

ΕΚΤΑΚΤΟΣ ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΤΗΣ 29ΗΣ ΑΠΡΙΛΙΟΥ 1996

ΠΡΟΕΔΡΙΑ ΙΩΑΝΝΟΥ ΠΕΣΜΑΖΟΓΛΟΥ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΟΡΑΛΗΣ

Ο ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ, Ο ΔΑΣΚΑΛΟΣ, ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ

ΟΜΙΛΙΑ ΤΟΥ ΑΚΑΔΗΜΑΓΓΚΟΥ Κ. ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ ΧΡΗΣΤΟΥ

Εισαγωγικά. Ὁ δημιουργός, ὁ δάσκαλος, ὁ ἄνθρωπος. Τὸ ἔργο του. Πρώιμες ἀναζητήσεις καὶ προσάρτηση τῆς ὀπτικῆς πραγματικότητας. Προσωπικὲς ἔρευνες καὶ πορεία γιὰ τὴν κατάκτηση μιᾶς ἐκφραστικῆς γλώσσας. Ἀπὸ τὴν γνωριμία τῶν τύπων τῆς σύγχρονης τέχνης στὴν ἑλληνικὴ παράδοση. Ἡ καλλιτεχνικὴ του δημιουργία στὶς καθοριστικὲς του διατυπώσεις σύζευξης τῆς ὁμορφιάς μὲ τὴν ἀλήθεια.

Κυρίες καὶ Κύριοι,

Ἄγαπητοὶ φίλοι,

Δύσκολα παρουσιάζεται, ἀναλύεται καὶ ἐρμηνεύεται ἡ ζωὴ, ἡ πορεία καὶ τὸ ἔργο ἑνὸς δημιουργοῦ ὅπως αὐτὸ τοῦ Γιάννη Μόραλη. Πορεία πού συνεχίζεται καὶ ἔργο πού ἀνανεώνεται, διευρύνεται, πλουτίζεται καὶ ἐπιβάλλεται μὲ τὴν εὐλικρίνεια, τὸν ἐκφραστικὸ πλοῦτο καὶ τὴν ποιότητα τῶν διατυπώσεών του. Γιατὶ μὲ τὸν Γιάννη Μόραλη, ζωγράφο, γλύπτη καὶ χαράκτη, πού ἔχει ἀσχοληθεῖ καὶ μὲ τὴ σκηνογραφία ἔχουμε ἓνα δημιουργὸ - δάσκαλο ὄχι μόνον μὲ τὸ ἔργο του ἀλλὰ καὶ τὸ παράδειγμα καὶ τὴ ζωὴ του. Ὅπως ἔχουμε καὶ μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ σημαντικὲς, γόνιμες καὶ ὀλοκληρωμένες φυσιογνωμίες ὄχι μόνον τῆς ἑλληνικῆς ἀλλὰ τῆς παγκόσμιας τέχνης. Δημιουργὸ καὶ πνευματικὸ ἄνθρωπο μὲ μόνιμη παρουσία, πού δὲν περιορίζεται σὲ μιὰ μόνον περιοχὴ καὶ ἓνα τομέα, ἀλλὰ ἐνδιαφέρεται, ἐργάζεται καὶ ἐκφράζεται σὲ ὅλες μὲ τὸ ἴδιο πάθος γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὴν τέχνη, τὴν ὁμορφιά καὶ τὴν ἀλήθεια. Καὶ εἶναι γνωστὸ σὲ ὅλους ὅτι ἡ προσφορά τοῦ Μόραλη, πέρα ἀπὸ τὶς ἀναζητήσεις καὶ τὶς ὀριακὲς του κατακτήσεις, τὸν πλοῦτο τῆς μορφοπλαστικῆς του φαντασίας καὶ τὴν ποιότητα τῶν διατυπώσεών του, διακρίνεται καὶ γιὰ τὴν πνευματικότητα καὶ τὸ ἦθος τοῦ ἔργου του. Ἄνθρωπος μὲ κάθε

εΐδους διαφέροντα, ὁ πηγαῖος καὶ γνήσιος αὐτὸς δημιουργὸς θὰ κατορθώσει γρήγορα νὰ φτάσει σὲ μιὰ προσωπικὴ καὶ γόνιμη σύνθεση τύπων τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς τέχνης καὶ κατακτήσεων τῆς σύγχρονης γιὰ νὰ δώσει ἔργα ποὺ διακρίνονται γιὰ τὸ μέτρο, τὴν εὐγένεια, τὴν ἀμεσότητα καὶ τὴν ἐκφραστικὴ τους ἀλήθεια. Μὲ οὐσιαστικὴ ἀφετηρία τὸν ἑλληνικὸ ἀνθρωποκεντρικὸν του, χωρὶς νὰ περιοριστεῖ σὲ κανένα ἀπὸ τὰ σύγχρονα ρεύματα, θὰ περάσει ἀπὸ τὴν προσάρτηση τῆς ὀπτικῆς πραγματικότητος, στὴν ἀξιοποίηση τῶν τύπων τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς τέχνης, ποὺ θὰ τὸν ὀδηγήσει στὸ κλίμα τῶν κονστρουκτιβιστικῶν τάσεων καὶ τῶν καθαρὰ προσωπικῶν διατυπώσεων. Ἔτσι θὰ μᾶς δώσει ἔργα τὰ ὁποῖα σὲ ὅλες τὶς φάσεις τῆς καλλιτεχνικῆς του δημιουργίας βασιζονται στὶς προσωπικὲς ἀναζητήσεις καὶ τὸ δικό του μορφολογικὸ λεξιλόγιον, στὸ ὁποῖο συνδυάζονται κλασικὴ λιτότητα καὶ συνοπτικοὶ τύποι, χρωματικὴ εὐγένεια καὶ πλαστικὲς ἀξίες, ρόλος τοῦ φωτὸς καὶ ἄρθρωση τοῦ χώρου.

Ἄλλὰ ὁ Γιάννης Μόραλης δὲν εἶναι μόνον ὁ μεγάλος γνήσιος καὶ προσωπικὸς δημιουργός, εἶναι καὶ ὁ δάσκαλος ποὺ ὄχι μόνον μὲ τὰ μαθήματά του ἀλλὰ καὶ μὲ τὸ ἴδιο τὸ παράδειγμά του ἔδωσε καὶ δίνει δυνατότητες γιὰ τὴν πορεία τους, στοὺς νέους ὁμοτέχνους του. Μὲ περισσότερα ἀπὸ τριάντα χρόνια διδασκαλίας στὴν Ἄνωτάτη Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν, ὁ Μόραλης δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι μὲ τὰ μαθήματά του ἀνοιξε καὶ νέους δρόμους γιὰ τοὺς μαθητὲς του. Καὶ ἴσως χρειάζεται νὰ τονιστεῖ ἰδιαίτερα ὅτι ὅλη ἡ νεώτερη γενιὰ γενικὰ τῶν δημιουργῶν μας εἶναι μαθητὲς του. Γιατὶ ἡ διδασκαλία του δὲν ἦταν μιὰ ἀπλή εἰσαγωγή στὴν τεχνικὴ, τὶς μορφὲς καὶ τὶς ἀξίες τῆς τέχνης. Ἦταν πολὺ περισσότερο ἓνα μάθημα ἐλευθερίας καὶ μιὰ ἀφετηρία γιὰ νὰ ἀναπτύξουν τὶς δυνατότητές τους, νὰ προχωρήσουν τὸ δρόμον τους, νὰ ζητήσουν νὰ ἐκφράσουν μὲ τὸ δικό τους τρόπο τὶς συναντήσεις καὶ τὰ βιώματά του. Χωρὶς σὲ καμιὰ περίπτωση νὰ ἐπιδιώξει νὰ τοὺς δείξει ἓνα μόνον δρόμον, αὐτὸν ποὺ εἶχε ἀκολουθήσει ὁ ἴδιος, τοὺς βοήθησε νὰ προχωρήσουν ἀνεμπόδιστα καὶ ἀβίαστα σὲ ὅποια κατεύθυνση θὰ ἦταν πιὸ γόνιμη γιὰ τοὺς στόχους τους, τὴν ἰδιοσυγκρασία τους, τὴν ὀλοκλήρωση τῆς προσωπικῆς τους ἐκφραστικῆς γλώσσας. Τοὺς δίδαξε πὼς θὰ μπορούσαν νὰ διδάσκονται ὄχι μόνον ἀπὸ τοὺς ἄλλους ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸν ἴδιον τὸν ἑαυτό τους καὶ τὴ ζωὴ. Καὶ αὐτὸ τὸ κατορθώνουν μόνον οἱ πραγματικοὶ δάσκαλοι, ποὺ δὲν ἀποβλέπουν νὰ ἔχουν ἐπιγόνους ἀλλὰ νέους δημιουργοὺς ποὺ θὰ πρέπει νὰ ἀναζητήσουν καὶ νὰ βροῦν μέσα τους, τὸν τρόπο καὶ τὰ μέσα, μὲ τὰ ὁποῖα θὰ μπορούν νὰ ἐκφράσουν τὶς ἀνησυχίες τους, τοὺς φόβους καὶ τὶς ἐλπίδες τους. Καὶ περισσότερο ἀπὸ ὅτιδήποτε ἄλλο τὴ σύνδεση τοῦ Μόραλη ὄχι μόνον μὲ τοὺς μαθητὲς του ἀλλὰ καὶ μὲ ὅλους τοὺς νέους ὁμοτέχνους τὴν καταλαβαίνει κανεὶς καλύτερα ἂν σημειώσει ὅτι δὲν ὑπάρχει ἕκθεση νέου δημιουργοῦ σὲ ὅποιαδήποτε γκα-

λερι τῆς Ἀθήνας πού νά μὴν ἐπισκέπτεται ὁ ἀκούραστος δάσκαλος, πού ἔχει μάλιστα πάντα καὶ καλὸ λόγο γιὰ τὴ δουλειά τους.

Στὸ σημεῖο αὐτὸ ἴσως εἶναι σκόπιμο νὰ προταχθοῦν καὶ λίγα μόνο βιογραφικὰ στοιχεῖα γιὰ τὸν Μόραλη, πού θὰ μᾶς βοηθήσουν νὰ παρακολουθήσουμε καλύτερα τὴν πορεία του, τὴ μαθητεία του, τὶς ἀναζητήσεις καὶ τὶς πραγματώσεις του. Ὁ Γιάννης Μόραλης γεννήθηκε τὸ 1916 στὴν Ἄρτα, τὸ δεύτερο ἀπὸ τὰ τέσσερα παιδιά τοῦ φιλόλογου Κωνσταντίνου Μόραλη, ἀλλὰ ἀπὸ τὸ 1922 τὸν βρίσκουμε στὴν Πρέβεζα ὅπου μετατίθεται γυμνασιάρχης ὁ πατέρας του. Τὸ 1927 θὰ ἐγκατασταθεῖ στὴν Ἀθήνα καὶ θὰ ἀποφασίσει νὰ γίνεῖ ζωγράφος· ἔτσι παρακολουθεῖ μαζί μὲ τὸν πατέρα του τὶς κυριακάτικες παραδόσεις τῆς Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν, κοντὰ στὰ ἄλλα σχολικά του μαθήματα. Στὰ δεκαπέντε του χρόνια, τὸ 1931, ἀρχίζει τὶς σπουδές του στὴν Ἀνώτατη Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν γιὰ ἓνα μικρὸ διάστημα μὲ τὸν Κωνσταντῖνο Παρθένη καὶ περισσότερο μὲ τὸν Οὐμβέρτο Ἀργυρὸ καὶ τὸν Δημήτριο Γερασιώτη ζωγραφικῆ, καὶ χαρακτηριστικὴ μὲ τὸν Γιάννη Κεφαλληνό. Μιὰ ὑποτροφία τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν τὸ 1937 θὰ τοῦ ἐπιτρέψει νὰ συνεχίσει τὶς σπουδές του γιὰ ἕξι μῆνες στὴ Ρώμη, ὅπου θὰ παρακολουθήσει μαθήματα νωπογραφίας καὶ μωσαϊκοῦ καὶ στὴ συνέχεια στὸ Παρίσι στὴ Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν ἀλλὰ καὶ στὴ Σχολὴ Τεχνῶν καὶ Ἐπαγγελμάτων. Μὲ τὴν κήρυξη τοῦ πολέμου τὸ 1939 θὰ γυρίσει στὴν Ἀθήνα καὶ τὸ 1947 θὰ ἐκλεγεῖ καθηγητὴς στὴν Ἀνώτατη Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν — πρῶτα στὸ προπαρασκευαστικὸ τμήμα — καὶ τὸ 1953 θὰ ἀναλάβει τὸ ἐργαστήριό τῆς ζωγραφικῆς, ὅπου θὰ διδάξει ὡς τὸ 1983. Καὶ φυσικὰ θὰ παρουσιάσει ἔργα του σὲ δεκάδες ἀτομικὲς ἐκθέσεις καὶ περισσότερες ὁμαδικές τόσο στὴν Ἑλλάδα, ὅσο καὶ τὸ ἐξωτερικὸ¹. Τὸ 1958 ὁ Μόραλης θὰ ἐκπροσωπήσει τὴ χώρα μας μαζί μὲ τὸν Γιάννη Τσαρούχη καὶ τὸν Ἀντώνη Σῶχο στὴν Μπιεννάλε τῆς Βενετίας μὲ ἐξαιρετικὴ ἐπιτυχία. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ θὰ ἀσχοληθεῖ καὶ μὲ τὴ γλυπτικὴ καὶ τὴ χαρακτηριστικὴ, θὰ ἀσχοληθεῖ μὲ τὴν εἰκονογράφηση βιβλίων καὶ θὰ ἐκτελέσει ἀνάγλυφα καὶ τοιχογραφίες σὲ πολλὰ δημόσια καὶ ἰδιωτικὰ οἰκοδομήματα. Ἔχει ἐπίσης σχεδιάσει καὶ δώσει σκηνικὰ καὶ κουστούμια γιὰ τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο καὶ τὸ Θέατρο Τέχνης καὶ τὰ μπαλέτα τοῦ Ἑλληνικοῦ Χοροδράματος. Τὴν ἔκταση καὶ τὸν πλοῦτο τῆς καλλιτεχνικῆς του δημιουργίας εἶχε τὴν εὐκαιρία νὰ γνωρίσει κανεὶς στὴ μεγάλη ἀναδρομικὴ του ἔκθεση στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη, πού ἔγινε τὸ 1988, γιὰ τὴν ὁποία ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Κατάλογο κυκλοφόρησε

1. Γιὰ διάφορες ἐκθέσεις του πρβλ. Καταλόγους ἐκθέσεών του, ὅπως αὐτοὺς τῆς Γκαλερι Ζουμπουλάκη καὶ ἄλλους.

