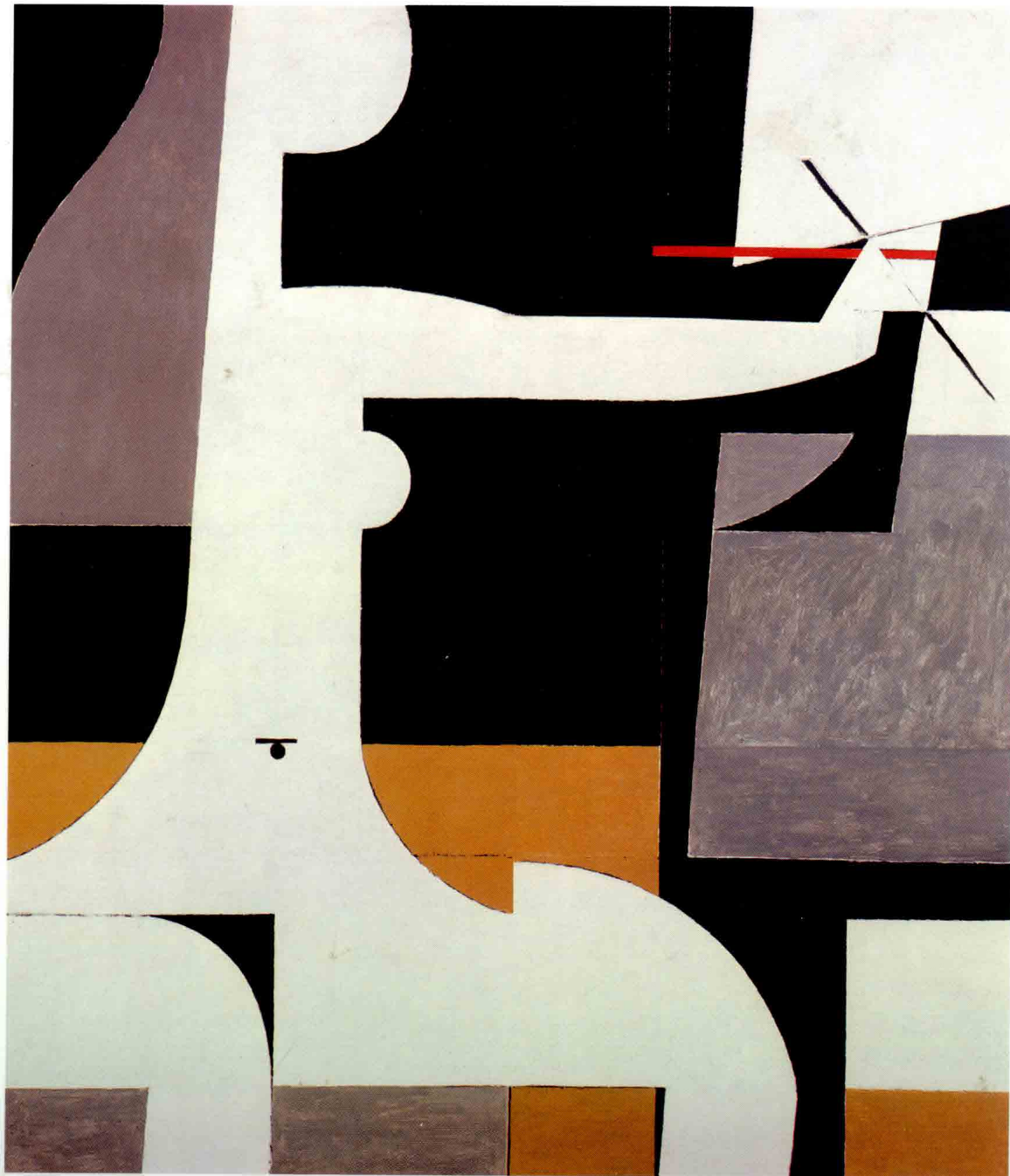


Κ. ΑΔΑΜ

Εκδοτική

ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ



ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΠΟΛΗΣ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΟΡΑΛΗΣ



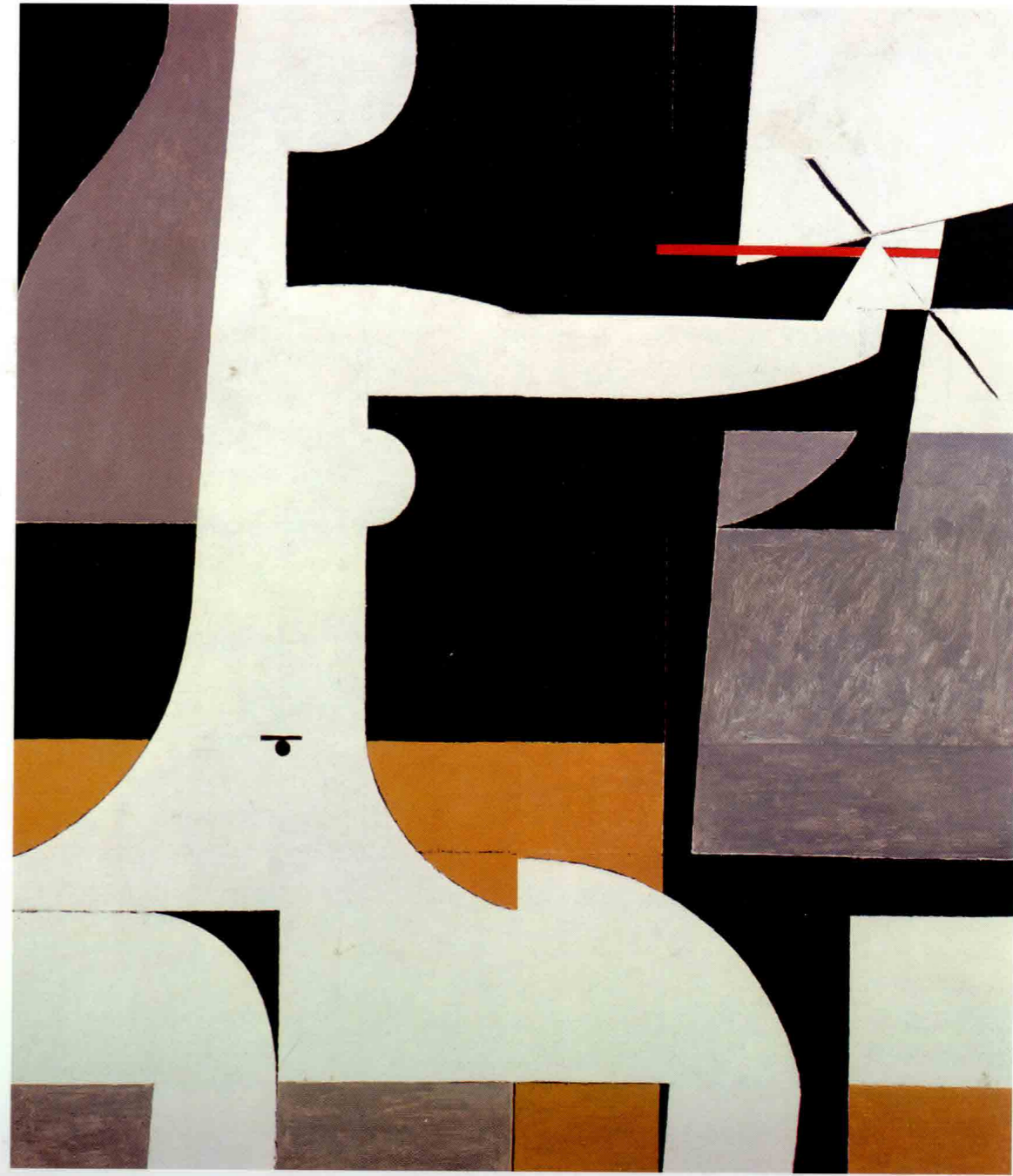
Γιάννης **Μόραλης**



Κ. ΑΔΑΜ

Εκδοτική

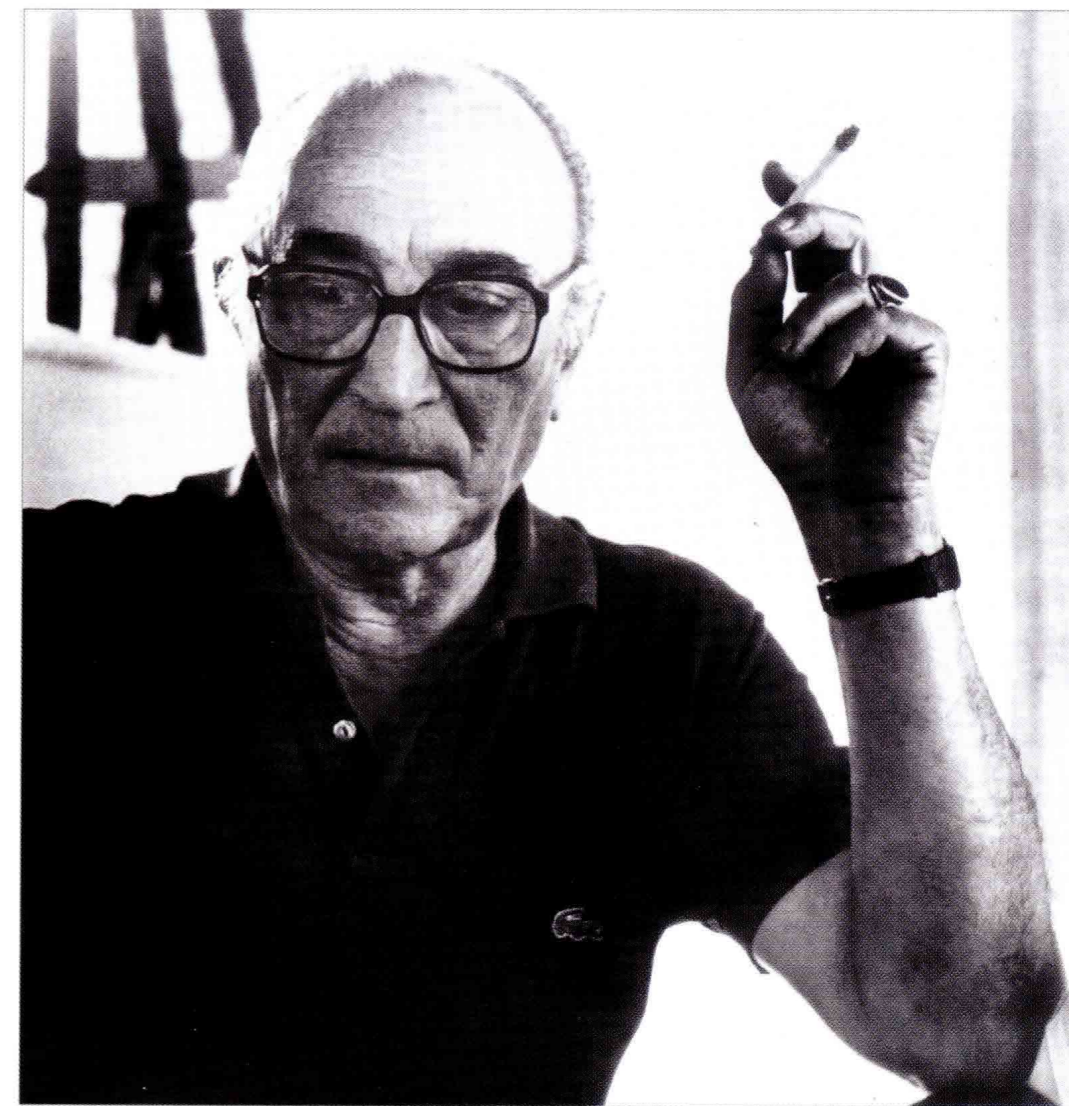
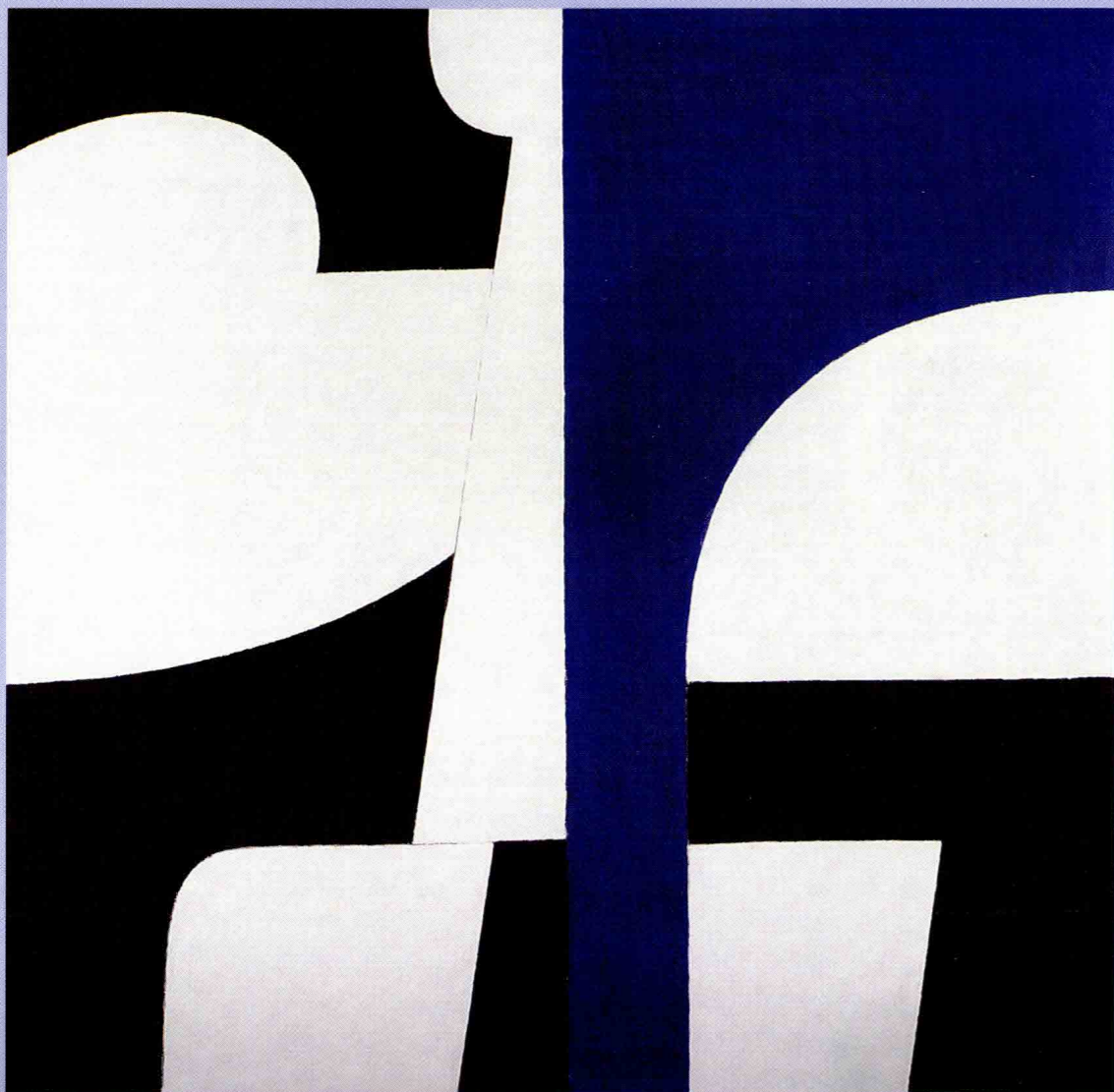
ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ



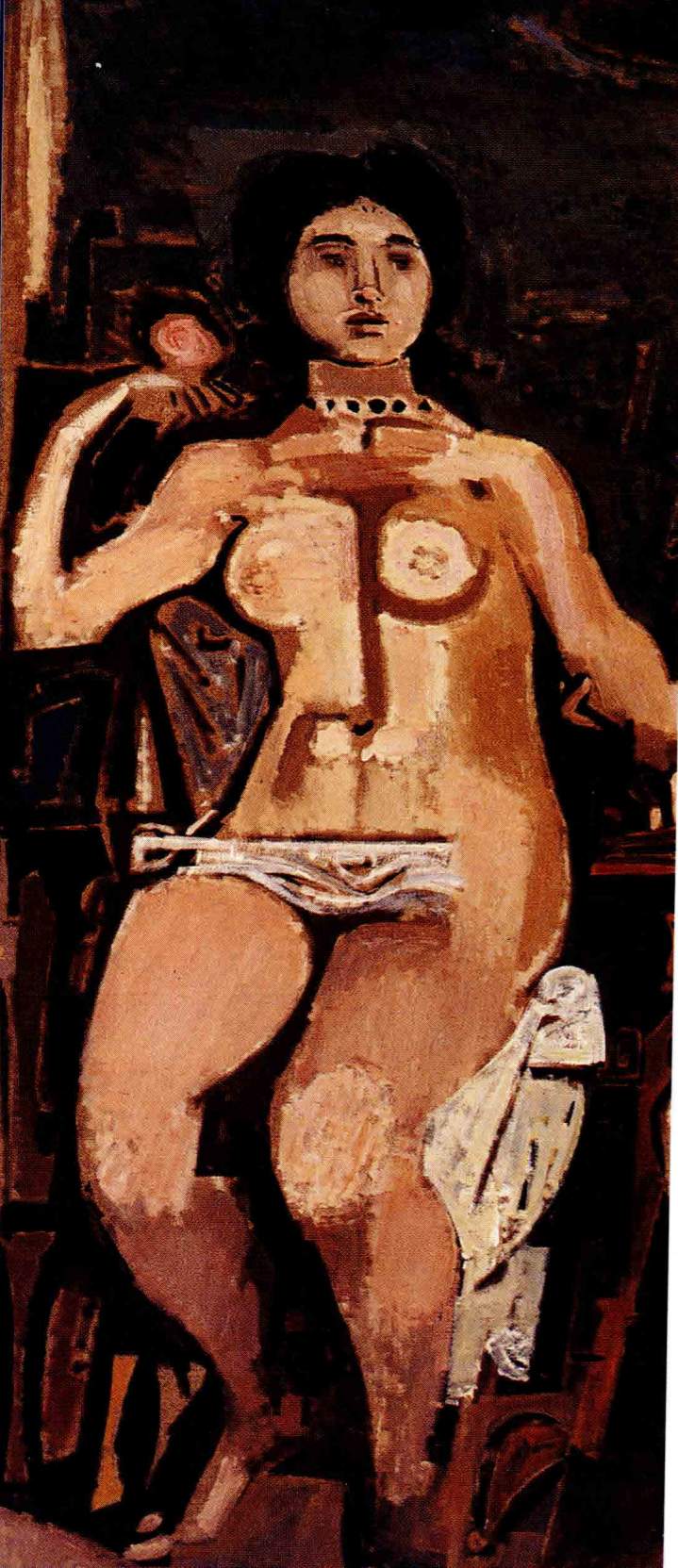
ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΠΟΛΗΣ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΟΡΑΛΗΣ









Κ. ΑΔΑΜ Εκδοτική

Σειρά: Σύγχρονη Εικαστική Βιβλιοθήκη

Διεύθυνση έκδοσης

Κώστας Αδάμ

Υπεύθυνη σειράς

Πέγκυ Κουνενάκη

Σχεδιασμός

Άννα Νόβακ

Παραγωγή

Κ. ΑΔΑΜ Εκδοτική

Διόρθωση κειμένων

Μπούλη Θεοφυλακτοπούλου

© Κ. ΑΔΑΜ Εκδοτική, Μεσογείων 275, 152 31, Αθήνα

Τηλ.: 210 6721 801-4, Fax: 210 6725 015, e-mail: kadam@ath.forthnet.gr

Διατηρούνται όλα τα δικαιώματα. Κανένα μέρος αυτής της έκδοσης δεν μπορεί να αναπαραχθεί, να αποθηκευτεί σε οποιοδήποτε σύστημα ή να μεταδοθεί σε καμία μορφή και με κανένα μέσο ηλεκτρονικό, μηχανικό, φωτογραφικό, ηχογραφικό ή άλλο, χωρίς την έγγραφη άδεια του εκδότη.

ΑΘΗΝΑ 2005

ISBN: 960-88409-7-X

## Περιεχόμενα

Οι αρχές. Η διαμόρφωση

**9**

Μια ζωγραφική βαθιά ανθρωποκεντρική

**31**

Προς μια νέα κατεύθυνση

**45**

Το δίπολο Έρωτας-Θάνατος

**69**

Ένα νέο σύστημα μορφών

**91**

Πέρα από τη ζωγραφική

**119**

Θεατρικές όψεις - Μελέτες χώρου

**137**

Χρονολόγιο

**163**

Βιβλιογραφία

**172**





## Οι αρχές Η διαμόρφωση

Ανήκει στους λίγους εκείνους καλλιτέχνες που το έργο τους έπαιξε καθοριστικό ρόλο και αποτέλεσε δημιουργική δύναμη για την ανανέωση της ελληνικής τέχνης. Τον έχουν αποκαλέσει «κλασικό» και «ευπατρίδη» της ζωγραφικής, «πρίγκιπα της νεοελληνικής τέχνης» – εκφράσεις και χαρακτηρισμοί που συνοψίζουν και συμπυκνώνουν την αναγνώριση του από τους ομότεχνούς του, τους θεωρητικούς, τους κριτικούς και το ευρύ κοινό, την αποδοχή της τέχνης του, η οποία με συνέπεια διατρέχει περισσότερο από μισό αιώνα. Η παρουσία του Γιάννη Μόραλη και η μαθητεία του τη δεκαετία του 1930, συμπίπτει με τη συγκροτημένη εκφορά του αιτήματος για συγκερασμό προτάσεων και αρχών του ευρωπαϊκού μοντερνισμού με την ελληνική παράδοση, του ερωτήματος για τη λεγόμενη ελληνική ταυτότητα.

Ο Μόραλης κατοχυρώνεται ως βασικός εκπρόσωπος της Γενιάς του '30, με τη ζωγραφική του να εκφράζει μεταπολεμικά μια από τις καλύτερες και ίσως πιο ουσιαστικές και τεκμηριωμένες εκδοχές του «ελληνότροπου μοντερνισμού». Η ενδελεχής μελέτη και η δημιουργική του συνδιαλλαγή τόσο με τον ελληνικό κόσμο, όσο και με τη μεγάλη ευρωπαϊκή ζωγραφική παράδοση αλλά και τις σύγχρονές του καλλιτεχνικές αναζητήσεις



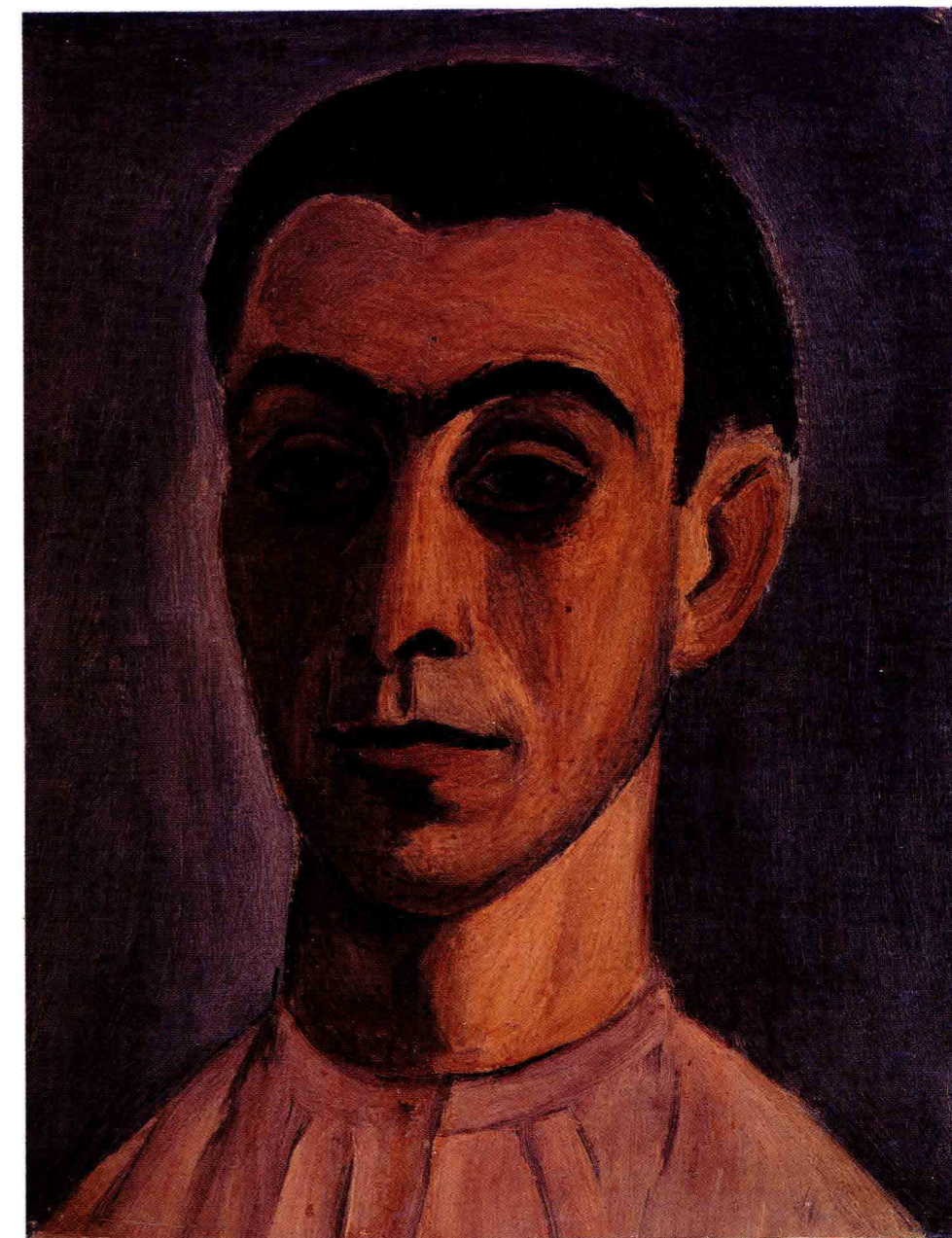
◀ Ο ζωγράφος και ο Νίκος Νικολάου.  
Λάδι σε μουσαμά, 72x91 εκ.,  
Ρώμη 1937. Ίδρυμα Ε. Κουτλίδη.



