

*«...η πόλη έμοιαζε πάρα πολύ με ό,τι είχα φανταστεί για να είναι αληθινή.  
Όμως ένιωθα εξίσου ικανοποιημένος και αναμενόμενα αποπροσανατολισμένος,  
όσο χαρούμενα και άγρυπνα μόνος,  
όσο η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων».*

**John Fowles, Ο Μάγος**

## Ζωγραφική εν βρασμό

*«Ο Ζωγράφος, παίρνει το σώμα του μαζί του...»*

**Paul Valery**

Πριν από τρία περίπου χρόνια, με την ευκαιρία της πρώτης ατομικής έκθεσης του Νίκου Μόσχου, εισχώρησα αιφνίδια στα μύχια του πυκνοκτισμένου και ετοιμόρροπου κόσμου του. Στις ανοικοδομούμενες γειτονίες των κρυφών λόφων του Νέου Κόσμου της Αθήνας, στις σκιές των μετέωρων νεοκλασικών και των παλίμψηστων γιγαντοαφισών, στα θνήσκοντα κήπη των λαϊκών πολυκατοικιών: δίπλα στις πολύχρωμες κοίτες των αυθαίρετων εγέρσεων, συναντήθηκα με την ορμητική και ρηξικέλευθη ζωγραφική του.

Στην πρώτη του ζωγραφική ενότητα, ο νέος καλλιτέχνης, οικειοποιούμενος την έννοια του βιωμένου χώρου, μετέφρασε με εξαιρετική δεξιάτητα το ασφικτικά δομημένο και ζοφερό περιβάλλον της πόλης, μετέπλασε με ευφυή ωριμότητα και ανεξάντλητα τεχνικά εφευρήματα τη διαδοχή πυκνών δομικών μοτίβων σε αυτοτελή αποδομούμενα έργα με επισφαλή μνήμη και εγγενή μυθοπλασία, καταλύοντας τη συνεκτική εικόνα του ασπικού ιστού, κατακτώντας την αντίστροφη αφήγηση των δράσεων και των ηρώων τους, καταργώντας τις δυνητικές ανακουφιστικές διεξόδους του βλέμματος, καταγράφοντας τηυτόχειρη βιαιότητα του παρόντος χρόνου, καθρεφτίζοντας την ωμή πρώτη ύλη του ιδιωτικού του σύμπαντος.

Στο χαοτικό εκείνο ζωγραφικό καλειδοσκόπιο του Μόσχου, που, ενισχυμένο από την ίδια τη σύνθεση και τους βασικούς άξονες του ορατά γεωμετρικού σχεδιασμού του, σπανίως ακολουθούσε τη φιλολογική αφετηρία του, εγκαθίστανταν αμυδρά αναγνωρίσιμες νεανικές μορφές που υπαινίσσονταν νυχτερινές περιπέτειες στην πόλη, καταγράφονταν θραυσματικές συνομιλίες τυχαίων περαστικών, μνημονεύονταν στιγμιαίες συννευρέσεις των φίλων και των οικείων του ζωγράφου, με πρωτοστατούντα έναν κεντρικό αντι-ήρωα, αποποιούμενες τη βακτηρία της φωτογραφίας ή του μοντέλου, επανασηματοδοτώντας και επανερμηνεύοντας τις εμμονικές σκέψεις ή τις εύθραυστες εμπειρίες των διαπροσωπικών σχέσεων του ίδιου, και ορίζοντας μια νέου τύπου αστική ηθογραφική εικονογραφία, εκτεινόμενη από την άρθρωση του κοινωνικού ψεύδους και των αλληπάλληλων διαπροσωπικών εξαρτήσεων έως την τολμηρή εικονιστική διατύπωση μιας περιστασιακής αλλά ευπρόσδεκτης συναισθηματικής αναρχίας.