και τὸ βιβλίο *Γιάννης Μόραλης*¹. Τὸ 1973 τοῦ ἀπονέμεται ἀπὸ τὴν Ἀκαδημία τὸ Ἄριστεῖον τῶν Γραμμάτων καὶ Καλῶν Τεχνῶν. Ἐνα μικρὸ μέρος τοῦ ἔργου του ἔχει τὴ δυνατότητα νὰ πλησιάσει ὁ φιλότεχνος στὴν Ἀκαδημία, ποὺ θέλει καὶ μετὸν τρόπο αὐτὸ νὰ τιμήσει τὸν παλιὸ ὑπότροφό της² ποὺ τὴν τίμησε μετὴν προσφορά του³.

Μετὸ ἔργο τοῦ Μόραλη ἔχουν ἀσχοληθεῖ πλῆθος μελετητὲς ποὺ ἀναγνωρίζουν τὸ χαρακτήρα καὶ τὸν πλοῦτο τῶν ἀναζητήσεων καὶ τῶν κατακτήσεών του⁴. Καὶ μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ σὰν χαρακτηριστικὸ τῆς μελέτης τοῦ ἔργου ὅτι ἀκόμη καὶ ἂν ἔχει κανεὶς σὲ κείμενά του καὶ ὀμιλίαι ἀναλύσεις του γι' αὐτό, ὅπως καὶ ὁ ὑπογράφόμενος, δὲν μπορεῖ νὰ μὴν διαπιστώσει πόσο αὐτὸ εἶναι πλούσιο καὶ κυριολεκτικὰ ἀνεξάντλητο. Γιατὶ σὲ κάθε νέα προσέγγισή του ἀνακαλύπτει ὄλο καὶ νέα χαρακτηριστικὰ του, ὄλο καὶ νέες εἰκαστικὲς ἀξίες, ὄλο καὶ περισσότερες ἐκφραστικὲς δυνατότητες καὶ προεκτάσεις. Καὶ ὅπως εἶναι γνωστὸ, αὐτὸ εἶναι τὸ οὐσιαστικὸ καὶ καθοριστικὸ στοιχεῖο κάθε γνήσιου καὶ μεγάλου ἔργου, τοῦ πραγματικὰ μεγάλου ἔργου τέχνης. Εἶναι αὐτὸ ποὺ, ὅπως στὴν περίπτωση τοῦ ἔργου τοῦ Μόραλη, δὲν ἐξαντλεῖται μετὴν πρώτη ἐπαφή, οὔτε συλλαμβάνεται ὄλο τὸ περιεχόμενό του μετὴν πρώτη ἀνάλυση, ἀλλὰ ἐξακολουθεῖ νὰ δίνει ὄλο καὶ νέα ἐρεθίσματα, νὰ ἀνοίγει ὄλο καὶ νέες προοπτικὲς, χωρὶς οὐσιαστικὰ νὰ ἀποκαλύπτει ποτὲ ὄλο τὸ ἐσωτερικὸ του περιεχόμενο, ὅλες τὶς δυνατότητες, τὰ χαρακτηριστικὰ, τὴν ἔκταση καὶ τὸν πλοῦτο τῆς ἐκφραστικῆς γλώσσας τῶν ἔργων του. Ἀνεξάντλητο ὅπως τὸ κάθε μεγάλο ἔργο, αὐτὸ τοῦ Μόραλη, ποὺ προκαλεῖ σὲ διάλογο, ὑποβάλλει ἐρωτήματα καὶ δίνει ἀπαντήσεις, ἀνοίγει δρόμους, πλουτίζει τὸν κόσμον καὶ τὴ ζωὴ μας. Στὰ

1. Δημήτρης Παπαστάμος, *Γιάννης Μόραλης*, Ἀθήνα 1988, ἔκδοση Ὁμίλου Ἐμπορικῆς Τραπεζῆς, με κείμενα καὶ ἄλλων μελετητῶν καὶ πνευματικῶν ἀνθρώπων, ὅπως τοῦ Ὁδ. Ἐλύτη, τοῦ Καρόλου Κούν, τοῦ Γιώργου Σεφέρη, τοῦ Μάνου Χατζηδάκη, τοῦ Νίκου Χατζηκυριάκου - Γκίκα, τοῦ Μανόλη Χατζηδάκη, τοῦ Ἀλέκου Ξύδη.

2. Ὁ Μόραλης κέρδισε ὕστερα ἀπὸ διαγωνισμὸ τὴν ὑποτροφία τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν — κληροδότημα Οὐρανίας Κωνσταντινίδου — γιὰ σπουδὲς ψηφοθετικῆς τὸ 1936. Καὶ εἶναι χαρακτηριστικὸ γιὰ τὴν ἀκεραιότητα, τὸ ἦθος καὶ τὸ χαρακτήρα του ὅτι εἶχε συμφωνήσει μετὸ φίλον του Νίκο Νικολάου νὰ μοιράσουν κατὰ κάποιον τρόπο τὴν ὑποτροφία, ὅποιος ἀπὸ τοὺς δυὸ καὶ ἂν κέρδιζε. Καὶ πραγματικὰ ὁ Μόραλης τὴν μοιράστηκε κατὰ κάποιον τρόπο βοηθώντας τὸ φίλον του νὰ συνεχίσει μαζί του τίς σπουδὲς στὸ Παρίσι.

3. Περισσότερα βιογραφικὰ στοιχεῖα καὶ ἐκτενέστερη ἀπεικόνιση ἔργων του στὸ Δημήτρης Παπαστάμος, *Γιάννης Μόραλης*, 1988, καὶ στὸ Χρῦσανθος Χρήστου, *Μόραλης*, ἐκδόσεις Ἀδάμ, 1993, Ἀθήνα καὶ στὰ δυὸ βιβλία ἐκτεταμένη βιβλιογραφία.

4. Βιβλιογραφικὰ στοιχεῖα σχεδὸν πλήρη πρβλ. στὰ δυὸ βιβλία τῆς προηγούμενης σημείωσης.

ἔργα του συνδυάζεται θαυμάσια τὸ κλασικὸ μὲ τὸ ρεαλιστικὸ, ἡ περιγραφή μὲ τὴν ποιητικὴ ἀπόδοση, τὸ ἐσωτερικὸ μὲ τὸ ἐξωτερικὸ, τὸ ἐπίκαιρο μὲ τὸ διαχρονικὸ, τὸ ἀτομικὸ μὲ τὸ καθολικὸ, ἡ εὐγένεια τοῦ χρώματος μὲ τὸ χαρακτηῖρα τοῦ σχεδίου, ὁ ρόλος τοῦ φωτὸς μὲ τὴν ἐπιβολὴ τοῦ χώρου, ἡ ὁμορφιὰ μὲ τὴν ἀλήθεια.

Ἄλλὰ ἴσως εἶναι καιρὸς νὰ ἐπιχειρήσουμε νὰ πλησιάσουμε πιὸ οὐσιαστικὰ καὶ συστηματικὰ τὸ ἔργο του, στὶς πιὸ χαρακτηριστικὲς καὶ ὁλοκληρωμένες του πραγματώσεις. Καθοριστικὸ θέμα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Μόραλη εἶναι ἡ ἀνθρώπινη μορφή καὶ ἀφετηρία του ἡ ὀπτικὴ πραγματικότητα. Ὅπως ὁμολογεῖ ὁ ἴδιος ὁ καλλιτέχνης, σημαντικὸ ρόλο γιὰ τὴν ἀναζήτησιν ἑνὸς προσωπικοῦ μορφοπλαστικοῦ ιδιώματος θὰ παίξει ἡ ἐπίδρασις τοῦ ἔργου τοῦ Νικολάου Λύτρα¹, ἡ μελέτη ἔργων τοῦ φωβισμού, ἰδιαίτερα τοῦ Ντεράιν², καὶ ἡ οὐσιαστικὴ ἐπαφή του μὲ τὰ ἔργα καὶ τοὺς τύπους τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς τέχνης. Καὶ ἐνῶ ἐνδιαφέρεται πάντα γιὰ τὴν ἀνθρώπινη μορφή, ἰδιαίτερα τὴ γυναικεία, σὲ καμιά περίπτωσιν δὲν περιορίζεται στὴν ἀπλὴ ρεαλιστικὴ περιγραφή, ἀλλὰ ἀποβλέπει πάντα καὶ κατορθώνει νὰ δώσει τὸ ἐσωτερικὸ καὶ διαχρονικὸ της περιεχόμενον, μὲ τὴν ἔμφαση στὸ οὐσιαστικὸ καὶ τὴ σχηματοποίηση, τὴν ἐσωτερικότητα τοῦ χρώματος καὶ τὴν ποιότητα τοῦ σχεδίου του. Μάλιστα ἴσως τὸ πιὸ μόνιμο καὶ χαρακτηριστικὸ στοιχεῖο ὅλης του τῆς ζωγραφικῆς εἶναι ἕνα πηγαῖο ἐρωτικὸ στοιχεῖο, ποὺ ἀναγνωρίζεται ὄχι μόνον στὶς προσπάθειές του, ποὺ διατηροῦν τὴν ἐπαφή τους μὲ τὴν ὀπτικὴ πραγματικότητα, ἀλλὰ καὶ σ' αὐτὲς ποὺ βασίζονται στὴ σχηματοποίηση καὶ στὸ κοντροκτιβιστικὸ καὶ περισσότερο γεωμετρικὸ του μορφοπλαστικὸ λεξιλόγιον. Μὲ βάση τόσο τὰ θεματογραφικὰ του στοιχεῖα ὅσο καὶ τὴ σύνταξιν, τὸ χρῶμα καὶ τὴν ἀπόδοσιν τοῦ χώρου, μποροῦν νὰ διακριθοῦν ἔστω καὶ σχηματικὰ πέντε φάσεις στὴ δημιουργικὴ του πορεία. Μιὰ πρώτη ἔχουμε τὰ χρόνια 1934-1945, αὐτὴ τῆς μαθητείας του καὶ τῶν πρώιμων προσπαθειῶν του, μὲ τὴ θεματικὴ πολλαπλότητα, τὴν ἰδιαίτερη ἀπασχόλησιν μὲ τὴν προσωπογραφία, τὴ ρεαλιστικὴ καὶ κριτικὴ διάστασιν καὶ τὰ κάπως βαριὰ χρώματα. Τὴν δευτέρην τὴν ἔχουμε τὴν περίοδον 1946-1957, ὅταν κοντὰ στὶς προσωπογραφικὰς του ἐργασίας στρέφεται καὶ στὴ γυμνογραφία, μὲ χρησιμοποίησιν ἰδιαίτερα τοῦ τύπου τῆς Δανάης, τὰ περισσότερα πλούσια χρώματα, τὶς πρώτες συνθέσεις καὶ τὴν ἐρωτικὴν διάθεσιν. Ἡ τρίτη ἐκτείνεται στὴν περίοδον 1958-1963 μὲ

1. Πρβλ. Δημήτριος Παπαστάμος, *Γιάννης Μόραλης*, 1988, σελ. 16.

2. Ἰδιαίτερα ἔργα του ζωγραφισμένα μετὰ τὸ 1914, ὅταν ὁ δάσκαλος αὐτὸς τοῦ φωβισμού κινεῖται σὲ μιὰ διαφορετικὴ ἀπὸ τὶς πρώιμες προσπάθειές του κατεύθυνσιν. Γιὰ τὸν André Derain, 1880-1954, πρβλ. στὰ ἐλληνικὰ Χρ. Χρήστου, *Ἡ Ζωγραφικὴ τοῦ Εἰκοστοῦ Αἰῶνα τόμ. Α' διάφορες ἐκδόσεις*, σελ. 64 ἔ.