τον πλουτίζουν με τα διδάγματά τους, τα οποία αφομοιώνει και αξιοποιεί γόνιμα, μετουσιώνοντάς τα σε ένα απόλυτα αναγνωρίσιμο και προσωπικό ύφος. Η τέχνη του, όπως αυτή πολύπλευρα αναπτύσσεται μέχρι σήμερα, συνθέτει μια από τις πιο ολοκληρωμένες και γόνιμες εκφράσεις της ελληνικής τέχνης του 20ού αιώνα.

Ο Μόραλης (γεννημένος το 1916 στην Άρτα) ήδη από το 1927, όταν η οικογένειά του εγκαθίσταται μόνιμα στην Αθήνα, έχει πάρει την απόφασή του να γίνει ζωγράφος. Παράλληλα με τα σχολικά μαθήματα, παρακολουθεί τις κυριακάτικες παραδόσεις στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών. Το 1931 προετοιμάζεται για τις εισαγωγικές εξετάσεις της Σχολής, επιτυγχάνει και εγγράφεται στο προπαρασκευαστικό τμήμα με καθηγητή τον Δημήτριο Γερασιώτη, όπου συναντάει τον Γιάννη Τσαρούχη, τον Χρήστο Καπράλο αλλά και τον Νίκο Νικολάου. Στη συνέχεια, ύστερα από ένα σύντομο πέρασμα δύο μηνών από την εξαιρετικά σχολαστική και «αυστηρή ατμόσφαιρα» –όπως σημειώνει– του εργαστηρίου του Κωνσταντίνου Παρθένη, επιλέγει το «συντηρητικό» εργαστήριο του Ουμβέρτου Αργυρού. Παράλληλα εγγράφεται στο νεοσύστατο εργαστήριο χαρακτικής του Γιάννη Κεφαλληνού.

Το 1932, για έργα που παρουσίασε σε σπουδαστική έκθεση, παίρνει την πρώτη ενθουσιώδη κριτική από τον Διονύσιο Κόκκινο ο οποίος αγόρασε και ένα έργο του, μία ολόσωμη προσωπογραφία: «Ο κ. Ι. Μόραλης προκαλεί με την έντονη εργασία του το ζηρηρότερο ενδιαφέρον... μια ολόκληρη σειρά έργων που φανερώνουν έναν καλλιτέχνη του μέλλοντος» (*Νέα Εστία*, τευχ. 135, 1η Αυγούστου 1932). Το 1934 συμμετέχει σε ομαδική έκθεση στην γκαλερί «Στούντιο» της Μίνας Ρωκ με τέσσερις συνθέσεις, εκ των οποίων πουλάει τη μία (*Γυναίκα στο παράθυρο*). Και πάλι ο Δ. Κόκκινος επισημαίνει: «Ο κ. Μόραλης είναι από τους νέους που εφελκύνουν το ενδιαφέρον... Στο "Στούντιο" εκθέτει εφέτος τέσσερα κομμάτια. Και τα τέσσερα είναι διαφορετικά, ωσάν να προέρχεται το καθένα από άλλον καλλιτέχνη... Θα μπορούσε κανείς να σημειώσει το πορτραίτο με τη γυναίκα μεσ' από το παράθυρο. Αλλ' αν με τον τρόπο αυτού του πορτραίτου –την κυριαρχία του όγκου και τα πικρά χρώματα– βρίσκεται ο καλλιτέχνης αυτός σε δικό του δρόμο, θα το ιδούμε



► **Αυτοπροσωπογραφία.**

Λάδι σε μουσαμά, 31Χ40 εκ., 1934.

Ανήκει στον καλλιτέχνη.





- **Εργάτες στον Πειραιά.** Μελάνι και μολύβι, 11X14 εκ., 1932. Ανήκει στον καλλιτέχνη.
- ▶ **Στον υπαίθριο φωτογράφο.** Λάδι σε μουσαμά, 55X70 εκ., 1934. Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.

αργότερα. Ο κ. Μόραλης είναι τόσο πολύ νέος ακόμη!» (Νέα Εστία, τευχ. 159, 1η Αυγούστου 1933).

Μαζί με τον Νικολάου επισκέπτεται συχνά το Αρχαιολογικό Μουσείο και τον Κεραμικό και ο ίδιος υπογραμμίζει την έλξη που του ασκούν τα έργα της αρχαιότητας και ιδιαίτερα οι κλασικές επιτύμβιες στήλες. Αναφερόμενος ταυτόχρονα σε καλλιτέχνες που τον επηρέασαν τονίζει το θαυμασμό και την επίδραση στα πρώτα έργα των σπουδαστικών του χρόνων (κυρίως ως προς την τεχνική) του Νικολάου Λύτρα –του οποίου είχε δει τη μεγάλη αναδρομική έκθεση που οργανώθηκε στο Ζάππειο το 1929 μετά το θάνατό του το 1927– και στη συνέχεια τις επιρροές από τον Δημήτριο Γαλάνη και τον Αντρέ Ντεραίν, ενώ ταυτόχρονα εμφανίζεται εναρμονισμένος με τη στροφή προς την ελληνικότητα, δηλώνει την έφεσή του για τη βυζαντινή τέχνη, την αγάπη του για τη λαϊκή έκφραση, τη σύνδεσή του –για ένα διάστημα τουλάχιστον– με αναζητήσεις καλλιτεχνών όπως ο Φώτης Κόντογλου και ο Γιάννης Τσαρούχης.

Η διαμόρφωση του νεαρού ζωγράφου συντελείται στην πιο κρίσιμη ίσως και καθοριστική δεκαετία για την ελληνική τέχνη, το πρώτο μισό του 20ού αιώνα. Κυρίαρχη φυσιογνωμία στην καλλιτεχνική σκηνή, παρά την απόρριψή του από τους κύκλους των συντηρητικών, παραμένει ο Κωνσταντίνος Παρθένης, ο οποίος από το 1929 διδάσκει στη Σχολή Καλών Τεχνών. Οι νεωτεριστές με την υποστήριξη των κυβερνήσεων των Φιλελεύθερων εμφανίζονται ενισχυμένοι, χωρίς να έχουν να αντιμετωπίσουν ιδιαίτερες αντιδράσεις. Τις δύο προηγούμενες δεκαετίες η ζωγραφική καλλιτεχνών, όπως οι Παρθένης, Λύτρας, Μαλέας, Παπαλουκάς, Κόντογλου κ.ά., υπήρξε καταλυτική στο παράδειγμα μιας