Τα έργα εκείνα, που, προϋπάρχοντας σαν σκέψεις και φόρμες, δεν είχαν ξεκινήσει με την ιδέα της ενότητας ή της κοινωνικής διαμαρτυρίας, επιβεβαιώνοντας τη θέση του Ζήση Κοτιώνη ότι «η αρχιτεκτονική χωρίς την ύπαρξη του ανθρώπινου σώματος είναι ένα αδιάφορο υλικό μόρφωμα»<sup>1</sup>, όριζαν ένα κατοικημένο μεταμοντέρνο τοπίο που, σύμφωνα με τους Gosgrove και Daniels «μοιάζει λιγότερο με ένα παλίμψηστο του οποίου τα *πραγματικά* ή *αυθεντικά* νοήματα σπρίζονται σε σωστές τεχνικές, θεωρίες ή ιδεολογίες, και περισσότερο με ένα ηλεκτρονικό κείμενο του οποίου τα νοήματα μπορούν να δημιουργηθούν, να επεκταθούν, να αλλοιωθούν, να εκλεπτυνθούν και τελικά να εξαλειφθούν με το απλό πάτημα ενός πλήκτρου».<sup>2</sup>

Επιχειρώντας τότε στις σχετικές συνομιλίες μας να προσδιορίσει την αρχική αφετηρία, τα βασικά κίνητρα, τις σχεδιαστικές εμμονές και τη διαδικασία της ζωγραφικής του, ο Μόσχος προέτασε την ανάγκη της σύγκλισης του θέματος με την ίδια

τη ζωγραφικότητα ως κύρια θεματική, την ανάγκη τα έργα του, παρά τη φαινομενικά αποδομούμενη και αυτοανατρεπόμενη φύση τους, να διέπονται από τους κανόνες των μεγάλων δασκάλων: «ισορροπία στην εικόνα, μελετημένη σύνθεση, γνώση της καμπύλης, των εκφραστικών στοιχείων που λειτουργούν σαν ένα σωστό συντακτικό, ή λεξιλόγιο».

Τρία χρόνια μετά, η νέα ενότητα της ζωγραφικής του Μόσχου, είναι ένας τολμηρός, παραληρηματικός κόσμος, εξίσου θορυβώδης με περισσότερο φωτεινός και εξωστρεφής από τον προηγούμενο. Στη θέα των πυκνών αυτών έργων που για πρώτη φορά μετά τη σχολή δουλεύονται με ακρυλικό αντί λάδι, ο Μόσχος δηλώνει ότι αισθάνεται περισσότερο σπουδαστής από ότι τα προηγούμενα χρόνια: «παρόλο που κάποιες κατακτήσεις έχουν θέσει πιο ισχυρές βάσεις στις επιδιώξεις μου, εξακολουθώ να ανακαλύπτω τα περισσότερα πράγματα αργά, σαν να κρατάω ένα κουβάρι και να το ξετυλίγω σιγά-σιγά».

Από την άποψη αυτή, τα έργα του αναπτύσσουν ένα πλουσιότερο θεματολόγιο και πλάθονται με πιο ελεύθερες χρωματικές γκάμες: «θα μπορούσα να δουλεύω και υπό το καθεστώς χωριστών χρωματικών υποενότητων, δεν με αφορά η προκαθορισμένη χρωματική ενότητα. Αλλού πιο σκοτεινές και ψυχρές αποχρώσεις, αλλού περισσότερο κίτρινο ή κόκκινο, ή ακόμη, το νεοεμφανιζόμενο μπλε, που προσπαθώ να το φτάσω στα άκρα του, να το εξαντλήσω χρωματικά και τονικά. Αυτό συμβαίνει και γιατί αντιλαμβάνομαι πλέον καθαρότερα τις χρωματικές δυνάμεις αλλά και επειδή διακατέχομαι από μια αγωνία πάνω στις χρωματικές εντάσεις. Τα ακρυλικά όπου τώρα επιστρέφω, είναι ένα υλικό που γνωρίζω καλά, ένα υλικό που έχει μια φοβερή αμεσότητα, μια πρωτογενή αγριότητα. Στεγνώνει γρήγορα, εμποδίζοντας το κάτω στρώμα να ανακατευτεί με το επάνω. Προκύπτει έτσι μια πιο έντονη σχηματοποίηση, ένα ιδιαίζον στυλιζάρισμα, αλλά και μια γκάμα αποχρώσεων που συνάδει νομίζω πολύ με το πνεύμα της δουλειάς μου. Με τη χρήση του ακρυλικού, γίνεται ακόμη πιο εύκολη η επιδίωξη της γοργής υλοποίησης, ο χρόνος στον οποίο μπορείς να πραγματοποιήσεις μια ιδέα που έχεις στο κεφάλι σου είναι ακαριαίος, η πράξη γίνεται εν βρασμώ: αυτό είναι σημαντικό ζητούμενο, προκειμένου η ιδέα να μην ατονίσει...».