καθοριστικό θέμα τῆ σειρά τῶν *Ἐπιτυμβίων*, τὸ συνδυασμὸ βιόμορφων τύπων καὶ γεωμετρικῶν στοιχείων, τὴν προοδευτικὴ σχηματοποίηση καὶ τὴν ἀξιοποίηση χαρακτηριστικῶν τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς τέχνης. Ἡ τέταρτη καλύπτει τὰ χρόνια 1963-1976, ὅταν μαζὶ μὲ τὰ *Ἐπιτύμβια* ἐργάζεται καὶ τὴ σειρά *Ἐπιθαλάμια*. Διαπιστώνεται τότε μεγαλύτερη σχηματοποίηση τῶν μορφῶν καὶ γόνιμος συνδυασμὸς καμπυλόμορφων καθέτων καὶ ὀριζοντίων θεμάτων, καθαρότητα καὶ ἐσωτερικότητα τῶν χρωμάτων καὶ σαφέστερα ἐρωτικὴ ἀτμόσφαιρα. Καὶ Πέμπτη ἀπὸ τὸ 1977 ὡς καὶ σήμερα, μὲ καθοριστικὸ χαρακτηριστικὸ τὴν κυριαρχία τῆς καμπύλης, ποὺ ἐνισχύεται καὶ ἀπὸ τὰ ὀριζόντια, κάθετα καὶ διαγώνια θέματα, τὴν ἐπιβολὴ μιᾶς περισσότερο ἐλεύθερης γεωμετρικῆς ἀπόδοσης, τὸ συνδυασμὸ σκληρῶν καὶ μαλακῶν ἐπιφανειῶν, τὴν μνημειακοποίηση τῶν μορφῶν καὶ τὴν ἐρωτικὴ διάθεση τοῦ συνόλου.

Ἄν πλησιάσουμε καὶ ζητήσουμε νὰ μελετήσουμε μερικὰ ἀπὸ τὰ πολὺ πρώϊμα καὶ χαρακτηριστικὰ ἔργα τοῦ Μόραλη, αὐτὰ τῆς περιόδου τῆς μαθητείας του καὶ τῶν πρώτων του προσπαθειῶν, μποροῦμε νὰ γνωρίσουμε τὶς ἀφετηρίες καὶ τὰ στοιχεῖα τῶν ἀναζητήσεών του. Μιὰ πρώτη διαπίστωση ποὺ μπορεῖ νὰ γίνῃ εἶναι καὶ τὸ ὅτι ὁ καλλιτέχνης δὲν φαίνεται νὰ ἐνδιαφέρεται γιὰ τὸ φυσικὸ χῶρο καὶ τὴν τοπιογραφία. Στόχος του εἶναι πάντα ὁ ἀνθρώπινος ἐσωτερικὸς καὶ ψυχικὸς χῶρος. Καὶ ἐνῶ μᾶς ἔχει δώσει πολὺ λίγα τοπία στὰ πρώτα στάδια τῆς καλλιτεχνικῆς του δημιουργίας καὶ ὅταν στὴν ὄριμη καὶ τὴν ὀψιμὴ φάση του χρησιμοποιεῖ τίτλους, ὅπως *Αἴγινα*, *Αἰγαῖο* καὶ ἄλλους, δὲν ἔχουμε σύνολα σὲ σχέση μὲ τὴν ὀπτικὴ πραγματικότητα. Ἔχουμε προσπάθειες μεταφορᾶς ἐσωτερικῶν καὶ τυπικῶν χαρακτηριστικῶν τους σὲ ἐλεύθερες ἐπιφάνειες καὶ ἐνιαῖα χρώματα, ποὺ δὲν περιγράφουν ἀλλὰ ὑποβάλλουν τὴν καθοριστικὴ διάσταση τῶν θεμάτων τους. Αὐτὰ εἶναι τὰ ἐνιαῖα γαλάζια τῆς θάλασσας καὶ τὰ λευκὰ τῶν κυμάτων, εἶναι οἱ καμπυλόμορφες ἐπιφάνειες τῆς κίνησης καὶ τῆς αἰώνιας ἀλλαγῆς. Σὲ ἔργα ἀπὸ τὰ χρόνια τῶν σπουδῶν του στὴν Ἀνώτατη Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν τῆς Ἀθήνας ὅπως τὴν *Ἀυτοπροσωπογραφία* του καὶ τὸν *Ὑπαίθριο Φωτογράφο*, τὰ δυὸ τοῦ 1934 — τὸ πρῶτο στὴν κατοχὴ τοῦ καλλιτέχνη, τὸ δεύτερο στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη — τὸ *Τοπία τῆς Ἀθήνας*, τοῦ 1936 — στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη — τὸν *Μόραλη μὲ τὸν φίλο του Ζωγράφο Νίκο Νικολάου*, τοῦ 1937 — στὸ Ἴδρυμα Κουτλίδη — τὴν *Ἀυτοπροσωπογραφία*, τοῦ 1938 — στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη — τὴν *Προσωπογραφία τοῦ Γιάννη Παπᾶ* — τοῦ 1938 — στὸ Ἴδρυμα Κουτλίδη — τὴ *Νεκρὴ Φύση*, τοῦ 1938 — στὸ Ἴδρυμα Κουτλίδη — τὸ *Γυμνὸ*, τοῦ 1939 — στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη — καὶ ἄλλα, ἔχουμε μερικὲς ἀπὸ τὶς πρώϊμες προσπάθειες τοῦ Μόραλη, ἀπὸ τὰ χρόνια τῆς μαθητείας του στὴν Ἀθήνα καὶ τὸ Παρίσι. Πρόκειται γιὰ ἔργα ποὺ κινοῦνται σὲ ὅλες τὶς θεματογραφικὲς περιοχές, προσωπογραφία, τοπιογραφία, γυμνογραφία, νεκρὴ φύση, ποὺ ἀποδεικνύουν

τὴν ἔκταση τῶν διαφερόντων, καθὼς καὶ τῶν ἀφετεριῶν του. Καὶ ἀναγνωρίζονται στὴν μιὰ καὶ τὴν ἄλλη περίπτωσις τόσο τὰ στοιχεῖα τῆς ζωγραφικῆς τῶν δασκάλων του ὅσο καὶ προσωπικὲς ἀναζητήσεις. "Ὅλα ἔχουν ὡς ἀφετηρία τὴν ὀπτική πραγματικότητα, βασίζονται περισσότερο στὸ ρεαλιστικὸ λεξιλόγιον καὶ διακρίνονται γιὰ τὴν κάποια ἔμφασις στὰ βαριὰ χρώματα. Στὴν *Προσωπογραφία* του διαπιστώνεται εὐκόλως ὅτι ὁ Μόραλης, πέρα ἀπὸ τὴν ἐξωτερικὴ πιστότητα στὴν ἀπόδοσις τῶν φυσιογνωμικῶν χαρακτηριστικῶν, ἐνδιαφέρεται καὶ κατορθώνει νὰ δώσει καὶ τὴν ἐσωτερικὴ ἀλήθεια. Αὐτὸ τὸ κατορθώνει ἰδιαίτερα μὲ τὸν ἰδιαίτερον χαρακτήρα τοῦ χρώματος, ποῦ διευρύνει τὰ ρεαλιστικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν προσώπων καὶ ὑποβάλλει τὸ ἐσωτερικὸ περιεχόμενό τους. Καὶ ἐνῶ στὴν *Αὐτοπροσωπογραφία* του τοῦ 1934 ἔχουμε μιὰ κάποια περιορισμένη σχηματοποίηση ποῦ τονίζει καὶ τὴν μνημειακότητα τοῦ προσώπου, στὴν *Προσωπογραφία* του μὲ τὸν Νικολάου, ζωγραφισμένη στὴ Ρώμη τὸ 1937, καὶ πολὺ περισσότερο στὴν *Αὐτοπροσωπογραφία* του τοῦ 1938 στὸ Παρίσι εἶναι ἀναμφίβολα ὁ ρόλος τοῦ χρώματος ποῦ δίνει ἕνα εἶδος ψυχολογικῆς ἀνάλυσις ποῦ ἐκφράζει ἀκρότητα καὶ τὸ χαρακτήρα τῆς στιγμῆς. Στὸ *Τοπίο τῆς Ἀθήνας* μπορεῖ νὰ σημειώσῃ κανεὶς μιὰ κάποια ἐπαφή τοῦ Μόραλη μὲ τὴ ζωγραφικὴ τοῦ Σεζάν, φανερὴ τόσο στὴν κάποια σχηματοποίηση ὅσο καὶ στὸν ὀγκομετρικὸν χαρακτήρα τοῦ χρώματος. Μὲ τὸ *Γυμνὸ* του τοῦ 1939 ὁ Μόραλης φαίνεται ὅτι ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὴν Ἀφροδίτη στὸν Καθρέφτη, γνωστὸ ἔργο τοῦ Βελάσκεθ¹, ἐνῶ στὴ *Νεκρὴ Φύσις* τῆς ἴδιας χρονιᾶς κάτι ἀπὸ τὴν ἀπόδοσις τοῦ φωτὸς σχετίζεται ἴσως μὲ ἔργα τοῦ Ρέμπραντ. Σὲ ἔργα του, ζωγραφισμένα μετὰ τὴν ἐπιστροφή του στὴν Ἀθήνα καὶ μέχρι τὸ 1945, ἐπισημαίνεται εὐκόλως μιὰ ὅλο καὶ σαφέστερη ἐπιβολὴ καθαρὰ προσωπικῶν διαπιστώσεων τόσο στὶς προσωπογραφικὰς του προσπάθειαις ὅσο καὶ σὲ ἄλλα θέματα. Σὲ ἔργα του ὅπως τὸ *Προσωπογραφία* τοῦ Καλλιτέχνη μὲ τὴ *Γυναίκα* του τοῦ 1942-43 στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη, τὸ *Προσωπογραφία* Νέας Μ.Α., ἐπίσης τοῦ 1942, στὴν κατοχὴ τοῦ καλλιτέχνη, τὸ *Τοπίο τῆς Κηφισιάς*, τοῦ 1942, σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ, τὸ *Προσωπογραφία* Μ.Ρ., τοῦ 1943, στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη, καὶ ἄλλα, ἐνῶ διατηρεῖται τὸ ρεαλιστικὸ λεξιλόγιον, παίζει μεγαλύτερον ρόλον ἢ χρωματικὴ ἐπένδυσις. Καὶ ἐνῶ διατηροῦνται τὰ κάπως βαριὰ χρώματα, χρησιμοποιεῖ-

1. Πρόκειται γιὰ ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ γνωστὰ ἔργα τοῦ Βελάσκεθ ποῦ ἔχουν ἐπιδράσει σὲ πλῆθος καλλιτεχνῶν τῆς παγκόσμιαις τέχνης ζωγραφισμένο τὰ χρόνια 1648-1650 καὶ βρίσκεται στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη τοῦ Λονδίνου. Γιὰ τὸν Βελάσκεθ — Diego Rodriguez de Silva y Velazquez, 1599-1660, στὰ ἑλληνικὰ πρβλ. Χρῆσανθου Χρήστου, *Ἡ Ἐὐρωπαϊκὴ Ζωγραφικὴ τοῦ 17ου αἰῶνα — Τὸ Μπαρόκ*, διάφορες ἐκδόσεις, σελ. 125-150, καὶ γιὰ τὴν Ἀφροδίτη στὸν Καθρέφτη σελ. 143 ἐπ.

ται με ιδιαίτερη έμφαση ό κάπως πειστικός χώρος για να εκφράσει μιá περισσότερο κριτική διάθεση.

Σε έργα του ζωγραφισμένα μετά τó 1945, πού άνοίγουν και τή δεύτερη φάση τής καλλιτεχνικής δημιουργίας, έχουμε μιá σειρά από νέα στοιχεία πού σχετίζονται όλο και σαφέστερα με τις προσωπικές άναζητήσεις του. Τώρα χωρίς να έγκαταλείπει έντελώς τήν προσωπογραφία ενδιαφέρεται ιδιαίτερα και για τή γυμνογραφία, δέν χρησιμοποιούνται τόσο τά βαριά χρώματα, από τις μεμονωμένες μορφές στρέφεται σε μεγαλύτερες συνθέσεις. Περιορίζεται ή άπόδοση τού άτομικου για να δοθεϊ μεγαλύτερος ρόλος στο τυπικό. Χαρακτηριστικά έργα αúτης τής πορείας, πού είναι και ή μεγαλύτερη έμφαση στις καθαρά ζωγραφικές άξίες, μπορούν να θεωρηθούν τó *Οί Δυό Φίλες*, τού 1946, στήν 'Εθνική Πινακοθήκη, τó *Τραπέζι, τού 1947*, επίσης στήν 'Εθνική Πινακοθήκη, τó *Γυμνό*, πάλι τού 1947, στήν κατοχή τού καλλιτέχνη, τó *Γυναίκα "Έγκνος*, τού 1948, στήν 'Εθνική Πινακοθήκη, και άλλα. Πρόκειται για προσπάθειες στις όποιες ή ποιότητα τού σχεδίου συναγωνίζεται τήν έσωτερικότητα τού χρώματος και ή άπόδοση τού χώρου τήν μελετημένη όργάνωση. "Έτσι στις *Δυό Φίλες* έχουμε ούσιαστικά μιá χρωματική συμφωνία με τις έναλλαγές τού κόκκινου με τó μαύρο και τού γκριζοπράσινου, πού κοντά στα άλλα μάς δίνουν άκόμη και τις έσωτερικές διαστάσεις τού θέματος. Στο *"Έγκνος Γυναίκα* κάνει ιδιαίτερη έντύπωση κοντά στή μνημειακότητα και τόν τονισμό τής σωματικής βαρύτητας τής μορφής, ή άμεσότητα και ό συνδυασμός της με τά γεωμετρικά θέματα τού έσωτερικου στο όποιο βρίσκεται. Κοντά στα πλουσιότερα χρώματα και τήν ούσιαστική ένταξη τών μορφών στο χώρο, τήν έμφαση στο τυπικό και τήν έπιβολή τών καθαρά ζωγραφικων άξιων, έχουμε και μιá καθαρά αισιόδοξη άτμόσφαιρα. Με τó *Γυμνό του*, τó ζωγραφισμένο τó 1947, έγκαινιάζει ό Μόραλης ένα τύπο, πού θά παίξει σημαντικό ρόλο σε όλες τις φάσεις τής καλλιτεχνικής του πορείας, άκόμη και όταν θά περάσει στή σχηματοποίηση και τó γεωμετρικό λεξιλόγιο. Γιατί, όπως εικονίζεται ξαπλωμένο τó *Γυμνό*, μάς ξαναδίνει τó γνωστό τύπο τής Δανάης, άγαπημένο θέμα τής τέχνης από πολλούς αιώνες, με τυπικό παράδειγμα αúτó τού Τιτσιάνο¹. Πρόκειται για τύπο με άναμφίβολα βαθύ έρωτικό και συμβολικό περιεχόμενο, πού

1. 'Η Δανάη, θέμα πού άπασχόλησε πολλούς καλλιτέχνες τής 'Αναγέννησης και τού Μπαρόκ. 'Η Δανάη τού Τιτσιάνο είναι ένα από τά πιό χαρακτηριστικά και ολοκληρωμένα έργα του και έχει ζωγραφιστεϊ τó 1553. Στόν τύπο τής Δανάης έχουμε και άλλα έργα τού Τιτσιάνο, όπως ή λεγόμενη *'Αφροδίτη* τού Ούρμπινο, ένω ή *Δανάη* του βρίσκεται στο Πράντο. Για τόν Τιτσιάνο-Tiziano Vecelli(o), 1477-1576, πρβλ. στα έλληνικά Χρύσανθου Χρήστου, *'Η 'Ιταλική Ζωγραφική τού δέκατου έκτου αιώνα*, τόμ. Β' σελ. 68-133, και για τή Δανάη, σελ. 108 έπ.