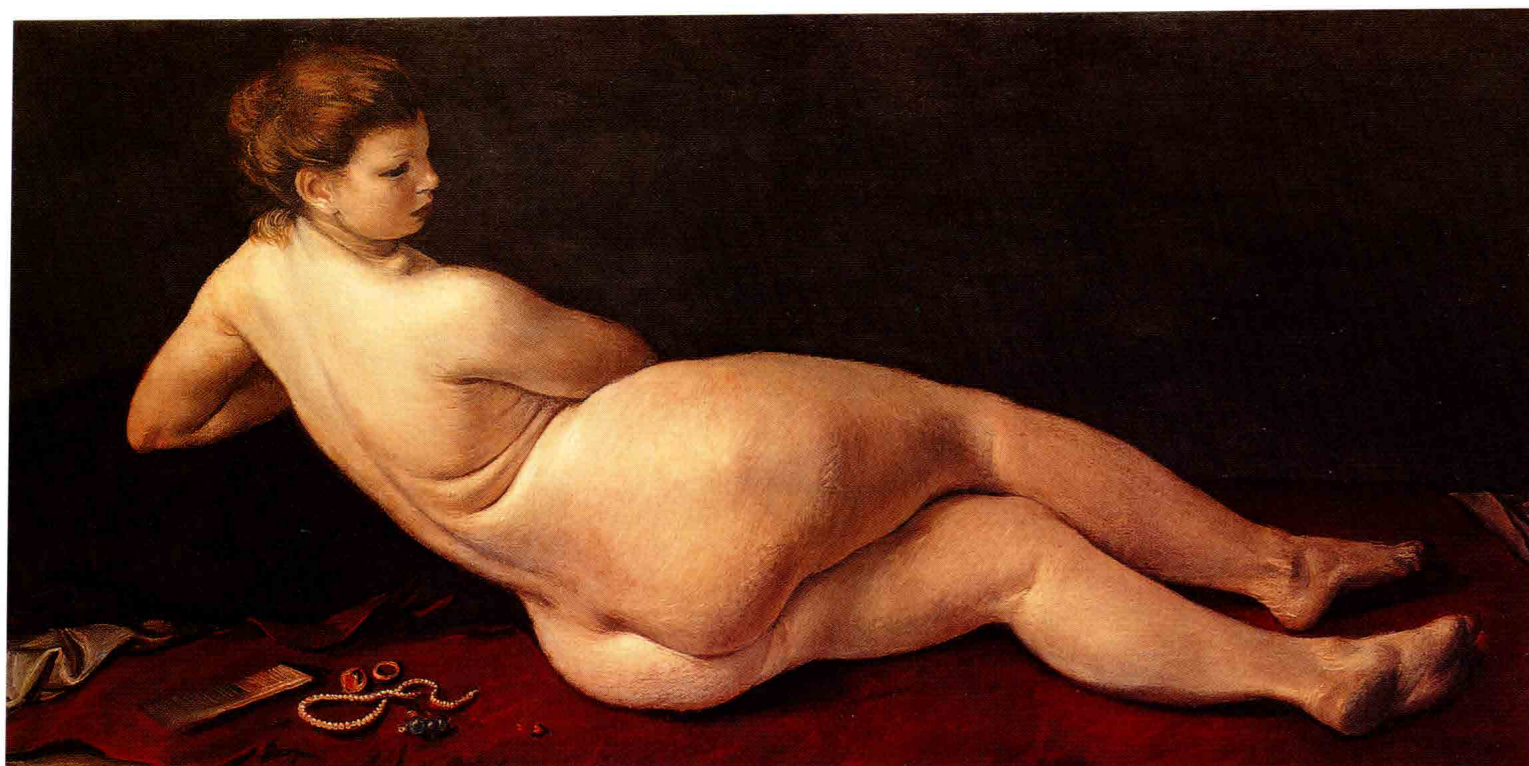
- **Τοπίο Αθήνας.** Λάδι σε μουσαμά, 87X43 εκ., 1936. Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- ▶ **Αυτοπροσωπογραφία.** Λάδι σε μουσαμά, 53X65 εκ., 1938. Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.

τέχνης με έντονα αντι-ακαδημαϊκό πνεύμα, μιας τέχνης σταθερά προσανατολισμένης σε νεωτερικές αναζητήσεις της ευρωπαϊκής τέχνης με ελληνικές ωστόσο αναφορές. Παράλληλα, τη δεκαετία του 1930, οι ακαδημαϊκοί διατηρούν την επιρροή και τις δυνάμεις τους ως καθηγητές της Σχολής Καλών Τεχνών, αλλά και ως παράγοντες της εικαστικής ζωής, ενώ νέοι καλλιτέχνες αριστερών πεποιθήσεων συσπειρωμένοι γύρω από το περιοδικό *Πρωτοπόροι* (και στη συνέχεια *Νέοι πρωτοπόροι*) συνηγορούν υπέρ μιας ρεαλιστικής και πολιτικά στρατευμένης τέχνης που θα απευθύνεται στη «μάζα».

Το ιδεολόγημα της «ελληνικότητας» κυριαρχεί. Η αποκατάσταση και η στροφή προς τη λαϊκή, τη βυζαντινή και τη μεταβυζαντινή τέχνη, η έμφαση στις πλαστικές και αισθητικές αξίες αυτών των μέχρι τότε αγνοημένων πηγών, η ανάγκη εκσυγχρονισμού και ανανέωσης, η σύζευξη των αρχών της μοντέρνας τέχνης με την ελληνική ταυτότητα, ο συγκερασμός νεωτερισμού και παράδοσης συγκροτούν τον πυρήνα







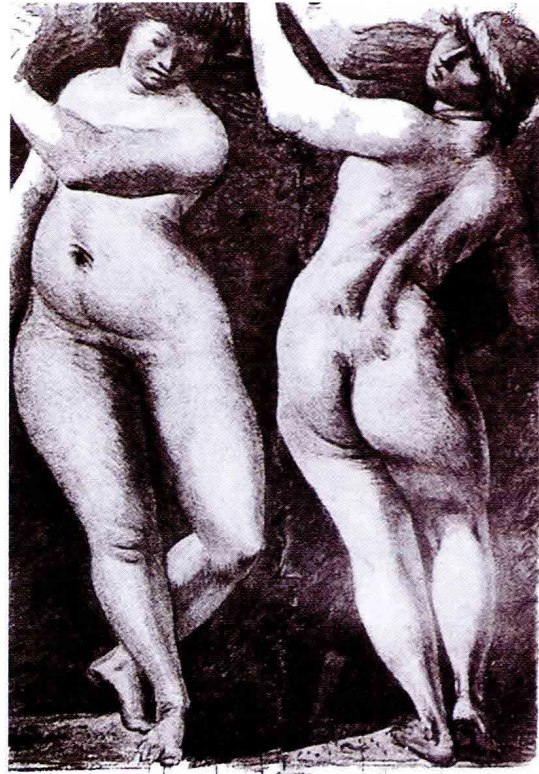
Γυμνό. Λάδι σε μουσαμά, 144X78 εκ., Παρίσι 1939. Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.

της ελληνικότητας των ζωγράφων της Γενιάς του '30. Ο λαϊκός Θεόφιλος «ανακαλύπτεται». Η προσωπικότητα του Κόντογλου και ο νεο-βυζαντινισμός του επηρεάζει καθοριστικά τους νέους ζωγράφους. Περιοδικά όπως ο *ΧΧ αιώνας* (1933) του Μιχάλη Τόμπρου, αλλά κυρίως *Το 3ο Μάτι* (1935) γίνονται το βήμα έκφρασης για τις πρωτοποριακές καλλιτεχνικές τάσεις. Την περίοδο αυτή η ζωγραφική του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα συνδέεται άμεσα με τα μετακυβιστικά έργα των Μπρακ και Πικάσο, ο Γιάννης Τσαρούχης φιλοδοξεί να εξελληνίσει το δίδαγμα του Ματίς εμπλουτίζοντάς το με πρότυπα της λαϊκής τέχνης και του Καραγκιόζη, ο Διαμαντής Διαμαντόπουλος αφομοιώνει γόνιμα τις αρχές του μοντερνισμού, ενώ ο υπερρεαλισμός του Νίκου Εγγονόπουλου συντείνει στη δημιουργία μιας σύγχρονης μυθολογίας απροσδόκητων συναντήσεων και συνδυασμών.

Κάποια από τα πρώιμα σχέδια του Μόραλη έχουν σαφώς σοσιαλιστικό περιεχόμενο (*Εργάτες στον Πειραιά*, 1932), άλλα κινούνται σε μια εξπρεσιονιστική κατεύθυνση με τη σκληρή κυριαρχία του μαύρου (*Αυτοπροσωπογραφία*, 1935) ή παραπέμπουν σε κυβιστικά πρότυπα (*Λαϊκή αγορά στο Παγκράτι*, 1934· *Τα Παλαιά Ανάκτορα*, 1935· *Το τραμ*, 1935) και άλλα διακρίνονται για την πλαστικότητα και τη ρυθμική ανάπτυξη των γραμμικών στοιχείων (*Ο κήπος του Μουσείου*, 1935· *Μύκονος*, 1936· *Σαντορίνη*, 1936). Προσωπογραφίες, νεκρές φύσεις και μερικά τοπία συγκροτούν τη θεματογραφία της ζωγραφικής του. Στις δύο *Αυτοπροσωπογραφίες* του 1934 εμφανείς είναι οι επιρροές από τη βυζαντινή ζωγραφική του Κόντογλου.

Αντίθετα το έργο *Στον υπαίθριο φωτογράφο* (1934) κινείται σε ένα λαϊκό ύφος και προσεγγίζει αντίστοιχες προσπάθειες ζωγράφων όπως ο Γιάννης Τσαρούχης και ο Διαμαντής Διαμαντόπουλος. Ο Μόραλης αποδίδει με τρόπο χρωματικό και εκφραστικό τις δύο μικροαστές κυρίες και το παιδί να ποζάρουν μπροστά σε ένα διακοσμητικό πανό στο οποίο είναι ζωγραφισμένη η Ακρόπολη, ένα λευκό σπίτι, μια γλάστρα, πουλιά που πετούν. Ο ζωγράφος μνημιώνει την παρουσία και την καθημερινότητα των δύο λαϊκών γυναικών με αμεσότητα και απλότητα, μέσα σε μία ατμόσφαιρα ευφορίας και χρωματικής λάμψης. Τη μορφή





- **Χορός.** Νωπογραφία, École des Beaux Arts, Εργαστήριο Τοιχογραφίας του Ducos de l' Haille, Παρίσι 1938.
- ▶ **Χορός.** Προσχέδιο για νωπογραφία, μολύβι και υδατογραφία, 28X39 εκ., Παρίσι 1939. Ιδιωτική συλλογή.