Ένα ακόμη σημαντικό στοιχείο των όψιμων αναζητήσεων του Μόσχου αποτελεί η δομή της εικόνας: την εμμονή στη χάραξη μιας νοερής βάσης επάνω στην οποία συχνά στηριζόταν η σύνθεση (συχνά τρίγωνο ή ρόμβος), διαδέχονται τώρα σχήματα περισσότερο ακαθόριστα, που αφήνουν σε μεγαλύτερο βαθμό την εξέλιξη του έργου ελεύθερη. Αντίστοιχα, περιορίζεται ο αριθμός των προσκεδίων που προϋπάρχουν του έργου, καθώς οι περισσότερες αλλαγές συντελούνται επάνω στο ίδιο το τελάρο.

Στη ζωγραφική του Μόσχου, αν ο κεντρικός άξονας αναφέρεται στο περιβάλλον που ορίζεται από τον ζωγράφο, ένας δεύτερος εξετάζει ενδοσκοπικά τις σχέσεις των ανθρώπων που ζουν σε αυτό. Οι φιγούρες, προβάλλονται στο σκουρόχρωμο φόντο σαν ξύλινες μαριονέτες ή πλαστικά play mobiles, φωτισμένες πλάγια και εντατικά με μια σύγχρονη μανιέρα που ακολουθεί με τρόπο ανατρεπτικό τα ίχνη του Caravaggio, με λαμπερά συμπαγή χρώματα που αντλούν τη δυναμική τους από την αληθινή ποιότητα του ζωγραφικού μέσου. Άλλοτε άκαμπτες και άλλοτε περισσότερο ρεαλιστικές, όπως τα ίδια τα έργα, αντανakλούν μια διαφορετική κάθε φορά ατμόσφαιρα και ανάγκη σύνθεσης. Εάν στην προηγούμενη ατομική έκθεση του ζωγράφου, τα αυθύπαρκτα μέρη της εικονοποιίας μετουσιώθηκαν στην πορεία σε διαδοχικές αθηναϊκές ιστορίες με κοινούς «ήρωες», εδώ οι ήρωες αυτοί καταργούνται και μαζί το στοιχείο της διαδοχής: «ανατρέποντας την παρουσία μιας συγκεκριμένης φιγούρας σε πρωταγωνιστικό ρόλο, αντιπάζω τώρα την ανάγκη μου να μαντέψει τον εκάστοτε ρόλο ο θεατής. Η επιλογή κάθε προσώπου εξακολουθεί να μην είναι τυχαία, λειτουργεί κάπως σαν ένα κινηματογραφικό κάστινγκ, αλλά αυτό, δεν χρειάζεται να το γνωρίζει ο θεατής, προκειμένου να επιφέρει η εικόνα περισσότερους δυναμικούς συνειρμούς. Και θα ήθελα, οι φιγούρες που επιλέγω να μην υπαινίσσονται τον αυθύπαρκτο ψυχισμό του εικονιζόμενου, αλλά συναισθήματα εξαρτώμενα από την ίδια την εικονογραφία. Να μην αποκαλύπτουν στο θεατή το δικό τους ψυχογράφημα, αλλά το δικό μου».