θὰ τὸ χρησιμοποιοῦν ὁ Μόραλης σὲ διάφορες σειρές του, ὅπως τὰ *Ἐπιτύμβια*, τὰ *Ἐπιθαλάμια* καὶ ἄλλες ἐνότητες, μὲ πάντα νέους συνδυασμοὺς καὶ διαφορετικὰ μορφολογικὰ λεξιλόγια. Σὲ μιὰ σειρά γυμνά του, ζωγραφισμένα μετὰ τὸ 1948, θὰ μᾶς δώσει ὁ καλλιτέχνης μερικὲς ἀπὸ τὶς χαρακτηριστικὲς του προσπάθειες στὴ γυμνογραφία. Σ' αὐτὰ ἀνήκουν τὸ *Κορίτσι-Μαρία*, τοῦ 1950, στὴ Συλλογὴ Πιερίδη, τὸ *Γυμνό*, τοῦ 1950, στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη, τὰ *Καθιστὰ Γυμνά*, τοῦ 1952, ἕνα στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη, τὸ ἄλλο στὴ Δημοτικὴ Πινακοθήκη τῆς Ρόδου καὶ ἄλλα. Ὁλόσωμα ἢ κατὰ τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ σώματος τὰ γυμνά τοῦ Μόραλη δὲν μᾶς δίνουν μόνο τὰ ἐξωτερικὰ χαρακτηριστικὰ, ἀλλὰ κάτι ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν παλμὸ τοῦ σώματος. Ἔτσι ἔχουμε μιὰ ζωγραφικὴ πού πέραν ἀπὸ κάθε περιγραφὴ κατορθώνει κυριολεκτικὰ νὰ συλλαμβάνει τὴν ἴδια τὴν αἴσθησιν τῆς ζωῆς, τὴν ἴδια τὴν ὕψην καὶ τὴν ζεστασίαν τοῦ σώματος. Χρησιμοποιοῦ θυμασία τὶς ρεαλιστικὲς λεπτομέρειες καὶ τὰ γενικευτικὰ στοιχεῖα, τὸ θαυμάσιον σχέδιον καὶ τὰ συγκρατημένα ζεστὰ χρώματα, γὰρ νὰ τονίσῃ ἐρωτικὴ διάσταση καὶ ἀνθρώπινον περιεχόμενον. Τὴν ἴδιαν περίοδον ὁ Μόραλης θὰ προχωρήσῃ ἕνα βῆμα μακρύτερον, μὲ τὸ συνδυασμὸ γυμνῆς καὶ ντυμένης γυναικείας μορφῆς, καθιστῆς καὶ ὄρθιας, πού θὰ τὸν ὀδηγήσῃ στὶς συνθέσεις καὶ τὴν σειράν του *Ἐπιτύμβια*. Ἔργα του αὐτῆς τῆς ομάδας εἶναι τὸ *Μορφή*, τοῦ 1951, στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη, τὸ *Σύνθεση*, τοῦ 1951, σὲ ἰδιωτικὴν συλλογὴν, τὸ *Σύνθεση Β'*, 1951-8, σὲ ἰδιωτικὴν συλλογὴν, τὸ *Σύνθεση Γ'*, 1952-1958, σὲ ἰδιωτικὴν συλλογὴν, τὸ *Ἐσωτερικόν*, τοῦ 1955, στὸ Δημοτικὸ Μουσεῖον τοῦ Τορίνου, τὸ *Κερίαν*, τοῦ 1955, σὲ ἰδιωτικὴν συλλογὴν. Μὲ τὸ *Μορφή*, μιὰ ντυμένη μορφή καθιστῆ, ἔργο πού ἐκφράζει τόσο μὲ τὴν στάση ὅσο καὶ μὲ τὴν χρωματικὴν του γλώσσαν, ἀβεβαιότητα καὶ ἀπαισιοδοξίαν, ἔχουμε οὐσιαστικὰ τὴν ἀφετηρίαν τῆς σειράς. Γιατὶ τὴν μορφήν αὐτὴν πάλι, καθιστῆ καὶ ντυμένην στὰ μαῦρα τὴν ἔχουμε καὶ στὶς *Συνθέσεις - Σύνθεση καὶ Σύνθεση Β'* — σὲ ἕνα εἶδος ἐσωτερικῆς συνομιλίας μὲ τὴν ἐπίσης καθιστῆ ἀπέναντί της καὶ στὸ ἴδιον ἐσωτερικὸν γυμνῆ. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ εἰσάγεται ἕνας διάλογος μεταξὺ τῆς γυμνῆς καὶ τῆς ντυμένης, πού εἶναι καὶ συνομιλία πλαστικῶν καὶ χρωματικῶν ἀξιῶν, καθὼς καὶ μορφῶν καὶ χώρου. Ἡ χρησιμοποίησις καθαρὰ πλαστικῶν ἀξιῶν τονίζεται μὲ τὴν ἐλαφρὰ διαγώνιον θέσιν τῶν γυμνῶν, ἐνῶ στὴ *Σύνθεση Β'* σημειώνει κανεὶς καὶ τὴν ἐπίδρασιν τῆς μελέτης τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς τέχνης. Καὶ μὲ τὴν *Σύνθεση Γ'* ὁ Μόραλης θὰ προχωρήσῃ ἕνα βῆμα περισσότερον γὰρ νὰ μᾶς δώσει τρεῖς γυναικεῖες μορφὰς σὲ ἐσωτερικόν, τὶς δυὸ ντυμένες, τὴν τρίτην γυμνὴν, τὶς δυὸ ἀπὸ τὰ πλάγια, τὴν μεσαίαν μετωπικὰ, ἕνα σύνολον στὸ ὅποῖον συνθετικὴ ἀσφάλεια καὶ ἐκφραστικὴ δύναμις συνδυάζονται καὶ ὁλοκληρώνονται ἀπὸ τὴν ἐλευθερίαν τῆς πινελιάς καὶ τὸ χαρακτήρα τοῦ χώρου. Ἀπὸ τὸ ἄλλα ἔργα του μὲ τὸ *Ἐσωτερικόν*, μὲ τὴν γυμνὴν γυναικεῖαν μορφήν στὸ ἀνοιγμα μιᾶς πόρτας καὶ τὰ ἄλλα θέματα τοῦ *Ἐσωτερικοῦ*,

έχουμε περισσότερο μιὰ συνομιλία βιόμορφων και γεωμετρικῶν θεμάτων, πού ἐκφράζουν ἐλευθερία και ἀναγκαιότητα.

Μὲ τὴ σειρά *Ἐπιτύμβια*, ἀπὸ τὸ 1958, ἀνοίγει ἡ τρίτη φάση τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας τοῦ Μόραλη, περίοδος πού συνδέεται και μὲ τὴ μεγαλύτερη του ἐπαφή μὲ τύπους τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς τέχνης, ὄχι μόνο θεματογραφικά. Γιατὶ τώρα περιορίζονται ὅλο και περισσότερο ἡ ἐξάρτησή του ἀπὸ τὴν ὀπτική πραγματικότητα και τὸ ρεαλιστικὸ μορφοπλαστικὸ λεξιλόγιο, χρησιμοποιοῦνται ἄλλοτε ἰδεαλιστικά στοιχεῖα και σχηματοποίηση, κερδίζει μεγαλύτερο ρόλο και τὸ σχέδιο. Χαρακτηριστικά ἔργα αὐτοῦ τοῦ ἀναπροσανατολισμοῦ τῆς πορείας του μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν τὸ μεγάλο σὲ ἐκφραστικὴ δύναμη και διαστάσεις¹ *Ἐπιτύμβιο* τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης, τοῦ 1958, τὸ *Ἐπιτύμβια Σύνθεση*, πάλι τοῦ 1958, στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη, τὸ *Ἐπιτύμβια Σύνθεση Α'*, τοῦ 1956-1962, στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη, τὸ *Ἐπιτύμβια Σύνθεση* 1958-62, στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη, τὸ *Ἐπιτύμβια Σύνθεση Γ'* τοῦ 1958-63, στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη, και μιὰ σειρά ἄλλα ἔργα μὲ τὸν ἴδιο τίτλο, ὅλα στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη, ἀπὸ τὴν ἴδια περίοδο, καθὼς και μιὰ σειρά, ἀλλὰ πολὺ περιορισμένη ἀπὸ ἄλλα θέματα. "Ὅ,τι κάνει μεγαλύτερη ἐντύπωση στὴ σειρά τῶν *Ἐπιτυμβίων* εἶναι ὁ πλοῦτος τῆς μορφοπλαστικῆς φαντασίας τοῦ καλλιτέχνη, ὁ ὁποῖος μεταβάλλει συνεχῶς τόσο τὸ λεξιλόγιο, ὅσο και τὸ χαρακτήρα τοῦ χώρου. Και ἡ πορεία του εἶναι γιὰ μιὰ ὅλο και μεγαλύτερη σχηματοποίηση και ἔμφαση στὸ οὐσιαστικὸ μὲ παράλληλα σαφέστερη τὴν ἐντατικοποίηση τοῦ διαλόγου πλαστικῶν και χρωματικῶν ἀξιών. "Ἄν μελετήσῃ κανεὶς τὶς προσπάθειες τῆς σειρᾶς αὐτῆς, μπορεῖ νὰ καταλάβῃ εὐκόλα και τὸ χαρακτήρα τῶν ἀναζητήσεων και τῶν διατυπώσεων τοῦ Μόραλη. Στὴν *Ἐπιτύμβια Σύνθεση*, τοῦ 1958, μὲ τὶς δυὸ γυναικεῖες μορφές, μιὰ καθιστὴ και μιὰ ὄρθια, νὰ ἀποχαιρετοῦν και νὰ ἀποχωρίζονται ἡ μιὰ τὴν ἄλλη, ἔχουμε μιὰ στενὴ σύνδεση μὲ γνωστὰ ἔργα τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς τέχνης, ἀνάγλυφα σὲ διάφορα μουσεῖα. Ἄλλὰ δὲν εἶναι μόνο τὸ θέμα, εἶναι και τὸ μορφοπλαστικὸ λεξιλόγιο μὲ τὴν ἔμφαση στὰ σχεδιαστικά χαρακτηριστικά και τὰ ψυχρὰ χρώματα και ἡ ἐνεργητικὴ ἀντίθεση τῶν μορφῶν μὲ τὸ χῶρο δοσμένο σὲ ζεστοὺς κόκκινους πρὸς τὸ ρόδινο τόνους. Τὸ ἔργο διακρίνεται γιὰ ἕνα θαυμάσιο συνδυασμὸ λιτότητας και κλασικῆς καθαρότητας, πού τονίζεται ἀκόμη περισσότερο ἀπὸ τὴ δύναμη ὑποβολῆς τοῦ χρώματος και τὴν ποιότητα τῆς γραμμῆς. Κοντὰ σ' αὐτό, ἔργα του σὲ ἄλλα θέματα, ὅπως τὸ *Νεκρὴ Φύση*, τοῦ 1959, σὲ ἰδιωτικὴ συλλογή, τὸ *Χρώματα* στὸ *Μαῦρο*, ἐπίσης τοῦ 1959, στὴν κατοχὴ τοῦ καλλιτέχνη, και τὸ *Ἀπὸ τὸ Πα-*

1. Ἐχει διαστάσεις 2.04 × 2.23 μ. και εἶναι ζωγραφισμένο μὲ λάδι σὲ μουσαμά.