της μελαχρινής γυναίκας με τα έντονα χαρακτηριστικά τη συναντάμε και σε ξυλογραφίες του αυτών των χρόνων.

Η «λαϊκή» όμως περίοδος της ζωγραφικής του είναι εξαιρετικά σύντομη. Ο Μόραλης παραδέχεται τις επιδράσεις από τη λαϊκή τέχνη, τον Κόντογλου και τον Τσαρούχη, αλλά και την απομάκρυνσή του από αυτές: «Όταν... συνειδητοποίησα, ότι δεν μπορούσα να παριστάνω κάτι που δεν ήμουν, έφυγα από εκεί και μάλιστα κατέστρεψα και τα έργα μου. Διότι ένιωθα ότι ήταν ψεύτικα». Ακόμα και στην εξέλιξη της δουλειάς του, όταν χρησιμοποιεί στοιχεία και μοτίβα της λαϊκής ζωγραφικής –είτε ατόφια είτε επεξεργασμένα– αυτό γίνεται σε πολύ περιορισμένη έκταση.

Στο *Τοπίο* και στο *Τοπίο της Αθήνας* (και τα δύο του 1936) αποτυπώνει το φυσικό χώρο με ελεύθερη τεχντροπία, σχεδιαστικές απλοποιήσεις, συνδυάζοντας τα βαριά γαϊώδη χρώματα με τη σεζανική αναγωγή στην οργάνωση της σύνθεσης. Στα συγκεκριμένα έργα όπως και στις δύο *Αυτοπροσωπογραφίες* του, αλλά και σε κάποιες νεκρές φύσεις, ανιχνεύεται κυρίως η επίδραση του «νεοκλασικού» ύφους του Ντεραίν, όπως αυτό διαμορφώνεται στα χρόνια του Μεσοπολέμου, γίνεται γνωστό στην Ελλάδα με τη ζωγραφική του Δημητρίου Γαλάνη και βρίσκει ένα ιδιαίτερα ευνοϊκό ορίζοντα υποδοχής σε νεωτεριστές ζωγράφους τη δεκαετία του 1930. Πολλοί νέοι καλλιτέχνες, ανάμεσά τους και ο Μόραλης, θα «αγνοήσουν» κάθε αφαιρετική, κυβιστική, σουρεαλιστική ή εξπρεσιονιστική τάση και θα συνταχθούν με τη «νεοκλασική τάξη» του Ντεραίν και του Γαλάνη.

Στη διάρκεια των σπουδών ξεχωρίζει για την επιμέλεια και τις επιδόσεις του, τιμάται με βραβεία και επαίνους, ενώ ο γλύπτης Κώστας Δημητριάδης, διευθυντής της Σχολής, έχει μια ιδιαίτερα ευνοϊκή στάση απέναντι στο νεαρό ζωγράφο. Το 1936 αποφοιτά από τη Σχολή και κερδίζει σε διαγωνισμό που είχε προκηρύξει η Ακαδημία Αθηνών από το κληροδότημα της Ουρανίας Κωνσταντινίδου, υποτροφία για σπουδές ψηφοθετικής στο εξωτερικό. Το Μάρτιο του 1937 ο τραγικός θάνατος του πατέρα του τον σημαδεύει, αφού η παρουσία και η πνευματική επιρροή του στη ζωή και στη διαμόρφωσή του, στις επιλογές και στις







Προσωπογραφία του γλύπτη Γιάννη Παππά. Λάδι σε μουσαμά, 46X54 εκ., Παρίσι 1938. Ίδρυμα Ε. Κουτλίδη.



αποφάσεις του είναι καταλυτική. Η φιλολογική μόρφωση αλλά και τα ευρύτερα ενδιαφέροντά του, όπως αυτά διαφαίνονται και εκδηλώνονται στην πορεία της ζωής του για το θέατρο, την αρχιτεκτονική, την ιστορία, τη λογοτεχνία, την ποίηση και τη μουσική, εκκινούν από τη βαθιά ουμανιστική αγωγή και παιδεία που του έδωσε ο εκπαιδευτικός πατέρας του.

Τον Ιούνιο της ίδιας χρονιάς αναχωρεί για τη Ρώμη μαζί με τον Νίκο Νικολάου, αφού είναι γνωστή η ιστορία της κοινής τους συμφωνίας να φύγουν μαζί για την Ευρώπη, όποιος και αν κέρδιζε την υποτροφία. Η παραμονή τους όμως στη «νεοκλασική» αιώνια πόλη του Μουσολίνι θα

Νεκρή φύση. Λάδι σε μουσαμά, 41X32 εκ., 1939. Ίδρυμα Ε. Κουτλίδη.





είναι σύντομη. Ο Μόραλης θυμάται: «Πηγαίναμε στο Βατικανό και τα Μουσεία. Στη Villa Borghese τσακωνόμασταν με τον Νικολάου, διότι εκείνος είχε αναλάβει υπό την προστασία του τον Ραφαήλ κι εγώ τον Μιχαήλ Άγγελο... Όταν κάναμε περιπάτους στο Παλατίνο ήμασταν μαγεμένοι. Σαν να ζούσες στο παρελθόν. Υπήρχε κι αυτό το φως... Όταν ήμασταν στη Ρώμη, το μυαλό μας ήταν στο Παρίσι. Στο μεταξύ ανακάλυψα ότι Σχολή ψηφοθητικής δεν υπήρχε στη Ρώμη αλλά στη Ραβέννα, και δεν είχα καμία διάθεση να θαφτώ στη Ραβέννα, ενώ στο Παρίσι υπήρχε η École des Arts et Metiers δίπλα στην Bibliothèque Nationale...». Ο Μόραλης πείθει τους υπεύθυνους της Σχολής στην Αθήνα να αλλάξει την υποτροφία για το Παρίσι, τον πόλο έλξης των Ελλήνων καλλιτεχνών τα χρόνια του Μεσοπολέμου.

- ◀ **Προσωπογραφία του ζωγράφου Θεοδοσίου Χριστοδούλου.** Λάδι σε μουσαμά, 53X92 εκ., Παρίσι 1938. Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- **Καπέλα.** Λάδι σε μουσαμά, 77X50 εκ., Παρίσι 1939. Πινακοθήκη του Δήμου Αθηναίων.





**Σπουδή.** Μολύβι και μελάνι, 20X20 εκ., 1938. Ανήκει στον καλλιτέχνη.

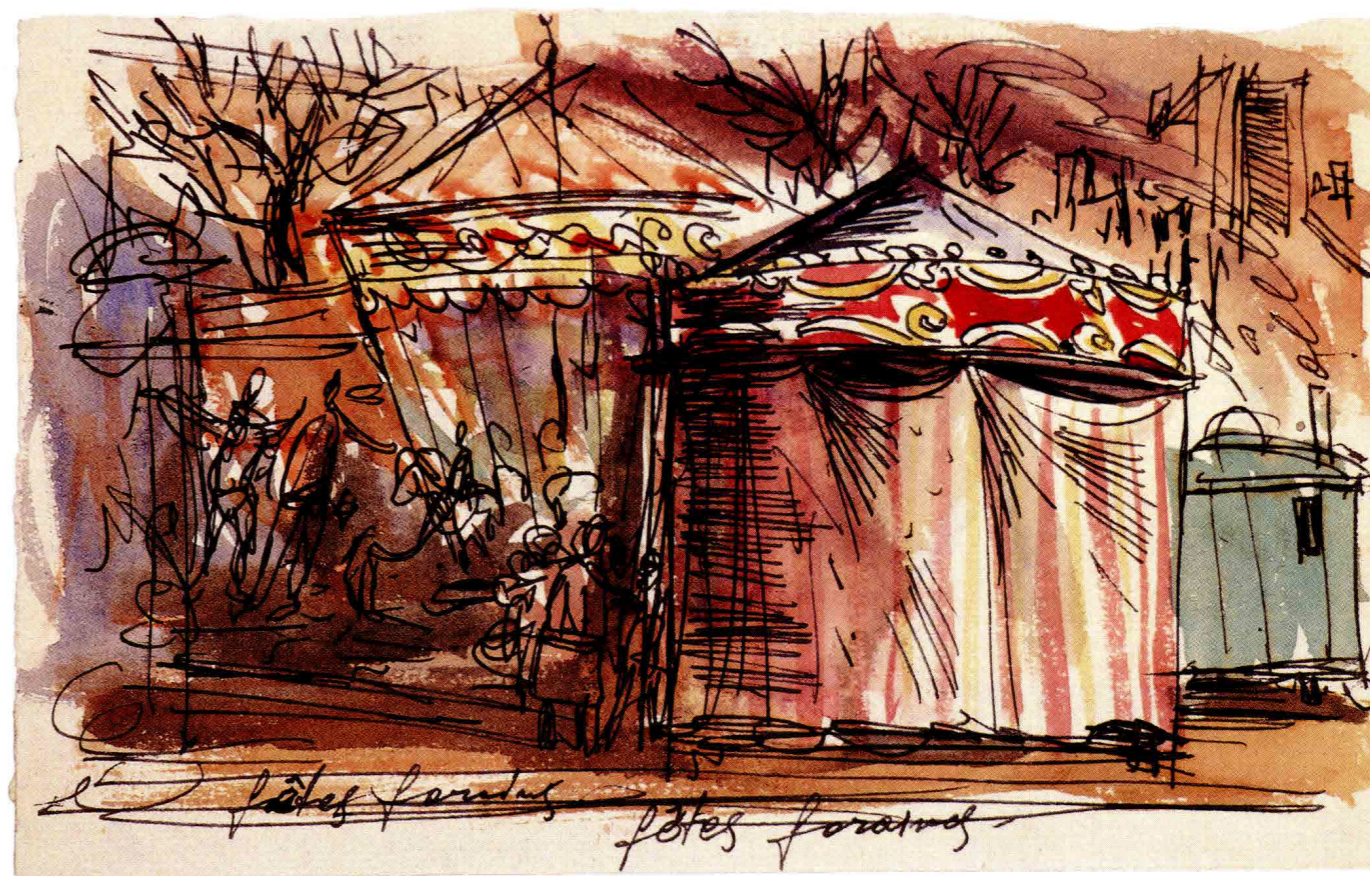
**Σπουδή.** Μελάνι, 22,5X27 εκ., 1940. Ανήκει στον καλλιτέχνη.