Υπό το καθεστώς της νέας αυτής οπτικής, τα έργα του Μόσχου εξακολουθούν να υφαίνουν πυκνές αλληγορίες. Οι επιφάνειες δουλεύονται κομμάτι-κομμάτι, ο κάθε όγκος διαδέχεται προσεκτικά τον προηγούμενο, ενισχύοντας τη δομή των έργων που γίνεται ολοένα και πιο ισχυρή. Με παράλληλο τρόπο λειτουργεί το στοιχείο της έντονης σωματικότητας, τόσο των εικονιζόμενων φιγούρων με τα διεσταλμένα πρόσωπα και τις συμβολικές χειρονομίες, όσο και των πυκνών αρχιτεκτονικών στοιχείων που οργανώνουν τη σύνθεση οδηγώντας στα άκρα τη δυναμική της: η εντατική σωματοποίηση των έμβιων και των άψυχων, ενισχυμένη από τα σχήματα που μοιράζονται «τη σκοτεινή, μελετημένη εσωτερικότητα» του Basco και τα χρώματα που, επισφραγίζοντας τις επιδιώξεις του Freud «δουλεύουν σαν σάρκα»<sup>3</sup>, υπερβαίνει τα αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά των εικονιζόμενων, ενώ η ανθρώπινη παρουσία παραμένει σημαίνουσα ακόμη και στα έργα που η επιθετική δόμηση δεν την καθιστά ορατή. Ανάμεσα στα μετεωριζόμενα κτίσματα και τη θορυβώδη ηχώ της πόλης, διαφαίνονται κατά τόπους οι συνοπτικές μαρτυρίες ενός εύθραυστου εσωτερικού χώρου: θερμές βραδυνές εστίες φωτός, οικιακά επιδαπέδια πλακάκια, πουά κουρτίνες, ή η σκηνή ενός άνδρα που ταΐζει μια γυναίκα που θηλάζει, υπαινίσσονται την υποβόσκουσα τρυφερότητα της ανθρώπινης διάστασης που σε πολλά από τα έργα δεν είναι εμφανώς ορατή. Για το Μόσχο, το ίδιο το στοιχείο της οικοδομής αποτελεί μια ακόμη αλληγορία, ενώ, το απεικονιζόμενο σώμα του ζωγράφου που ενίοτε εποπτεύει τη σύνθεση, τρέπεται με τη σειρά του σε ένα από τα απεικονιζόμενα οικοδομήματα, σε ένα ακόμη «σωματοποιημένο εγώ», όπου ο καλλιτέχνης «χρησιμοποιεί τον καμβά σαν αναπαράσταση του ίδιου του δέρματός του και αποτυπώνει την αμοιβαία ροή ανάμεσα στη σκέψη και την πράξη».<sup>4</sup>

Αντιμέτωπος με ένα ζωοποιο ζωγραφικό πεδίο με ρευστό γεωγραφικό πλαίσιο, αντιμέτωπος με μια πόλη που δεν έχει πια σημασία αν είναι η Αθήνα, ο θεατής καλείται να αντιληφθεί την αναστροφή της οπτικής του ζωγράφου: «τα έργα αυτά, πράγματι λειτουργούν πιο πολύ από μέσα προς τα έξω, παρά το αντίθετο», συναινεί ο Μόσχος: «το έξω υπάρχει, δεν απορρίπτεται. Έχει φιλτραριστεί όμως τόσο ώστε να μην υπάρχει πια αυθύπαρκτα ο συγκεκριμένος τόπος, οι συγκεκριμένοι άνθρωποι, το συγκεκριμένο γεγονός... Έχει και αυτό να κάνει με τη σπουδαστική διάθεση, με την αφαίρεση. Με την επικέντρωση στη ζωγραφική, οι ζωγραφικές βακτηρίες δεν έχουν πια θέση».

Κινούμενα ανάμεσα στο νεορεαλισμό και τη νέα ηθογραφία, άλλοτε θυμίζοντας αμυδρά τη σωματοποιημένη εικονοποιία του Rivera και άλλοτε τη συμπυκνωμένη και συμβολική αφηγηματική πλοκή ενός έργου του Bruegel (για έναν ανεξήγητο λόγο «Ο Γάμος των χωρικών» μου έρχεται διαρκώς στο νου), τα έργα του Μόσχου θέτουν σε κίνηση πολύπλοκους θορυβώδεις μηχανισμούς συναθροίσεων και οικοδομημάτων, συνειρμών και μοτίβων. Εμπεριέχουν φυσικές, ψυχολογικές και υπαρξιακές συνθήκες, που εγγράφονται στον καμβά σε μια διαδικασία εξισορρόπησης του αφηρημένου με το αφηγηματικό. Αν και ο ίδιος ο ζωγράφος θέτει δομικά όρια μέσω των ευαίσθητων ισορροπιών της σύνθεσης, η εξηρησιονιστική ελευθερία με την οποία επιλέγει το πλαίσιο των αναφορών του, αναπτύσσοντας ένα προσωπικό λεξιλόγιο και συνδέοντάς το με πυκνές πλαστικές και νοηματικές έννοιες, οδηγεί την εικονογραφία του σε πραγματικότητες πέρα από τις υλικές, σε πεδία όπου οι προσωπικές και οι πολιτισμικές μυθολογίες τείνουν να συγκλίνουν. Στα έργα του με τις εντατικές πινελιές, όπου η ταχύτητα και η κίνηση είναι τόσο σημαντικές όσο η απόλυτη ακρίβεια, ο Μόσχος επιλέγει να τονίσει όχι μόνο την υλικότητα αλλά και τη συνολική διάσταση της ζωγραφικής.

