaking things down to two axes, and controlled without physical contact.

But then to whistle like a Theremin (which is what I did for the piece *Music For Four Imagined Theremins*) is of course a narrative, as well as a pretty damn painful thing to do, we aren't made to whistle for a long time, your lips get sore and numb and the quality falls apart soon, you hear it in the recording.

And all this it makes it into a story.

I think most of my sources involve idiosyncratic understandings of the way things are and can be.

I think your recent show at Cell Project space (London) was a good example of these "idiosyncratic understandings". Could you tell me about it?

This project was formed in part by knowing that Nick Laessing (who I was showing with) was going to show a "free energy machine" in the same room, a para-scientific construction that is designed to produce perpetual motion. It wasn't quite a collaboration in the

typical sense, more like a cross-over of interests and these leaked into the work through discussions.

The print series was titled *Draw A Circle And Follow It* and it was a collection of 'situations', depicted in silkscreens and one cut-out model. The title is borrowed from La Monte Young's *Draw A Straight Line and Follow It* (1960), an early instruction piece. The situations all related to ideas-of-conditions of music, for example there is this 'problem' of four crabs tied to a square, in 45° angle to the square - as a situation which would hypothetically produce an endless rotation although in either directions. A crab's anatomy serving as an alternative to our bipedal perception & choice of movement. The only sculpture, was a model called *Limping Sequencer* being a cutout of two wheels with the same centre but different radii and subdivisions, like the principle of two pendulums of different length. All the prints are kind of 'locked' situations, they're problems with potential which is either static, or a rotation with a static centre. I guess Raymond Roussel's *Impressions d'Afrique* is another obvious influence on this, also in the way one needed the titles of the prints to define the situation proposed.

To go back to the difference in cultural sources, I think it's the similarities of ideas running throughout different historical periods and the affinities found between supposedly unconnected ways of thinking. In a way you're left with the common denominators once

you start recognising these links.

Modernism, folk art, the proto-Surrealist writer Raymond Roussel, biology, early electronic instruments, early Minimalist music... an eclectic and highly personal grouping. Where is your cultural interest heading, right now? What are you working on at the moment? Well, all the things you mentioned just now are still around for me, but the materiality of the works is becoming more important, and the *Music By Lightness* project is using copper and weights, and numerical coding; some find the idea of inverting numbers which represent weight - in order to talk about lightness - to resemble methods of the occult as its kind of Qabalistic. In principle they really aren't, but then I'm into how beliefs are imprinted into the design of objects of any sort.

Of course my main concerns are visual and although the mechanisms are rational, most times the decisions and the aims are very much intuitive.



*Draw A Circle and Follow It, 2007 - courtesy: Cell Project Space, London*