

Κρίς Γιαννάκος

Κρίς Γιαννάκος

9 Αυγούστου – 14 Σεπτεμβρίου, 2008

Πόρος

Ο Κρίς Γιαννάκος, ο διεθνώς αναγνωρισμένος καλλιτέχνης της ελληνικής διασποράς, ζει και εργάζεται στη Νέα Υόρκη. Από τη δεκαετία του '60 έχει έντονη παρουσία στην αμερικανική αβάν γκαρντ. Τα έργα του βρίσκονται στις συλλογές πολλών μουσείων ανά τον κόσμο. Ο Γιαννάκος χρησιμοποιεί ελεύθερα διάφορα μέσα και διαλέγεται διαρκώς ανάμεσα στα έργα του: τα δυσδιάστατα έργα, τα γλυπτά και τις εγκαταστάσεις. Η έκθεση στον Πόρο περιλαμβάνει γλυπτά από πέτρα, ξύλο και μέταλλο, μονοχρωματικούς πίνακες σε mylar και περγαμηνή, καθώς και κολάζ και τροποποιήσεις σε εκτυπώσεις και φωτογραφίες. Τα επιλεγέντα έργα είναι από τις τελευταίες τρεις δεκαετίες. Πρόκειται για σημεία αναφοράς στον διάλογο αυτό. Πρόκειται επίσης για την εννοιολογική εξέλιξη των ιδεών του καλλιτέχνη από τη δεκαετία του '80 έως σήμερα.

Από το '60 ο Γιαννάκος άρχισε να πειραματίζεται με μια βασική έννοια η οποία εξακολουθεί να διαδραματίζει κεντρικό ρόλο στο έργο του: γεωμετρικές φόρμες που «επιβάλλονται» και «παρεμβαίνουν» στο αρχιτεκτονικό και αστικό περιβάλλον. Το 1969, στο αισθητικό περιβάλλον των «χάπενινγκ», σε μια πολυσύχναστη διασταύρωση στη Νέα Υόρκη, έριξε αλεύρι στην ασφαλτο σχηματίζοντας ένα μεγάλο Χ. Το αλεύρι διασκορπίστηκε και σταδιακά εξαλείφθηκε από αυτοκίνητα και περαστικούς. Το έργο αυτό ήταν η απάντηση του Γιαννάκου στις εικόνες του σύγχρονου αφηρημένου εξπρεσιονισμού. Μοχλός της αφαίρεσης ήταν το τυχαίο στοιχείο που δημιουργούσε με το λευκό αλεύρι τυχαίες συνθέσεις πάνω στη λευκόφαιη ασφαλτο. Το έργο *Παράμετρος Αρ. 9 (Parameter No. 9)*, 1982, το παλαιότερο έργο της έκθεσης στον Πόρο, απηχεί τα πρώιμα αυτά έργα από σκόνη και τις «τυχαίες» εικόνες. Επιπλέον αναφέρεται στο τέλος της δεκαετίας του '70, όταν καθιερώθηκαν οι «παράμετροι» για τα έργα

CITRONNE

του καλλιτέχνη για συγκεκριμένο χώρο, εννοιολογικά προερχόμενα από τα προηγούμενα αυτά έργα από σκόνη.

Στις δεκαετίες του '60 και του '70 τα έργα από σκόνη είχαν εφήμερο χαρακτήρα. Στη συνέχεια όμως το έργο σταθεροποιήθηκε και εισήγαγε ένα εικαστικό λεξιλόγιο με διαγώνιους (X) και προκύπτουσες γεωμετρικές φόρμες (τρίγωνα, τετράγωνα, ορθογώνια). Ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί το υφιστάμενο αστικό και αρχιτεκτονικό περιβάλλον ως άλλο ready-made (πηγάζει από τη λογική του έργου του Marcel Duchamp). Η καλλιτεχνική δημιουργία έγκειται στην επέμβαση του καλλιτέχνη σε αυτό. Το X στα έργα με τη σκόνη, ως διαγώνιος, λειτούργησε ως έννοια-ένανυσμα για τις ράμπες, τα μεγάλα γλυπτά για συγκεκριμένο χώρο, στο τέλος της δεκαετίας του '70. Ο Γιανάκος έλκεται από τη διπλή ιδιότητα της διαγωνίου, ως στοιχείο της γλυπτικής και της αρχιτεκτονικής και ως στοιχείο πολιτιστικής αναφοράς και συμβολισμού. Η «δυναμική άποψη» της διαγωνίου που αγγίζει το έδαφος και επεκτείνεται στο άπειρο, οι εννοιολογικές της παραδηλώσεις είναι θέμα ιδιαίτερα ενδιαφέρον, το οποίο εξακολουθεί να επεξεργάζεται ακόμη και σήμερα. Αυτό δείχνουν οι ράμπες, τα μεγάλα έργα του για συγκεκριμένο χώρο ('Gridlock', Θεσσαλονίκη Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης, 1997, Αλατζά Ιμαρέτ). Αυτό δείχνει και η ράμπα την οποία σχεδίασε ειδικά για την γκαλερί Citronne.