Και τελικά, τα έργα του αποκαλύπτουν πολλά διαφορετικά επίπεδα ανάγνωσης, καθώς η υποκειμενική ιστορικότητα και τα θραύσματα της αλήθειας του δεν αφορούν μόνο τον παρόντα χώρο αλλά και τον παρόντα χρόνο. Μέσα από την προσωπική του μυθολογία και την πυκνή εικονοποιία, όπου η ίδια η διαδικασία επεξεργασίας του θέματος και της ύλης, μεταποιεί τις ιδέες σε απτές πραγματικότητες, τις ενορατικές ουτοπίες σε γόνιμες αναζητήσεις για τη μεταφυσική της ύλης και την αλήθεια της, κατορθώνουμε ως θεατές να βιώσουμε θραύσματα της ιστορικής συνέχειας μέσα στην οποία οι ίδιοι υπάρχουμε. Σύμφωνα εξάλλου με τον ίδιο το Μόσχο, κάθε τέχνη είναι κατά βάση αυτοβιογραφική κι αυτά τα έργα, λειτουργώντας και «σαν αλληγορίες προσωπικών συναισθημάτων», ή ακόμη, σαν ένα προσωπικό ημερολόγιο του καλλιτέχνη, που επιδιώκει να δημιουργεί «ρυθμούς και εντάσεις», περισσότερο από τη διαδικασία της αποδόμησης και της επαναδόμησης του οικείου αστικού ιστού, μιλούν «για την αγάπη και την ανάγκη της ίδιας της ζωγραφικής», για εκείνο που θα απομείνει στη μνήμη, όταν τα εξωστρεφή συστατικά της εικονογραφίας του θα έχουν από καιρό καθεί...

Τι είναι, λοιπόν, εντέλει αυτό που θα απομείνει στη μνήμη από τη ζωγραφική του Μόσχου; Αντί άλλης απάντησης, ας κλείσει αυτό το κείμενο με την παράθεση μέρους ενός άλλου κειμένου, εξαιρετικά σύγχρονου και επίκαιρου, παρά τη σεβάσμια ηλικία του: το 1914, με αφορμή τη νεοεμφανιζόμενη τέχνη του Πικάσσο, ο Νικόλαϊ Βεργιάεν έγραφε τα ακόλουθα: «Βρισκόμαστε σήμερα μάρτυρες του κατακερματισμού του υλικού και σωματοποιημένου κόσμου. Η γαλλική ζωγραφική, κατά την αναζήτηση του χαριτωμένου, απώλεσε για πολύ καιρό την έννοια της σταθερής φόρμας. Η νέα τέχνη, αποτελεί μια αντίδραση στο φαινόμενο της απάλυνσης, μια αναζήτηση για το σκελετό των πραγμάτων, τη ραχοκοκαλιά του κόσμου. Η ίδια η Ζωγραφική, όπως και κάθε έκφανση πλαστικής τέχνης, αποτελεί σωματοποίηση, υλοποίηση, αποκρυστάλλωση του ορατού κόσμου. Και η ζωγραφική συνδέεται με τη συμπαγή φύση του σωματοποιημένου φυσικού κόσμου, με την εξισορρόπηση της φόρμας με την ύλη. Αλλά σήμερα, η ζωγραφική περνά μια βαθύτατη κρίση. Εάν κάποιος επιχειρήσει να εισχωρήσει βαθύτερα στην κρίση αυτή, δεν θα μπορέσει να διαπιστώσει άλλο από μια αποδόμηση της ίδιας της ζωγραφικής. Εντός του σύμπαντος της ζωγραφικής, ωστόσο, κάτι συμβαίνει, κάτι που υπερβαίνει ως σωματοποίηση τη σφαίρα του υλικού κόσμου. Το πνεύμα δεν τρέπεται πλέον σε ύλη, αλλά είναι η ίδια η ύλη που αποποιείται τα βασικά συστατικά της, που χάνει την πυκνότητα, τη φόρμα και την ουσία της, καθώς η ζωγραφική βουτά στα βάθη της. Και η κρίση στη Ζωγραφική, θα οδηγήσει αναγκαστικά σε μια διαφορετική στρατόσφαιρα, στη μετατόπιση από τη φυσική στη μεταφυσική έννοια της ύλης».