ράθυρο τῆ *Νύχτα*, τοῦ 1959, καὶ αὐτὸ στὴν κατοχὴ τοῦ καλλιτέχνη, διακρίνονται γιὰ τὴν ἔμφαση στὸ ρόλο τοῦ χρώματος πού χωρὶς νὰ περιγράφει ὑποβάλλει καὶ ἐκφράζει τὸ χαρακτῆρα τῶν θεμάτων του. Ἀλλὰ τὸ 1958 μὲ τὸ *Ἐπιτύμβιο*, τὴ μεγάλη σύνθεση στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη, θὰ μᾶς δώσει ὁ καλλιτέχνης μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ ὀλοκληρωμένες ἀπὸ κάθε ἄποψη ἐργασία του. Πρόκειται γιὰ ἔργο πού οὐσιαστικὰ ἀποτελεῖ μιὰ νέα ἐρμηγεία τοῦ θέματος πού ἔχουμε μὲ τὸ *Σύνθεση Γ*, τοῦ 1952, μὲ τὶς τρεῖς γυναικεῖες μορφές σὲ ἐσωτερικὸ, ἀλλὰ σὲ ἄλλη διάσταση, σύνταξη καὶ ἐκφραστικὸ περιεχόμενο. Στὰ *Ἐπιτύμβια* ἔχουμε καὶ πάλι ἓνα αὐστηρὰ ἀρθρωμένο ἐσωτερικὸ, στὸ ὁποῖο βρίσκονται τρεῖς γυναικεῖες μορφές, ἢ μιὰ ὄρθια στὸ ἀνοιγμα μιᾶς πόρτας, οἱ δυὸ καθιστές, ἢ ὄρθια ὅπως καὶ ἡ μεσαία μετωπικὰ δοσμένες, ἢ τρίτη ἀπὸ τὰ πλάγια. Ἡ ὄρθια μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι νὰ στηρίζει τὸ πηγούνι εἰκονίζεται σὲ στάση περισυλλογῆς καὶ μὲ χαρακτηριστικὰ πού προδίνουν ἀπαισιοδοξία, οἱ δυὸ ἄλλες καθιστές σὲ συνομιλία ἀλλὰ σὲ στάση ἀποχαιρετισμοῦ. Ἡ μορφή τοῦ κέντρου κρατᾷ πάνω ἀπὸ τὸν ὄμο τῆς ἓνα τριαντάφυλλο, ἐνῶ ἡ ἄλλη καθιστὴ τὴν ἀγγίζει μαλακὰ μὲ τὸ δεξιὸ χέρι. Πέρα ἀπὸ τὶς ἴδιες τὶς μορφές εἶναι καὶ ἡ ἀπόδοση τοῦ χώρου πού χρησιμοποιεῖται γιὰ νὰ τονίζει τὸ περισσότερο ἐσωτερικὸ καὶ γενικὰ ἀπαισιόδοξο χαρακτῆρα τοῦ συνόλου. Μὲ τὴν πόρτα ἀριστερὰ μπροστὰ ἀπὸ τὴν ὁποία στέκεται ἡ ὄρθια γυναικεῖα μορφή, θέμα μὲ πλούσια συμβολικὲς προεκτάσεις, τὸν πίνακα μέσα στὸν πίνακα σὰν φόντο γιὰ τὶς ἄλλες, ἓνα πλούσιο κῆπο, ἀναφορὰ στὸν Κῆπο τῆς Ἐδέμ, τὸ ἔργο κερδίζει καὶ ἄλλες διαστάσεις. Ἀλλὰ πέρα ἀπὸ τὰ περιγραφικὰ στοιχεῖα εἶναι ὁ πλοῦτος τῆς ζωγραφικῆς γλώσσας τοῦ Μόραλη, μὲ τὸ συνδυασμὸ πλαστικῶν καὶ ζωγραφικῶν ἀξιῶν, βιόμορφων καὶ γεωμετρικῶν τύπων, πού πλουτίζουν ἀκόμη περισσότερο τὸ ἐκφραστικὸ περιεχόμενο τοῦ συνόλου. Κοντὰ σ' αὐτὸ μνημειακότητα τῶν μορφῶν καὶ εὐγένεια τῶν κινήσεων, συνδυασμοὶ παραστατικῶν καὶ ἀφηρημένων διακοσμητικῶν τύπων, ἀποδεικνύουν τὸν πλοῦτο τῆς μορφοπλαστικῆς του φαντασίας. Τῆ σειρὰ *Ἐπιτύμβια* τὴν συνεχίζει ὁ Μόραλης καὶ μὲ τὰ ἔργα του, πού κινοῦνται στὶς προεκτάσεις τοῦ γνωστοῦ τύπου τῆς Δανάης, μὲ οὐσιαστικὴ διαφορὰ τῆς χρησιμοποίησιν γιὰ τὸ μάζεμα τῆς χρυσῆς βροχῆς μιᾶς νεανικῆς ἀνδρικῆς μορφῆς. Καὶ στὴ σειρὰ αὐτὴ ἔχουμε σαφέστερα τὰ διάφορα στάδια τῆς πορείας του πρὸς τὴν ἀπλοποίηση, τὴ σχηματοποίηση καὶ τὴν ὑποταγὴ τοῦ εἰδικοῦ στὸ καθολικόν. Καὶ ἐνῶ στὸ *Ἐπιτύμβια Σύνθεση Α'* μὲ τὸ ξαπλωμένον γυμνὸ στὴ γνωστὴ στάση καὶ τὴ νεανικὴ μορφή νὰ ἀπλώνει σὰν νὰ θέλει νὰ τὴ σκεπάσει, εἶναι τὰ ζεστὰ χρώματα, οἱ περιγραφικὲς ἀξίες καὶ ἡ ἐρωτικὴ διάθεση πού δίνουν τὸν τόνο, στὶς παραλλαγές πού ἀκολουθοῦν ἔχουμε ὅλο καὶ νέα στοιχεῖα. Στὸ *Ἐπιτύμβια Σύνθεση Β'* διατηροῦνται τὰ βασικὰ στοιχεῖα τοῦ θέματος, ἀλλὰ εἶναι περισσότερο ὁ συνδυασμὸς βιόμορφων καὶ γεωμετρικῶν θεμάτων πού δίνει τὸν τόνο μαζὶ

μέ διάφορα έλλειπτικά στοιχεΐα. Μὲ τὴν *Ἐπιτύμβια Σύνθεση Γ'* ὁ Μόραλης ἐπαναλαμβάνει ὅλα τὰ θεματικά στοιχεΐα καὶ τὰ χαρακτηριστικά τῆς *Ἐπιτύμβιας Σύνθεσης Α'*, τόσο τὰ βιόμορφα ὅσο καὶ τὰ γεωμετρικά, τετράγωνα, κύκλους στὸ βάθος, ἀλλὰ ὁ τόνος καὶ τὸ ἐκφραστικὸ περιεχόμενον τοῦ συνόλου βασιζέται λιγότερο στὶς χρωματικὲς καὶ περισσότερο στὶς πλαστικὲς ἀξίες. Στὶς παραλλαγὲς ποῦ ἀκολουθοῦν καὶ εἶναι ζωγραφισμένες λίγα χρόνια ἀργότερα, ὅπως τὶς *Ἐπιτύμβιες Συνθέσεις τοῦ 1963* στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη, σημειώνει κανεὶς τὴν πορεία πρὸς ὅλο μεγαλύτερη σχηματοποίηση καὶ τὴν ἔμφαση στὴν ἐπιβολὴ μόνο τοῦ ἄσπρου καὶ τοῦ μαύρου χρώματος. Μάλιστα αὐτὴ συνοδεύεται καὶ ἀπὸ μιὰ ἀποσπασματικοποίηση, ποῦ μεταφέρει τὸ κέντρο τοῦ βάρους ἀπὸ τὸ εἰδικὸ στὸ γενικὸ καὶ ἀπὸ τὸ ἀτομικὸ στὸ καθολικὸ. Τώρα μάλιστα μπορεῖ κανεὶς νὰ διαπιστώσει καλύτερα καὶ τὸ βαθμὸ στὸν ὁποῖο ὀλοκληρώνεται ἀκόμη καὶ τὸ θέμα τῶν ἔργων μὲ τὸν τίτλο *Ἐπιτύμβια*.

Τὸ 1963 ὅμως ἔχουμε καὶ τὸ πέρασμα στὴν τέταρτη φάση τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας τοῦ Μόραλη ποῦ ἐμφανίζεται καὶ ἐξωτερικὰ ὄχι μόνο στὴ θεματογραφία του ἀλλὰ καὶ στὴ χρησιμοποίηση νέου μορφοπλαστικοῦ λεξιλογίου. Στὴ θεματογραφία του κοντὰ σὲ ἔργα σὰν τὸ *Ἀνάμνηση* τοῦ 1963, στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη, τὸ *Ζευγάρι*, τῆς ἴδιας χρονιᾶς, σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ, τὰ προσχέδια γιὰ τὴν *Ἀνοιξη*, τὴν *Ἀνοιξη τοῦ 1963*, τὴν *Ἀνοιξη τοῦ 1964* καὶ τὴν *Ἀνοιξη Β'* τοῦ 1963, τὰ δυὸ στὴν κατοχὴ τοῦ καλλιτέχνη, τὰ *Λιμάνια* τοῦ 1964, στὴν κατοχὴ τοῦ καλλιτέχνη, τὸ *Νύμφη-προσχέδιο* τοῦ 1967, σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ, καὶ τὸ *Νύμφη* τοῦ 1958-1970, ἐγκαινιάζεται καὶ ἡ σειρά *Ἐπιθαλάμια*. Ἐπίσης στὴ χρωματικὴ ἐπέκταση ἔχουμε τὸ πέρασμα στὰ περισσότερο ζεστὰ καφὲ καὶ κοκκινωπὰ χρώματα, ἐνῶ ὅλο καὶ περισσότερο ἔχουμε τὴν ἔμφαση στὴ σχηματοποίηση. Σαφέστερα τὴν πορεία αὐτὴ τὴν ἔχουμε στὰ προσχέδια καὶ τὶς σπουδὲς γιὰ τὰ *Ἐπιθαλάμια*, ποῦ προχωροῦν καὶ στὶς καθαρὰ ἀφηρημένους διατυπώσεις μὲ τὴν ἐπιβολὴ τοῦ γεωμετρικοῦ λεξιλογίου. Στὰ πρῶιμα ἔργα αὐτῆς τῆς περιόδου, ὅπως τὸ *Ἀνάμνηση* καὶ τὸ *Ζευγάρι*, ὁ καλλιτέχνης μένει ἀκόμη πιστὸς τὴν ἀτμόσφαιρα τῶν *Ἐπιτυμβίων* του, ἰδιαιτέρως μὲ τὴν ἐπιβολὴ τῶν ἴδιων χρωμάτων, ποῦ τονίζεται κάπως καὶ ἀπὸ τὴν παρεμβολὴ λίγων σχετικὰ ζεστῶν τόνων. Στὶς *Ἀνοίξεις* τοῦ 1964 ὁ Μόραλης θὰ κάνει τὰ πρῶτα βήματα πρὸς τὸ περισσότερο γεωμετρικὸ λεξιλόγιον, μὲ ἓνα συνδυασμὸ παραστατικῶν καὶ ἀφηρημένων τύπων. Καὶ στὸ *Νύμφη*, ἓνα θαυμάσιον ἔργο τοῦ 1968, μὲ τὶς τρεῖς γυναικεῖες μορφὲς καθιστῆς, τὶς δυὸ ντυμένες τὴ μιὰ γυμνὴ ἔχουμε μιὰ πιὸ ὀλοκληρωμένη συνομιλία βιόμορφων καὶ γεωμετρικῶν τύπων. Ὅ,τι κάνει μεγαλύτερη ἐντύπωση στὴ *Νύμφη* εἶναι ἡ εὐγένεια τῶν μορφῶν καὶ ἡ χάρη τῶν κινήσεων, ἡ ἐσωτερικότητα τοῦ χρώματος καὶ ἡ θαυμάσια σύνθεση. Τὰ βασικὰ στοιχεΐα τοῦ ἔργου τὰ μεταφέρει ὁ καλλιτέχνης καὶ στὸ ἔργο του *Ἡ Γυναίκα μὲ*