Στον κατάλογο της αναδρομικής έκθεσης του Γιανάκου στο Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της Θεσσαλονίκης, ο Thomas McEvilley επισημαίνει ότι η ράμπα προκαλεί πολλαπλές αναγνώσεις, μέσα από ένα πολιτισμικό δίκτυο συνειρμών. Ο McEvilley τονίζει επίσης τις εννοιολογικές συγγένειες και συσχετίζει τις ράμπες του Γιανάκου με τις ράμπες-σκάλες στις στήλες του Σουμερίου βασιλιά Ουρ Ναμμού (2.100 π.Χ.), τον αιγυπτιακό ναό Χατσεπσούτ (1.480 π.Χ.), τις ράμπες στο Μινωικό ανάκτορο στη Φαιστό στην Κρήτη, τον ναό του Απόλλωνα στους Δελφούς κ.λπ.

Ο Γιανάκος φιλοτεχνούσε ταυτόχρονα μεγάλα έργα για συγκεκριμένο τόπο και μικρότερους δυσδιάστατους πίνακες στο στούντιό του, διατηρώντας ζωντανό τον γόνιμο διάλογο ανάμεσα σε έργα μεγάλης και μικρής κλίμακας, σε έργα εσωτερικού και εξωτερικού χώρου, σε μνημειακά γλυπτά και πίνακες δύο διαστάσεων. Το γεωμετρικό λεξιλόγιο των έργων του για συγκεκριμένο τόπο αντιστοιχεί στο έργο που παρήγαγε στο στούντιό του από το 1982, δηλαδή τη σειρά των έργων με αδιαφανή ακρυλικά χρώματα πάνω σε περγαμηνή και mylar [π.χ. *Ιερά Οδός (Sacred Way)*, 1999, *Θέση III (Site III)*, 1995

και *Μητρόπολη XVII (Metropolis XVII)*, 2005]. Ο μη αντικειμενικός γεωμετρικός χαρακτήρας και η έντονη παραστατική ιδιότητα που έχουν τα οριζόντια, κάθετα και διαγώνια μαύρα σχήματα συγγενεύουν με δύο εξέχοντα αμερικανικά καλλιτεχνικά κινήματα της δεκαετίας του '60: τον Μινιμαλισμό και τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό. Η σχέση του Γιανάκου με τον Μινιμαλισμό ξεκινά με τα πρώτα του γεωμετρικά γλυπτά, τα καλούπια από πολυεστερική ρητίνη της περιόδου 1967- 1972. Οι φόρμες με τη χαρακτηριστική τραχιά εξωτερική επιφάνεια με πολλαπλές επιστρώσεις και οι αναφορές τους στις αιγυπτιακές πυραμίδες αντιτίθενται στις άσπιλες, απαστράπτουσες μινιμαλιστικές επιφάνειες και στην έννοια του γλυπτού ως απλού αντικειμένου, απογυμνωμένου από όλους τους εννοιολογικούς υπαινιγμούς. Αυτό εκφράζεται στο έργο «*Χωρίς Τίτλο*» («*untitled*») 1965, του Donald Judd, με τα επτά πανομοιότυπα, απαστράπτοντα παραλληλεπίπεδα από γαλβανισμένο σίδηρο. Το έργο του Γιανάκου πηγάζει από τις αξιωματικές αισθητικές αξίες του Σουπρεματισμού των αρχών του 20ου αιώνα, τις οποίες ερμηνεύει εκ νέου. Το έργο *Μητρόπολη (Metropolis)* θυμίζει το μαύρο τετράγωνο σε λευκό φόντο του Μάλεβιτς, όπου το τετράγωνο αντιπροσωπεύει τα αισθήματα και το λευκό φόντο αντιπροσωπεύει το κενό πέρα από αυτά. Στο έργο «*Ιερά Οδός*» (“*Sacred Way*”) 1999, έργο που συνδέεται με το έργο στο Αλατζά Ιμαρέτ (1997) στη Θεσσαλονίκη, ένας μεγάλος μπλε σταυρός τέμνει διαγώνια μια ορθογώνια περγαμηνή. Ο Γιανάκος, χρησιμοποιώντας πολλαπλές επιστρώσεις χρώματος, επεμβαίνει στη διαφανή φύση του χαρτιού και το μετατρέπει σε μια σκληρή αδιαφανή, γκρίζα επιφάνεια με πολιτιστικές, μυστικιστικές και πνευματικές αναφορές, χωρίς συγκεκριμένο θέμα. Ακολουθεί τη σουπρεματιστική λογική, όπου η δυναμική σύνθεση των καθαρών γεωμετρικών επιπέδων (του σταυρού και της διαγωνίου), υπαινίσσεται την υπεροχή των καθαρών συναισθημάτων.