Το διάστημα παραμονής στην ιταλική πρωτεύουσα είναι ζωγραφισμένη η γνωστή αυτοπροσωπογραφία του με τον Νικολάου, στην οποία η προσπάθεια αποτύπωσης της ψυχικής διάθεσης συνδυάζεται με την εξωτερική πιστότητα της απόδοσης των εικονιζόμενων. Επιπλέον, η μετωπική σύνθεση, η ακρίβεια του σχεδίου, οι θερμοί χρωματικοί τόνοι και η λάμψη του μαύρου, το αρμονικό πλάσιμο των μορφών και του χώρου, η ισορροπημένη κατανομή των φωτεινών και σκοτεινών επιφανειών κάνουν το συγκεκριμένο έργο να κινείται στην πλατιά κοίτη της αναγεννησιακής ζωγραφικής παράδοσης, να αποπνέει ένα βαθύτατο ανθρωπιστικό περιεχόμενο, ενώ στην απόδοση των προσώπων και στις στάσεις των σωμάτων η επιρροή και η σύνδεση με τα κηρύγματα του Κόντογλου παραμένει αναγνωρίσιμη και άμεση.

Στις αρχές Οκτωβρίου του 1937 Μόραλης και Νικολάου φτάνουν στη γαλλική πρωτεύουσα. Μια από τις πρώτες εμπειρίες τους είναι η επίσκεψη στην *Παγκόσμια Έκθεση* –με τα πομπώδη περίπτερα της ναζιστικής Γερμανίας και της σταλινικής Ρωσίας να κυριαρχούν–, όπου έχουν την ευκαιρία να δουν τη *Γκερνίκα* του Πικάσο, που παρουσιάζεται στο λιτό και μοντέρνο περίπτερο της ισπανικής δημοκρατικής κυβέρνησης.

Ο Μόραλης αρχίζει να παρακολουθεί μαθήματα ως «*élève libre*» στην *École des Beaux Arts* κοντά στο Σαρλ Γκεραίν και ταυτόχρονα εγγράφεται στην *Écoles des Arts et Metiers*, στην οποία φοιτά αρχικά στο εργαστήριο ψηφοθητικής και στη συνέχεια στο εργαστήριο νωπογραφίας του Ducos de l' Haille. Ο *Χορός*, νωπογραφία του 1938 στην *École des Beaux Arts* –με τις νεοκλασικές ογκώδεις γυναικείες μορφές–, καθώς και οι σωζόμενες μελέτες-σχέδια (στο αρχείο του ζωγράφου) για τη συγκεκριμένη αλλά και για άλλες τοιχογραφικές συνθέσεις, μαρτυρούν τις επιδόσεις του, αλλά και την εξοικείωσή του με τις διαστάσεις και τα προβλήματα της μνημειακής ζωγραφικής.

Στο Παρίσι του σοσιαλιστή Λεόν Μπλουμ, των μεγάλων κινητοποιήσεων και διαδηλώσεων του Λαϊκού Μετώπου υπέρ των δημοκρατικών στον ισπανικό εμφύλιο, των μεταβαλλόμενων πολιτικών ισορροπιών, της διαρκώς αυξανόμενης κοινωνικής έντασης, της εύθραυστης ειρήνης, της απειλής του ολοκληρωτισμού και του πολέμου να απλώνεται



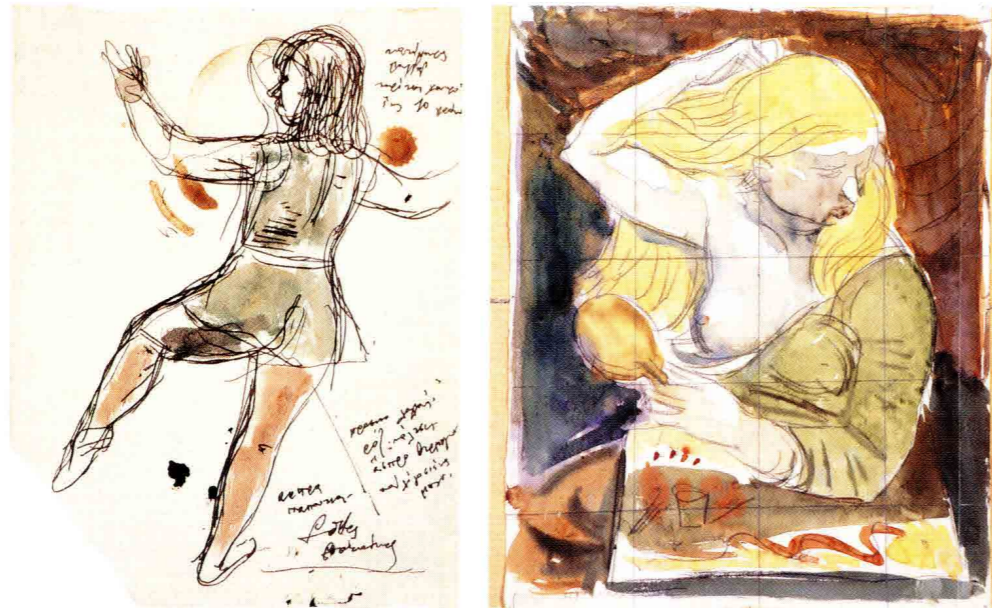
πάνω από την Ευρώπη, της συσπείρωσης διανοούμενων και καλλιτεχνών, ο Μόραλης δουλεύει ασταμάτητα. Παράλληλα επισκέπτεται μουσεία και εκθέσεις, δηλώνει το θαυμασμό του για τους Πικάσο, Μπρακ και Ματίς («αυτήν την τριανδρία τους θεωρούσα Θεούς»). Η «διδασκαλία» των μεγάλων δασκάλων που είχε γνωρίσει στην Ιταλία και συνεχίζει να μελετά στο Λούβρο, πλουτίζει τις ζωγραφικές του εμπειρίες. Η παρέα των Μόραλη και Νικολάου διευρύνεται με τον Γιάννη Παπά (ο οποίος το 1938 πλάθει το πρόπλασμα

του αγάλματος του ζωγράφου), τον Μανόλη Χατζηδάκη και τον Χρήστο Καπράλο.

Η *Αυτοπροσωπογραφία με τραγιάσκα* (1938), οι προσωπογραφίες του Γιάννη Παπά (1938), του σουρεαλιστή ζωγράφου Θεοδόσιου Χριστοδούλου (1938) και της Σ.Μ. (1938), η νεκρή φύση με τα *Καπέλα* (1938), το ολόσωμο γυναικείο *Γυμνό* (1938), καθώς και μία σειρά σχεδίων αντιπροσωπεύουν την παρισινή περίοδο της ζωγραφικής του. Τα βαριά και συγκρατημένα χρώματα, η πλαστικότητα των όγκων και του σχεδίου

**Fêtes foraines.** Μελάνι και υδατογραφία, 21X13 εκ., Παρίσι 1938. Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.