τὸ Φεγγάρι σὲ ἓνα ἐλεύθερο καὶ καθαρὰ γεωμετρικὸ λεξιλόγιο. Μὲ τὸ *Ἐπιθαλάμιο* τοῦ 1963, σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ, ὁ καλλιτέχνης ἀνοίγει τὴ νέα σειρά τῶν ἔργων ποὺ κινοῦνται τόσο μορφικὰ ὅσο καὶ χρωματικὰ σὲ μιὰ νέα κατεύθυνση. Γιατὶ τόσο σ' αὐτό, καὶ πολὺ περισσότερο σ' αὐτὰ ποὺ ἀκολουθοῦν, ὅπως καὶ τὸ *Ἐπιθαλάμιο* τοῦ 1964, σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ, τὰ *Ἐπιθαλάμια* τοῦ 1955-56, σὲ ἰδιωτικὲς συλλογές, τὰ *Ἐπιθαλάμια* τοῦ 1966, πάλι σὲ ἰδιωτικὲς συλλογές, αὐτὰ τοῦ 1968 καὶ αὐτὰ τοῦ 1970, -μὲ αὐτὸ τοῦ 1970 στὴν κατοχὴ τοῦ καλλιτέχνη-ἔχουμε τὴν πορεία πρὸς τὴν ἐπιβολὴ τοῦ γεωμετρικοῦ λεξιλογίου μὲ κυριαρχία τῆς καμπύλης καὶ τῶν καμπυλόμορφων θεμάτων. Τὴν ἀφετηρία τῆς σειρᾶς ἔχουμε μὲ ἓνα ζευγάρι σὲ διάφορες στάσεις καὶ θέσεις ποὺ θὰ καταλήξει σὲ ἓνα ἐναγκαλισμὸ γεωμετρικῶν θεμάτων, μαλακῶν καὶ σκληρῶν, ἐπιθετικῶν καὶ παθητικῶν, ζεστῶν καὶ ψυχρῶν χρωμάτων. Καὶ ἐνῶ σχεδὸν πάντα ἀναγνωρίζονται ἀποσπασματικὰ στοιχεῖα τῆς ἀφετηρίας τοῦ θέματος, δηλαδὴ τοῦ ζευγαριοῦ, εἶναι τὸ γεωμετρικὸ λεξιλόγιο ποὺ χρησιμοποιεῖται γιὰ νὰ δώσει τὴν ἐρωτικὴ συνάντηση, εἶναι ὁ ἐναγκαλισμὸς τῶν μορφῶν καὶ ὁ ἐσωτερικὸς ρυθμὸς, εἶναι τὸ πέρασμα ἀπὸ τὸ εἰδικὸ στὸ τυπικόν. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ ὁ Μόραλης θυσιάζει τὴν ὀπτικὴ πραγματικότητά γιὰ νὰ κερδίζει τὶς διαχρονικὲς καὶ καθολικὲς διαστάσεις τοῦ θέματος, φτάνει θὰ ἴλεγε κανεὶς στὴν ἀρχικὴ ἰδέα του. Τὴν ἴδια πορεία γιὰ ἓνα ὅλο καὶ περισσότερο ἀφηρημένον λεξιλόγιο ἔχουμε καὶ σὲ ἄλλα ἔργα του, ὅπως τοὺς *Ἀγγέλους* του—*Μαῦρος Ἀγγελος* καὶ *Ἀσπροι Ἀγγελοι*—τοῦ 1964 καὶ τοῦ 1964-67, σὲ ἰδιωτικὲς συλλογές, ὅπου οὐσιαστικὰ δὲν ἔχουμε παρὰ μόνον ἓνα συνδυασμὸ ὀριζοντίων, καθέτων καὶ κυκλικῶν θεμάτων, μαζὶ μὲ τὴν ἀντίθεση ζεστῶν καὶ ψυχρῶν χρωμάτων. Μὲ ἀφετηρία τὴν ἀνθρώπινη μορφή τολμηρὰ σχηματοποιημένη ἔχουμε καὶ μιὰ ἄλλη σειρά ἔργων του, ποὺ ἀποδεικνύουν τὶς ἀναζητήσεις στὸ δρόμο γιὰ τὴν ἐπιβολὴ τοῦ γεωμετρικοῦ λεξιλογίου. Τυπικὰ παραδείγματα τῆς σειρᾶς αὐτῆς μπορεῖ νὰ θεωρηθοῦν τὸ *Κορίτσι ποὺ ζωγραφίζει*, τοῦ 1971, σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ, τὸ *Κορίτσι ποὺ γδύνεται*, τοῦ 1972, στὴν κατοχὴ τοῦ καλλιτέχνη, τὸ *Νέα Γυναίκα ξαπλωμένη*, τοῦ 1971-72, τὸ *Νέες Γυναῖκες*, τοῦ 1971-72, σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ, τὸ *Κορίτσι ποὺ λύνει τὰ Σαντάλια* του, τοῦ 1973, στὴ συλλογὴ τοῦ Μορφωτικοῦ Ἰδρύματος τῆς Ἐθνικῆς Τραπεζῆς. Πρόκειται γιὰ ἔργα στὰ ὁποῖα σχηματοποίηση καὶ λιτότητα τῶν μορφῶν, γεωμετρικὸ λεξιλόγιο καὶ χρωματικὴ εὐγένεια κάνουν ὀπτικὰ ποιήματα τῆ ζωγραφικῆ ἐπιφάνεια. Παράλληλα τὴ γυναικεῖα μορφή χρησιμοποιεῖ ὁ καλλιτέχνης καὶ σὲ ἄλλα θέματά του, ὅπως τὸ *Αἶγαῖο* τοῦ 1972, δίπτυχο στὴν κατοχὴ τοῦ καλλιτέχνη, τὸ *Διάλογος*, τοῦ 1974, στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη καὶ ἄλλα. Σὲ ὅλες τὶς προσπάθειές του αὐτὲς ὅπως καὶ ἄλλες εἶναι ἡ ἐσωτερικότητά τοῦ χρώματος καὶ ἡ ποίηση τῆς γραμμῆς, ὅπως καὶ μιὰ καθαρὰ μελωδικὴ φωνὴ ποὺ ἐμψυχώνει τὴ ζωγραφικὴ τοῦ Μόραλη. Καὶ εἶναι ἡ

σειρά τῶν ἔργων *Πανσέληνος* πού κλείνει τὴν περίοδο αὐτὴ τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας τοῦ Μόραλη, μιὰ ἀκόμη ἀπόδειξη τοῦ πλούτου τῆς μορφοπλαστικῆς του φαντασίας. Σὲ μερικὰ ἀπὸ τὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ ἔργα τῆς σειρᾶς αὐτῆς ὅπως τὸ *Πανσέληνος Α'*, τοῦ 1975, σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ, τὰ *Πανσέληνος Β'* καὶ *Γ'* ἐπίσης τοῦ 1975, σὲ ἰδιωτικὲς συλλογές, τὸ *Πανσέληνος Ε'*, τοῦ 1976, στὴν κατοχὴ τοῦ καλλιτέχνη, τὸ *Πανσέληνος Ζ'*, τοῦ 1976, στὸ Μέγαρο Μαξίμου, Γραφεῖο τοῦ Πρωθυπουργοῦ, τὸ *Πανσέληνος Κ'*, τοῦ 1977, σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ, τὸ *Πανσέληνος Μ'*, τοῦ 1977-78, σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ, ὅπως καὶ σὲ ἄλλα μὲ τὸν ἴδιο τίτλο, ἔχουμε πάλι τὴ χρησιμοποίησι τῆς γυναικειᾶς μορφῆς πολὺ περισσότερο σχηματοποιημένης καὶ ἔλλειπτικὰ δοσμένης. Ἀλλὰ καὶ στὴν περίπτωσι αὐτὴ εἶναι ὁ ἐσωτερικὸς ρυθμὸς καὶ ἡ σαφήνεια τῶν μορφῶν, εἶναι ἡ δύναμι τῆς ὑποβολῆς τοῦ χρώματος πού δίνουν ἕνα καθαρὰ μουσικὸ περιεχόμενον στὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια. Παράλληλα τὰ ἴδια χρόνια θὰ ζωγραφίσει ὁ καλλιτέχνης καὶ τὴ σειρά *Συναντήσεις* μὲ τυπικὰ παραδείγματα τῆ *Συνάντησι Α'*, τοῦ 1976, σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ, τῆ *Συνάντησι Β'* καὶ *Γ'* τοῦ 1977, σὲ ἰδιωτικὲς συλλογές, τῆ *Συνάντησι Δ'*, τοῦ 1977, καὶ ἄλλες, ἔργα πού βασίζονται στὴν ἴδια σχηματοποίησι καὶ τὴ χρησιμοποίησι τῆς γυναικειᾶς μορφῆς. Ἄν παρακολουθήσει κανεὶς τὶς σειρές αὐτές, ὅπως καὶ ἄλλα ἔργα του ἀπὸ τὰ ἴδια χρόνια, θὰ διαπιστώσει τὴ συνέχεια καὶ συνέπεια τῶν ἀναζητήσεων τοῦ Μόραλη στὴν πορεία γιὰ τὴν ἐπιβολὴ μιᾶς ζωγραφικῆς, στὴν ὁποία καθοριστικὸ ρόλο παίξει ἡ γεωμετρία καὶ κυριαρχεῖ ἡ καμπύλη. Λίγο-λίγο τὰ ἔργα του ἐμφανίζονται σὰν ἰδιογράμματα, δηλαδὴ σύνολα στὰ ὁποῖα ταυτίζεται ἡ ὁμορφιὰ μὲ τὴν ἀλήθεια. Καὶ ὅπου πάντα, ὄχι μόνο μὲ τὴν χρησιμοποίησι, σὰν θεματικῆς ἀφετηρίας, τῆς γυναικειᾶς μορφῆς ἀλλὰ καὶ τὸν τονισμὸ τῶν καμπυλόμορφων θεμάτων, ἐξαιρεται καὶ ἡ καθαρὰ ἐσωτερικὴ διάστασι τῶν θεμάτων καὶ γενικὰ τῆς ζωγραφικῆς του. Αὐτὸ μπορεῖ νὰ τὸ διαπιστώσει κανεὶς καὶ σὲ ἔργα του μὲ ἄλλα θέματα καὶ τίτλους, ὅπως τὸ *Νησί*, τοῦ 1976, στὸ Μέγαρο Μαξίμου - Γραφεῖο τοῦ Πρωθυπουργοῦ, τὸ *Γυναίκα πὸν δένει τὴ Βάρκα της*, πάλι τοῦ 1976, σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ, τὸ *Ξαπλωμένη Γυναίκα*, τοῦ 1977, καὶ ἄλλα. Καὶ εἶναι πάντα φανερὴ ἡ πορεία γιὰ ὅλο καὶ μεγαλύτερη λιτότητα καὶ σαφήνεια, ὅλο καὶ περισσότερα ὑπαινικτικὰ χαρακτηριστικὰ, τὴ θέλησή του νὰ πεῖ ὅσο μπορεῖ πιὸ πολλὰ μὲ ὅσο γίνεται πιὸ λίγα.

Ἀπὸ τὶς ἀρχές τοῦ 1977 διαπιστώνεται μιὰ μετάβασι τοῦ Μόραλη καὶ σὲ ἄλλα θέματα, μὲ περισσότερον τονισμένον τὸ γεωμετρικὸ λεξιλόγιον, σαφέστερη ἔμφασι στὶς ἀφηρημένες διατυπώσεις καὶ στὸ ποιητικὸ περιεχόμενον. Ἡ φάσι αὐτὴ πού συνεχίζεται ὡς τὰ σήμερα ἀνοίγει μὲ τὴν χαρακτηριστικὴ καὶ γιὰ τὸν τίτλο τῆς σειράς *Ἐρωτικά*, πού ἄλλωστε, ὅπως ἔχει εἰπωθεῖ καὶ παραπάνω, χαρακτηρίζουν ὅλη τὴν καλλιτεχνικὴ του δημιουργία. Ἡ σειρά ἀνοίγει μὲ τὰ *Ἐρωτικά*, τοῦ 1977, σὲ ἰδιω-