Τον Γιανάκο ενδιαφέρει ιδιαίτερα η αρχιτεκτονική και η σχηματική άποψη του χώρου, καθώς και η πολιτιστική και πνευματική του διάσταση. Επανεπεξεργάζεται το θέμα που διέπει τα έργα από σκόνη κατά τις δεκαετίες '60 και '70 και δημιουργεί «εικονικές» παρεμβάσεις και τροποποιήσεις σε αρχαιολογικούς χώρους. Χρησιμοποιεί ξανά φωτογραφίες και τις τροποποιεί επιθέτοντας γεωμετρικά σχήματα: προτείνει μια σειρά από νέες αναγνώσεις στους αρχαιολογικούς χώρους, όπως το Στάδιο της Ολυμπίας, 2008.

Ο Γιαννάκος έλκεται επίσης από το διαχρονικό χαρακτήρα της αρχαίας τέχνης, τις γεωμετρικές φόρμες και τις κλασικές αναλογίες. Στις αρχές της δεκαετίας '90 ξεκίνησε να τροποποιεί φωτογραφίες αρχαίων έργων τέχνης, όπως και φωτογραφίες των αρχαιολογικών χώρων. Στη «*Σειρά Άλφα*» (*Alpha series*), 1991, η υπερεκτεθειμένη εικόνα από το κεφάλι ενός αρχαϊκού κούρου τυπώθηκε αρχικά σε mylar σε κολοσσιαίες διαστάσεις (220x145 cm). Το έργο χαρακτηρίζεται από γραμμική ακρίβεια και εντυπωσιακές διαστάσεις, που αποδίδουν το αρχικό περίγραμμα του μαρμάρινου όγκου. Ο Γιαννάκος επέθεσε ένα κόκκινο τετράγωνο το οποίο καλύπτει τη μύτη και το στόμα, κρύβοντας το περίφημο αρχαϊκό μειδίαμα. Το κολάζ που προκύπτει τονίζει την «ογκολιθική» φόρμα του κούρου. Η μερική αντιστροφή τόνου της υπερεκτεθειμένης εικόνας (*solarization*), με τον οπτασιακό σχεδόν χαρακτήρα της, παρατίθεται εντυπωσιακά στο στέρεο κόκκινο τετράγωνο. Τίποτα δεν θα μπορούσε να αντιτίθεται περισσότερο στον μονολιθικό μνημειακό χαρακτήρα του κούρου από το ελληνιστικό άγαλμα της Νίκης της Σαμοθράκης, με τη θυελλώδη κίνηση του κορμού και τη δύναμη των απλωμένων φτερών. Το διάσημο αυτό γλυπτό αποτέλεσε την πρώτη ύλη για μια ολόκληρη σειρά έργων του Γιαννάκου, καθένα εκ των οποίων εξερευνά μια διαφορετική άποψη. Στο έργο «*Η Νίκη της Σαμοθράκης με Γαλανόλευκα Τετράγωνα*» (*Niki of Samothrace with Blue and White Squares*), ο καλλιτέχνης ζωγραφίζει πρώτα δυο διαγώνιες κόκκινες γραμμές για να ορίσει το επίκεντρο της κίνησης. Στη συνέχεια τοποθετεί δύο βαρείες τετράγωνες φόρμες, μια μπλε και μια άσπρη, δημιουργώντας μια εναλλακτική αίσθηση κίνησης και περιστροφής. Στη «*Νίκη της Σαμοθράκης με δυο ορθογώνια*» (*Niki of Samothrace with two rectangles*), 2000, δημιουργεί δύο επισκιασμένες ορθογώνιες περιοχές· η μια αντιστοιχεί στον ακέφαλο κορμό και η άλλη στα απλωμένα φτερά, σκιαγραφώντας τους ογκόλιθους που χρησιμοποιήθηκαν για την κατασκευή του έργου.

Με σκωπτική διάθεση, ο καλλιτέχνης περικλείει ξανά το άγαλμα σε ένα συμπαγή γεωμετρικό ογκόλιθο και αποκαλύπτει τη διαδικασία του λαξεύματος. Ο Γιαννάκος μας θυμίζει τη θεμελιώδη αρχή της γλυπτικής, αναπαριστώντας οπτικά τα λόγια του Μικελάντζελο: το έργο τέχνης υπάρχει ήδη μέσα στον μαρμάρينو όγκο – ο γλύπτης απλώς «απελευθερώνει τη φιγούρα από τη μαρμάρινη φυλακή της»