«Η ζωή μας αποτελεί κι εκείνη μια συνεχή συνθήκη απο-υλοποίησης και απο-σταθεροποίησης. Ο κόσμος αλλάζει τα πέπλα του, τα υλικά του περιβλήματα. Τα γερασμένα φύλλα πέφτουν κάτω, παρασυρμένα από τον κοσμικό άνεμο. Όλα αλλάζουν, αλλά ο άνθρωπος, κατ'είκόνα και καθ'ομοίωση του απόλυτου όντος, δεν μπορεί να διαφύγει. Ωστόσο, πιστεύω ακράδαντα ότι υπάρχει μια καινούρια ομορφιά εκεί έξω και ότι η απώλεια της παλαιάς ομορφιάς θα ξεπεραστεί. Η ομορφιά της τέχνης του Βοττιτσέλλι και του Λεονάρδο, δεν θα χαθεί ποτέ στην πραγματικότητα, γιατί ανήκει στην αιώνια ζωή, πάνω και πέρα από το ασταθές πέπλο της εγκοσμιότητας το οποίο αποκαλούμε υλικό κόσμο. Και η νέα ζωγραφική, θα στεφθεί με μια διαφορετική ομορφιά, γιατί θα επικουρεί τη δεινότητα αυτού του κόσμου».<sup>5</sup>

**Ίρις Κρητικού**  
Δεκέμβριος 2009

1. Ζήσης Κοτιώνης, *Πες, πού είναι η Αθήνα*, εκδόσεις Άγρια, Αθήνα 2006
2. Denis Gosgrove και Stephen Daniels, *The Iconography of Landscape*, (1984), αναφέρεται στο James Corner, ed., *Recovering Landscapes*, Essays in Contemporary Architecture, Princeton Architectural Press, New York, 1999.
3. Σημειώσεις του David Cohen για την έκθεση «Paint Made Flesh» στη Phillips Collection, Washington DC, Ιούνιος-Σεπτέμβριος 2009. Η έκθεση, επιμελημένη από τον Marc W. Scala και βασισμένη στις σχετικές ρήσεις του de Kooning, εξέταζε τη στενή σχέση ανάμεσα στην ύλη που χρησιμοποιούν οι ζωγράφοι και την ύλη από την οποία είμαστε φτιαγμένοι οι ίδιοι.
4. Σύμφωνα με την Marie-Helene Chabut, το ζήτημα της σωματοποίησης, της άποψης δηλαδή εκείνης που στο επίκεντρο της προσοχής μας τοποθετεί το σώμα, μονοπώλησε το ενδιαφέρον στους τομείς της τέχνης, της λογοτεχνίας, των ανθρωπιστικών επιστημών, της ιστορίας και της φιλοσοφίας τα τελευταία χρόνια. Βλ. Marie-Helene Chabut, *Bodily Extremes: the Role of Corporeality in the Shaping of Early Modern European Culture and Epistemology*, Eighteenth-Century Studies - Volume 38, Number 2, Winter 2005, pp. 323-328, The Johns Hopkins University Press «Το Εγώ», ως «σωματοποιημένο εγώ», αποτελεί αναφορά σε διατύπωση του Sigmund Freud του 1923. Για τον καμβά ως αναπαράσταση του δέρματος του καλλιτέχνη, βλ. Gilbert J. Rose, *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 1963.
5. N. A. Berdyaev, *The Crisis of Art, II.*, περιοδικό «Sophiia», 1914, No. 3,σελ. 57-62., μτφρ. στα αγγλικά Fr. S. Janos, 2005.