τική συλλογή, μιὰ παραλλαγή οὐσιαστικά τῆς *Πανσελήνου Θ'*, τῆς ἴδιας χρονιᾶς, καὶ ἀκολουθοῦν ἄλλα ἐρωτικά, ἐπίσης τοῦ 1977, σὲ ἰδιωτικές συλλογές, τὸ *Ἐρωτικό*, τοῦ 1978, σὲ ἰδιωτική συλλογή, τὸ *Ἐρωτικό* καὶ τὸ *Ἔρω* τοῦ 1980, σὲ ἰδιωτικές συλλογές, τὰ *Ἐρωτικά*, τοῦ 1981, ἓνα στὴν κατοχή τοῦ καλλιτέχνη ἄλλο σὲ ἰδιωτική συλλογή, τὰ *Ἐρωτικά*, τοῦ 1985, σὲ ἰδιωτικές συλλογές, καὶ ἓνα στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη, ἓνα στὸ Μουσεῖο Σύγχρονης Τέχνης Βορρέ στὴν Παιανία τὸ *Ἐρωτικό*, τοῦ 1985 σὲ ἰδιωτική συλλογή, τὸ *Ἐρωτικά*, τοῦ 1986, στὴν κατοχή τοῦ καλλιτέχνη, τὰ *Ἐρωτικά*, τοῦ 1988, σὲ διάφορες ἰδιωτικές συλλογές, τὰ *Ἐρωτικά*, τοῦ 1989, σὲ ἰδιωτικές συλλογές τὰ *Ἐρωτικά*, τοῦ 1990, σὲ ἰδιωτικές συλλογές, καὶ τὸ *Ἐρωτικό*, τοῦ 1991, σὲ ἰδιωτικὴ συλλογή. Πρόκειται γιὰ ἔργα τὰ ὁποῖα δὲν τεκμηριώνουν μόνο τὴν ἰδιαίτερη ἀπασχόληση τοῦ Μόραλη μὲ τὸ θέμα αὐτό, ἀλλὰ καὶ ταυτόχρονα τὴν προσπάθειά του νὰ δώσει ὅλο καὶ περισσότερες διαστάσεις καὶ ἐκφραστικὸ πλοῦτο στὶς διατυπώσεις του. Καὶ δὲν εἶναι δύσκολο νὰ διαπιστώσει κανεὶς ὅτι ἀφετηρία τοῦ θέματος εἶναι πάντα ἡ γυναικεῖα μορφή, ἄλλοτε σχηματοποιημένη καὶ ὑπαινικτικὰ δοσμένη, ἄλλοτε ἀποσπασματικοποιημένη καὶ μὲ τὴν ἔμφραση στὰ καμπυλόμορφα στοιχεῖα ποὺ ὑποβάλλουν μὲ θαυμάσιο τρόπο τὸ ἐσωτερικὸ του περιεχόμενο. Μὲ τίς ἐναλλαγές τῶν τύπων, τίς διαφορές τῶν μορφῶν, τοὺς συνδυασμοὺς τῶν χρωμάτων, τὰ ἔργα ὅχι μόνο διακρίνονται γιὰ τὸν ἐσωτερικὸ ρυθμὸ τους ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴ μουσικὴ φωνή τους. Μάλιστα εἶναι οὐσιαστικά ἀδύνατο νὰ ἀναλυθοῦν, γιὰτὶ εἶναι τέτοιος ὁ πλοῦτος τῶν ἐκφραστικῶν δυνατοτήτων, ποὺ ἐπιβάλλουν κάθε εἶδος ἀναγνώσεις καὶ ἐκφράζουν μὲ θαυμάσιο τρόπο κόσμους ὀλόκληρους. Ἔτσι πάντα παρασύρεται κανεὶς ἀπὸ τὸ *Ἐρωτικό*, τοῦ 1980, μὲ τὴ συμπλοκὴ τῶν γκριζῶν μὲ τὰ γαλάζια χρώματα, ποὺ παρακολουθοῦν κατὰ κάποιον τρόπο τὰ ἄσπρα καὶ τὰ μαῦρα ἢ ἀπὸ τὸ *Ἐρωτικό*, τοῦ 1982, στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη, μὲ τὸν συνδυασμὸ βιόμορφων καὶ γεωμετρικῶν τύπων, καθέτων ὀριζοντίων, διαγωνίων καὶ καμπυλόμορφων θεμάτων, ψυχρῶν καὶ θερμῶν χρωμάτων. Ἀπὸ τὸ *Ἐρωτικό*, τοῦ 1983, σὲ ἰδιωτικὴ συλλογή, μὲ τὴν ὑπαινικτικὰ καὶ ἀποσπασματικὰ δοσμένη ἀνθρωπινὴ μορφή καὶ τὰ κυρίαρχα ζεστά χρώματα καὶ τὰ *Ἐρωτικά*, τοῦ 1985, μὲ τὸ ζευγάρι νὰ συμπλέκεται σὲ διαφορετικὰ χρώματα, τὸ *Ἐρωτικά*, τοῦ 1988, σὲ ἰδιωτικές συλλογές μὲ τίς ἀντιπαραθέσεις σχηματοποιημένων τύπων καὶ καθαρὰ γεωμετρικῶν τμημάτων. Καὶ τὸ *Ἐρωτικό*, τοῦ 1989, σὲ ἰδιωτικὴ συλλογή, μὲ τὴν ἐλλειπτικὴ δοσμένη καθιστὴ γυναικεῖα μορφή καὶ τὸ *Ἐρωτικό*, τοῦ 1990, στὸ Μουσεῖο Σύγχρονης Τέχνης τῆς Θεσσαλονίκης, μὲ τὴν εὐγένεια τοῦ χρώματος, τὴν ποίηση καὶ τὸ χαρακτήρα τῶν γραμμῶν, τὰ ρυθμικὰ στοιχεῖα καὶ τὴν συμπλοκὴ τῶν ἐπιφανειῶν. Ἀκόμη στὸ *Ἐρωτικό*, τοῦ 1991, μὲ τὴν ἐσωτερικότητα, τὴν ποίηση καὶ τὸν ἐρωτισμὸ τῆς καμπύλης ποὺ ἐντατικοποιεῖται ἀκόμη περισσότερο ἀπὸ λίγα

κάθετα όριζόντια και διαγώνια θέματα. Πρόκειται αναμφίβολα για έργα που όχι άπλως αναφέρονται στο θέμα, αλλά που ολοκληρώνουν και όλες τις διαστάσεις του, με την έμφαση στο πρωταρχικό και το άρχετυπικό και που έχουν την όμορφιά των στοιχείων του με την αλήθεια της γεωμετρίας. Άλλά την ίδια περίοδο ο Μόραλης θα μάς δώσει και άλλα έργα σε διάφορα θέματα και με διαφορετικούς τίτλους, που ουσιαστικά όχι μόνο κινούνται στην ίδια κατεύθυνση, αλλά βασίζονται και στο ίδιο μορφοπλαστικό λεξιλόγιο, τα ίδια ρυθμικά στοιχεία, την ίδια σύνταξη, την ίδια χρωματική επένδυση. Και αν μείνουμε όμως μόνο σε λίγα από τα πιο χαρακτηριστικά, μπορεί να τα καταλάβει κανείς εξ ίσου καλά. Με έργα του όπως το *Τοπίο*, του 1978, σε ιδιωτική συλλογή, τις *Μορφές* του, σε ιδιωτικές συλλογές, τα *Γυμνά* του, τους *Άγγέλους* και τους *Διαλόγους* του, τις *Εποχές* του—*Καλοκαίρι*, *Άνοιξη*, την *Αύγη* και τα *Παραμύθια*, την *Αναμονή* του, τον *Ύπνο* και άλλα ακόμη, μπορούμε να πλησιάσουμε όλο και περισσότερο την έκταση και τον έκφραστικό πλούτο της ζωγραφικής του γλώσσας και των διατυπώσεών του. Έτσι στις *Μορφές* του, όπως αυτή τη *Μορφή Α' και Β'*, στην κατοχή του καλλιτέχνη, *Μορφή Γ'*, του 1981, σε ιδιωτική συλλογή, τις *Μορφές*, του 1983, σε ιδιωτικές συλλογές, τις *Μορφές*, του 1984, στην κατοχή του καλλιτέχνη, τις *Μορφές* του 1985 και 1986, στην κατοχή του καλλιτέχνη, και άλλες, έχουμε έργα που όλα τους έχουν άφετηρία τη γυναικεία μορφή όρθια συνήθως, αλλά πάντα με την έμφαση στα καμπυλόμορφα θέματα. Ανάλογα στοιχεία έχουμε και στα *Γυμνά* του, από αυτά που είναι πολύ λίγο σχηματοποιημένα όπως τα *Γυμνά Α', Β', Γ', Δ'*, όλα στην κατοχή του καλλιτέχνη, του 1984, όπως και έντελως σχηματοποιημένα, ζωγραφισμένα σε όλη την περίοδο. Σε μια περισσότερη ελεύθερη διατύπωση θα προχωρήσει ο Μόραλης με τις *Εποχές* του, τις διάφορες παραλλαγές του *Καλοκαιριού* και τις *Άνοιξεις* του. Χαρακτηριστικά έργα αυτής της σειράς μπορεί να θεωρηθούν τα *Καλοκαίρια*, του 1983, σε διάφορες συλλογές, το *Καλοκαίρι*, του 1984, σε ιδιωτική συλλογή και το *Καλοκαίρι*, του 1984, στην κατοχή του καλλιτέχνη, το *Καλοκαίρι*, του 1990, για να περιοριστούμε σε λίγα παραδείγματα. Και στην περίπτωση αυτή έχουμε ως θεματική άφετηρία τη γυναικεία μορφή, μόνο που δεν εικονίζεται μόνο ύπαινετικά αλλά και ξαπλωμένη, ένα είδος απάντησης στις *Μορφές* και τα *Γυμνά* του. Άκόμη δεν μπορεί να μην μείνει κανείς σε θαυμάσιες πραγματώσεις του όπως το *Τοπίο* του, του 1978, σε ιδιωτική συλλογή, με το συνδυασμό γεωμετρικών τύπων και διακοσμητικών θεμάτων, τους *Άγγέλους* του, όπως τον *Άγγελο Α'*, του 1980, με τη γεωμετρικά δοσμένη όρθια γυναικεία μορφή, τις *Αύγες* του, του 1986, σε ιδιωτική συλλογή, και του 1987, πάλι σε ιδιωτική συλλογή, με το έλλειπτικό λεξιλόγιο, την αποσπασματικοποίηση και τα αντίθετικά χρώματα. Το θαυμάσιο *Ύπνο*, του 1979, σε ιδιωτική συλλογή, τα

Έλξη και Άπώθηση, τοῦ 1980, σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ, τὰ *Θετικὸ καὶ Ἀρνητικὸ*, ἐπίσης τοῦ 1980, σὲ ἰδιωτικὲς συλλογές, τὸν *Ἄνεμο*, τοῦ 1985, στὴν κατοχὴ τοῦ καλλιτέχνη, τὰ *Παραμόθια*, τοῦ 1989, μὲ τὸ θαυμάσιο συνδυασμὸ βιόμορφων καὶ γεωμετρικῶν θεμάτων, τὴ *Χαραυγὴ*, τοῦ 1988, σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ, τὴν *Ἀναμονή*, τοῦ 1991, στὴν κατοχὴ τοῦ καλλιτέχνη, καὶ τὸν *Ἕπνο*, ἐπίσης τοῦ 1991, σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ, καὶ ἄλλα. Ἴσως ἢ ἀναφορὰ τῶσων ἔργων νὰ κούρασε κάπως, ἀλλὰ θεωρήθηκε σκόπιμη γιὰ νὰ δείξει τὸν πλοῦτο, τὸ χαρακτήρα καὶ τὴν ποιότητα τῆς ζωγραφικῆς γλώσσας τοῦ Μόραλη.

Στὸ σημεῖο αὐτὸ εἶναι καιρὸς νὰ ἐπιχειρήσουμε νὰ συνοψίσουμε τὶς γενικὲς παρατηρήσεις μας γιὰ τὴν πορεία καὶ τὰ καθοριστικὰ καλλιτεχνικῆς δημιουργίας τοῦ Μόραλη, ποὺ δὲν περιορίζονται μόνο στὴ ζωγραφικὴ του, τὰ ἔχουμε καὶ στὴν πλαστικὴ καὶ τὴ χαρακτηριστικὴ του. Καθοριστικὸς ἄξονας τῆς ὅλης του καλλιτεχνικῆς πορείας εἶναι ἡ μελέτη καὶ ἡ ἀξιοποίηση τῶν ἐκφραστικῶν δυνατοτήτων, ποὺ προσφέρονται ἀπὸ τὴν ἀνθρώπινη μορφή καὶ εἰδικὰ τὴ γυναικεία. Αὐτὴ παραμένει καθοριστικὴ σὲ ὅλες τὶς φάσεις τῆς καλλιτεχνικῆς του δημιουργίας, ἀπὸ τὶς πρῶτες ἀκόμη ρεαλιστικὲς του προσπάθειες στὶς ὄριμες καὶ τὶς ὕψιμες φάσεις, ὅταν ἀπὸ τὴν περιορισμένη σχηματοποίηση θὰ προχωρήσει στὸ καθαρὰ γεωμετρικὸ λεξιλόγιο. Ἐνα ἄλλο καθοριστικὸ στοιχεῖο τοῦ ἔργου του σὲ ὅλες τὶς φάσεις εἶναι ἡ καθαρὰ ἐρωτικὴ καὶ ποιητικὴ διάσταση τῆς ἐκφραστικῆς του γλώσσας. Μὲ τὴ συμπλοκὴ τῶν θεμάτων καὶ τὴ συνομιλία τῶν χρωμάτων, τὸ συνδυασμὸ σκληρῶν καὶ μαλακῶν, πλαστικῶν καὶ χρωματικῶν, μελωδικῶν καμπυλόμορφων καὶ αὐστηρῶν καθέτων καὶ ὀριζοντίων τύπων, αὐτὸ ἐπιβάλλεται ἀβίαστα. Μὲ τοὺς συνδυασμοὺς αὐτοὺς καθὼς καὶ μὲ τὴν ἐσωτερικότητα τοῦ χρώματος, τὴ λιτότητα τῆς γραμμῆς, τὴν ἀσφάλεια τῆς ὀργάνωσης καὶ τὸ ἐνιαῖο φῶς, ὁ Μόραλης θὰ περάσει στὶς καθαρὰ προσωπικὲς του διατυπώσεις. Καὶ περισσότερο δίνει ἔργα ποὺ διακρίνονται γιὰ τὴν καθολικότητα τῶν μορφῶν του καὶ τὸ διαχρονικὸ περιεχόμενον τῶν συνόλων του. Γιατὶ κατορθώνει νὰ δώσει τόσο τὴν ὁμορφιὰ τῆς ζωῆς ὅσο καὶ τὴν ἀλήθεια τῆς γεωμετρίας, δηλαδὴ φτάνει σὲ μιὰ ταύτιση τῆς ὁμορφιάς μὲ τὴν ἀλήθεια. Μάλιστα μὲ τὰ στοιχεῖα αὐτὰ ὁ προικισμένος καὶ γνήσιος αὐτὸς δημιουργὸς μας καταλαμβάνει μιὰ σημαντικὴ θέση, ὅχι μόνο στὴν ἑλληνικὴ ἀλλὰ τὴν παγκόσμια τέχνη.

Γιὰ τὸν ἱστορικὸ τῆς σύγχρονης τέχνης τώρα μπορεῖ νὰ τεθεῖ τὸ ἐρώτημα, σὲ ποῖο ἀπὸ τὰ μεγάλα ρεύματα τῆς σύγχρονης τέχνης μπορεῖ νὰ τοποθετεῖ ἡ καλλιτεχνικὴ δημιουργία τοῦ Μόραλη. Γιατὶ, ἐνῶ διαπιστώνεται χωρὶς δυσκολία ἀπὸ ὅλη του τὴν πορεία ὅτι κινεῖται ἀπὸ τὴ ρεαλιστικὴ περιγραφή στὴ σχηματοποίηση καὶ τελικὰ στὶς ἐλεύθερες γεωμετρικὲς διατυπώσεις, δὲν μπορεῖ νὰ συνδεθεῖ μὲ

κανένα από τα γνωστά κινήματα. Δεν μπορεί να σχετιστεί με τους ζωγράφους του νεοπλαστικισμού¹ ούτε με την εμφαση στα αυστηρά κάθετα και οριζόντια θέματα του Μοντριάν², ούτε με τα επίσης αυστηρά διαγώνια του Ντόεσμπουργκ³. Επίσης δεν έχει καμιά θέση στους δασκάλους της γεωμετρικής αφαίρεσης τα μεταπολεμικά χρόνια, δημιουργούς της "Οπ" "Αρτ, όπως ο Βαζαρέλυ⁴ ούτε η Ρίλεϊ⁵, καλλιτέχνες που αποβλέπουν με τόν, όπως έχει ειπωθεί, «βομβαρδισμό του αμφιβληστροειδούς» σε οπτικές παραισθήσεις. Ούτε ακόμη με άλλους καλλιτέχνες της μεταζωγραφικής αφαίρεσης στην Αμερική και την Ευρώπη, που κινούνται σε διαφορετικές κατευθύνσεις⁶. Φαίνεται ότι ο Μόραλης κατορθώνει να αποφύγει την πρόσδεσή του σε οποιοδήποτε από τα γνωστά κινήματα της σύγχρονης τέχνης και ειδικά της γεωμετρικής αφαίρεσης, γιατί, όπως έχει εύστοχα τονιστεί, «τολμαῖ

1. Ο νεοπλαστικισμός είναι δημιουργία της ολλανδικής ομάδας Stijl που ιδρύθηκε το 1917 από μια ομάδα καλλιτεχνών διαφόρων ειδικοτήτων-ζωγράφοι, γλύπτες, αρχιτέκτονες-με πρωτεργάτες τον Μοντριάν και τον Ντόεσμπουργκ. Στόχος της ήταν να ανανεώσει τη σύγχρονη τέχνη όλων των κατηγοριών, με επιβολή της λογικής των μαθηματικών και της γεωμετρίας. Πρβλ. γενικά Hans L. C. Jaffe, *Montrian und de Stijl*, Κολωνία 1967, σποραδικά και σελ. 34-5.

2. Ο Μοντριάν, Piet Montrian 1872-1944, καλλιτέχνης επηρεασμένος από την καλβινιστική ήθικη, το γερμανικό ιδεαλισμό και τη θεοσοφία, θα επιχειρήσει να εκφράσει ακόμη και το χαρακτήρα του κόσμου με τη γεωμετρική αφαίρεση. Για τον καλλιτέχνη, στα ελληνικά, Χρυσάνθος Χρήστου, *Η Ζωγραφική του Εικοστού Αιώνα*, τόμ. Α', διάφορες εκδόσεις, σελ. 345-378, όπου γίνεται λόγος και για όλη την ομάδα Stijl, το νεοπλαστικισμό και τους άλλους δημιουργούς του.

3. Ο Ντόεσμπουργκ, Theo van Doesburg, 1883-1933, είναι ο δεύτερος από τους πρωτεργάτες του νεοπλαστικισμού. Για τον καλλιτέχνη και το έργο του, πρβλ. όπου και παραπάνω, σελ. 378 έπ.

4. Για την "Οπ" "Αρτ — "Οπτική Τέχνη — της οποίας ένας από τους πρωτεργάτες είναι ο Βαζαρέλυ — Victor Vasarely, 1908 — είναι καλλιτέχνης ουγγρικής καταγωγής που εργάζεται τόσο στην Γαλλία όσο και τις Η.Π.Α. Για τον όλη κίνηση και τον Βαζαρέλυ στα ελληνικά πρβλ. Χρυσάνθος Χρήστου, *Η Ζωγραφική του Εικοστού Αιώνα*, τόμ. Γ', πρώτη έκδοση το 1981 και άλλες αργότερα, σελ. 360 έπ.

5. Η Ρίλεϊ - Bridget Riley, 1911, Λονδίνο, όπου ζει και εργάζεται, είναι αυτή που προκαλεί με τη γεωμετρία τις περισσότερες οπτικές παραισθήσεις.

6. Για τις τάσεις αυτές πρβλ. όπου και παραπάνω, σελ. 381 έξ. Μερικοί από τους πιο σημαντικούς δημιουργούς είναι στην Αγγλία ο Jeffrey Steele και ο Peter Sedgler, ο Έλβετος Max Bill, ο Ισραηλινός Yaacov Agam, οι Soto και Carlos Cruz Dies από τη Βενεζουέλα και άλλοι που προχωρούν και προς την οπτικοκινητική τέχνη. Στην Ελλάδα, μια σημαντική δημιουργό της γεωμετρικής αφαίρεσης που ασχολείται ιδιαίτερα με το πρόβλημα του χώρου, έχουμε την "Οπη Ζούνη.

νά μὴν ὑποταχθεῖ στοῦ νέο ἀκαδημαϊσμό ἐνὸς κλάδου τῆς μοντέρνας τέχνης»¹. Καὶ ὅπως παρατηρεῖ ἓνας ἄλλος ὁμότεχνός του, «εὐρισκόμενος πλησιέστατα τοῦ ἰδεαλισμοῦ τῆς ἀρχαίας τέχνης ὁ Μόραλης ἀκολουθεῖ καὶ ἐκείνην τὴν ἀποκλειστικὴν προσήλωσιν εἰς τὸ ἀνθρώπινον καὶ δὴ τὸ γυναικεῖον σῶμα»². Πρόκειται γιὰ παρατηρήσεις ποὺ μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ προχωρήσουμε ἓνα βῆμα περισσότερο στὴν κατεύθυνση τῆς μελέτης καὶ τῆς διακρίβωσης τῶν καθαρὰ προσωπικῶν στόχων τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας τοῦ Μόραλη. Ἦδη ἀπὸ τὶς πρώιμες προσπάθειές του ὁ καλλιτέχνης, ἀκόμη καὶ στὰ ἔργα του τὰ βασιζόμενα στὰ ρεαλιστικὰ λεξιλόγια καὶ μὲ θέμα τὸ ἀνθρώπινο σῶμα, ἐνδιαφέρεται ἰδιαίτερα γιὰ τὴν ὁμορφιά. Ἀπὸ τὴν ὁμορφιά τοῦ θέματος ὁ καλλιτέχνης θὰ προχωρήσει γρήγορα στὴν ὁμορφιά τῶν μέσων, τὴν εὐγένεια τοῦ χρώματος, τὴν ἰσορροπημένη σύνθεση, τὸ χαρακτῆρα τῶν μορφῶν, τὴν ποίηση τῆς γραμμῆς του. Αὐτὸ θὰ τὸν βοηθήσει νὰ κάνει ἓνα βῆμα μακρύτερα μὲ τὴ σχηματοποίηση. Γιατὶ μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ μεταφέρει τὸ κέντρο τοῦ βάρους ἀπὸ τὸ ἐξωτερικὸ στοῦ ἐσωτερικῶ, πορεία ποὺ χωρὶς παλινδρομήσεις καὶ ἄλλατα ὀδηγεῖ στὴν ἀξιοποίηση ὅλο καὶ σαφέστερα τῆς γεωμετρίας. Διότι ἡ ὁμορφιά εἶναι περισσότερο ὑποκειμενική, μπορεῖ νὰ εἶναι διαφορετικὴ, ὄχι μόνον ἀπὸ περίοδο σὲ περίοδο, περιοχὴ σὲ περιοχὴ, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ ἄνθρωπο σὲ ἄνθρωπο, ἐνῶ ἡ γεωμετρία ἔχει καθολικὴ καὶ διαχρονικὴ ἀξία. Ἀλλὰ ὁ Μόραλης, ποὺ λατρεῖ τὸ γυναικεῖο σῶμα καὶ ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὸ χαρακτῆρα καὶ τὸ πνεῦμα τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς τέχνης, δὲν θὰ καταφύγει στοῦ γεωμετρικῶ λεξιλόγιό τῆς ὀριζόντιας, κάθετης καὶ διαγώνιας γραμμῆς. Θὰ διαπιστώσει πολὺ νωρὶς ὅτι μὲ τὴν καμπύλη, καὶ αὐτὴ ὡς ἀφηρημένο γεωμετρικὸ θέμα, θὰ μπορέσει νὰ συνδυάσει τὴν ἀγάπη του γιὰ τὸ γυναικεῖο σῶμα καὶ τὴν ὁμορφιά του μὲ τὴν ἀλήθεια τῆς γεωμετρίας. Ἀκόμη τὴ ζεστασιά τῆς καρδιάς μὲ τὴν ἀλήθεια τοῦ νοῦ. Καὶ αὐτὸ εἶναι κάτι ποὺ δὲν ἔχει ἐπιχειρηθεῖ ἀπὸ κανένα ἄλλο δημιουργὸ τῆς ἐποχῆς μας, γιατί ὁ Μόραλης διατηρεῖ τὴν ἐπαφή μὲ τὰ βιόμορφα θέματα ποὺ εἶναι ἡ ζωὴ μὲ τὰ γεωμετρικά, ποὺ εἶναι ἡ ἀλήθεια, μὲ τὴν ἔμφαση καὶ τὴν κυριαρχία τῆς καμπύλης. Ἔτσι μπορεῖ μὲ ἀφετηρία τὸ γυναικεῖο γυμνὸ, δοσμένο σὰν μιὰ ἀπλὴ καμπύλη, νὰ ἐκφράζει τόσο τὴν αἴσθηση τῆς ζωῆς ὅσο καὶ ὅποιαδήποτε ἄλλη συνάντησή του μὲ τὸν κόσμον, σὲ ὅλα τὰ θέματά του. Ἔτσι ὁμορφιά καὶ ἀλήθεια ταυτίζονται, στὴν καμπύλη ποὺ δίνεται γιὰ τὸ γυναικεῖο σῶμα καὶ

1. Πρβλ. Μανώλης Χατζηδάκης, Στὴν ἔκδοση Μόραλης, τῆς Ἐμπορικῆς Τραπεζῆς, 1988, σελ. 80.

2. Πρβλ. Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, ὅπου καὶ παραπάνω, σελ. 205, καὶ Ὀδυσσεὺς Ἐλύτης, σελ. 181.

είναι μια καθαρά γεωμετρική αξία. Με τον τρόπο αυτό ο Μόραλης κατορθώνει μια σύνδεση του έσωτερικού με το έξωτερικό, του θετικού με το άρνητικό, τής όμορφιάς τής ζωής με την αλήθεια τής γεωμετρίας. Για να φτάσει στο στόχο του, χρησιμοποιεί τις σειρές, δηλαδή την απόδοση πολλές φορές του ίδιου θέματος για να δείξει την πολλαπλότητα και τον πλούτο τους, τη δυνατότητά τους να εκφράζουν κάθε είδους έκφραστικές προεκτάσεις. Με τις διαφορές στο μορφολογικό λεξιλόγιο, από τη ρεαλιστική περιγραφή στη σχηματοποίηση, και τελικά με την κυριαρχία τής καμπύλης μάς δείχνει πόσα μπορεί να πει το ίδιο θέμα, με την αντιμετώπισή του από διαφορετικές θέσεις και με πολλούς τρόπους και μέσα. Με την έξωτερική πιστότητα καθώς και το γεωμετρικό λεξιλόγιο, το ρόλο του χρώματος και την ποιότητα του σχεδίου, τη θέση στο χώρο και την έμφαση στο φως, τη μελετημένη όργάνωση και την αντιθετική σύνθεση. Και είναι γνωστό ότι κάθε εικόνα μιλάει με χιλιάδες λέξεις, αλλά τα έργα του Μόραλη μιλούν με εκατομμύρια λέξεις. Έτσι, δημιουργός που έχει άφετηρία πάντα το ανθρώπινο σώμα, ο Μόραλης μάς έχει δώσει μερικές από τις πιο σημαντικές και ολοκληρωμένες προσπάθειες τής παγκόσμιας τέχνης. Μια ζωγραφική που είναι περισσότερο από οτιδήποτε άλλο έρωτική και ποιητική, από τις πρώτες αναζητήσεις του ως τις τελευταίες όριακές διατυπώσεις. Με έργα στα όποια συνδυάζεται έσωτερική μνημειακότητα και έκφραστική δύναμη, πληρότητα τών μορφών και χρωματική ευγένεια, πλούτος και ποιότητα, γνησιότητα και αλήθεια τών διατυπώσεων του. Μάς δίνει έργα που αναμφίβολα είναι μερικές από τις πιο εύτυχιμένες φωνές τής παγκόσμιας τέχνης. Και πριν τελειώσω, πιστεύω ότι πρέπει όλοι να ευχαριστήσουμε τον Μόραλη, τον δημιουργό, δάσκαλο και φίλο μας, για ό,τι μάς έχει δώσει και ό,τι έξοχου να μάς δίνει, έργα που πλουτίζουν τη ζωή μας. Ακόμη πρέπει να τονίσω ότι το έργο του, όπως κάθε έργο τέχνης, έχει την ανάγκη και τής αγάπης μας. Γιατί, όπως θαυμάσια μάς διδάσκει ο Παλαμάς, «όσο αγαπᾶς και πιο πολύ και πιο πολύ γνωρίζεις».