χαρακτηρίζουν αυτές τις συνθέσεις, που κινούνται στο πλαίσιο ενός συντηρητικού νεωτερισμού. Ο Μόραλης εντυπωσιάζεται, αλλά, λόγω καταβολών, ιδιοσυγκρασίας και παιδείας, παραμένει νηφάλιος απέναντι στις ακραίες εκδηλώσεις του μοντερνισμού, τις πρωτοποριακές πειραματικές αναζητήσεις. Αντίθετα, συντάσσεται με το κλίμα εκείνο που χαρακτηρίζει την ευρωπαϊκή ζωγραφική τη δεκαετία του 1930, της επιστροφής στην καθαρότητα και την τάξη, την ηρεμία, τη γαλήνη και την αναπαράσταση, σε μορφές και εκφράσεις περισσότερο «νεοκλασικές». Στα *Καπέλα* το θέμα φορτίζεται από την ακρίβεια της ρεαλιστικής περιγραφής, στην *Αυτοπροσωπογραφία* η ψυχογραφική διάσταση εντείνεται από την *chiaroscuro* χρωματική κλίμακα, ενώ στο δοσμένο με αισθαντικότητα *Γυμνό* οι επιρροές από τα πρότυπα του παρελθόντος είναι εμφανείς.

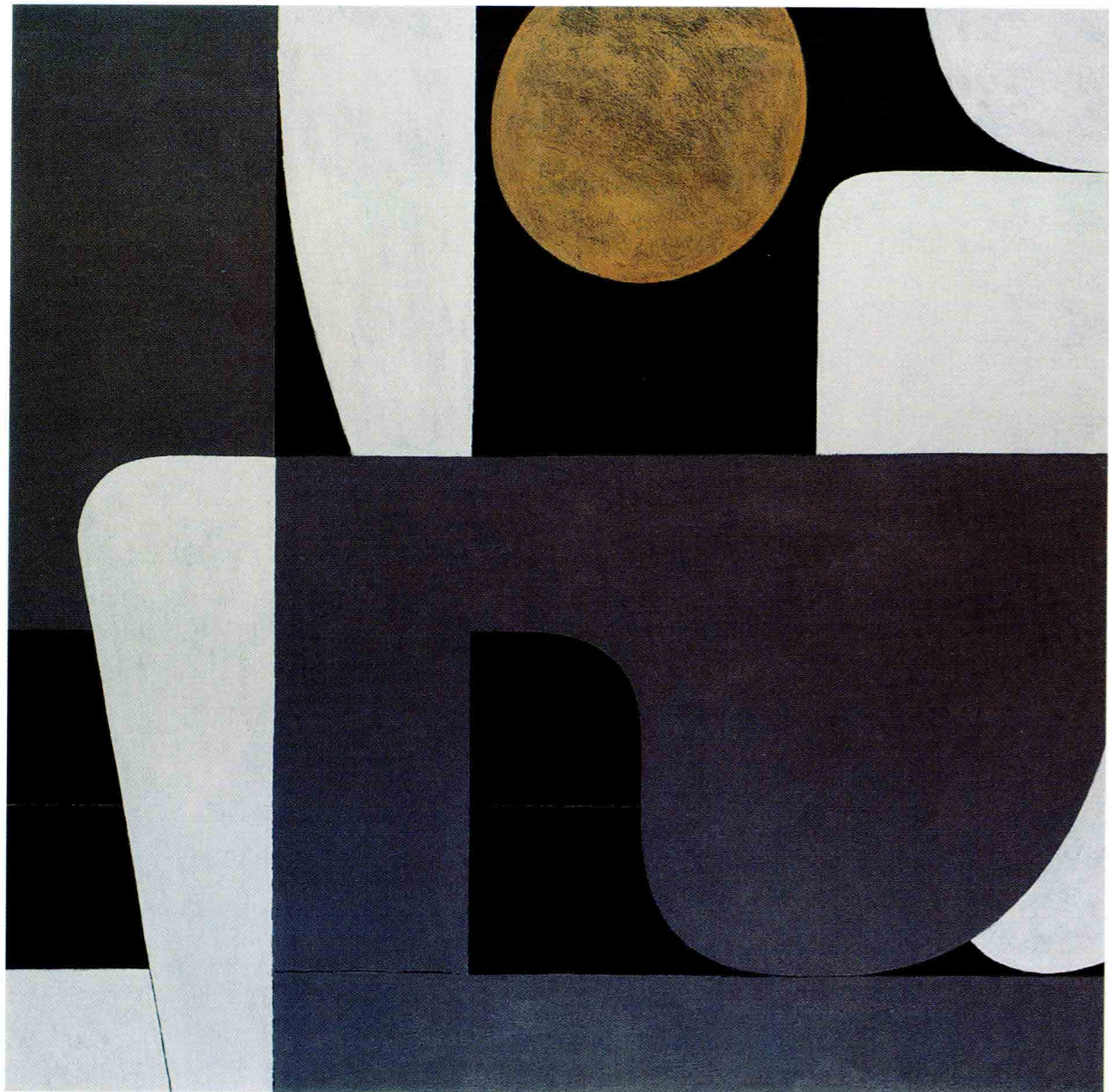
Το Σεπτέμβριο του 1939 με το ξέσπασμα του πολέμου καλείται μαζί με τους υπόλοιπους Έλληνες σπουδαστές του Παρισιού να επιστρέψει στην πατρίδα: «Όλοι είχαμε την εντύπωση ότι θα επιστρέφαμε το πολύ σε δυο-τρεις μήνες. Γι' αυτό πήρα ελάχιστα έργα μαζί μου. Είχα μάλιστα γράψει στους τοίχους του Ατελιέ τη διεύθυνσή μου στην Αθήνα, για να μου στείλουν τα υπόλοιπα».

**Fêtes foraines.** Μελάνι και υδατογραφία, 16X21 εκ., Παρίσι 1938. Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.  
**Προσχέδιο για νωπογραφία.** Μολύβι και υδατογραφία, 22X28 εκ., Παρίσι 1939. Ανήκει στον καλλιτέχνη.



10 Ιουνίου 1940. Μελάνι και υδατογραφία, 15,5X22 εκ. Ανήκει στον καλλιτέχνη.





Πανσέληνος Ζ'. Ακρυλικό σε μουσαμά, 130X130 εκ., 1976. Γραφείο Πρωθυπουργού, Μέγαρο Μαξίμου.

Η ζωγραφική δεν είναι έτοιμη, δηλαδή δεν υπάρχει στη φύση για να την πάρεις και να την αντιγράψεις. Πρέπει να δημιουργήσεις μία σύνθεση. Παίρνεις τα στοιχεία από τη φύση, τα οργανώνεις και τα ισορροπείς. Δηλαδή πώς; Άμα το καλοσκεφτείς, οι κλίμακες είναι ελάχιστες. Από το οξύ στο αμβλύ, από το μεγάλο στο μικρό, από το φωτεινό στο σκοτεινό, από το θερμό στο ψυχρό χρώμα. Με αυτές τις ελάχιστες κλίμακες καλείσαι να εκφραστείς. Πρέπει λοιπόν να οργανώσεις το έργο με τρόπο ώστε να ζει ζωγραφικά και να μεταδίδει τα συναισθήματά σου. Διότι το έργο πρέπει να ζήσει από μόνο του. Έχει δικούς του κανόνες.

*Ι. Μόραλη*

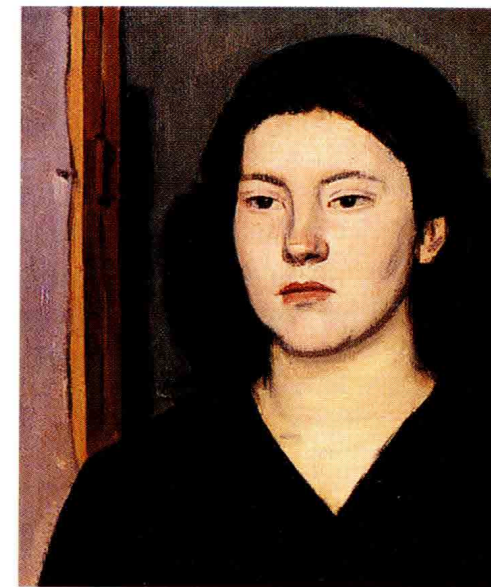




## Μια ζωγραφική βαθιά ανθρωποκεντρική

Με την επιστροφή του στην Αθήνα συμμετέχει στην Ε' ετήσια έκθεση (Φεβρουάριος 1940) που διοργανώνει στο φουαγιέ του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά η Ένωση «Ελεύθεροι Καλλιτέχναι», μια ομάδα που είχε ιδρυθεί το 1934 και αποτελούνταν κυρίως από αριστερούς καλλιτέχνες. Η ξυλογραφία που δημοσιεύεται στο εξώφυλλο του καταλόγου είναι του Μόραλη, που μαζί με τον χαράκτη Γιώργο Μόσχο είχε αναλάβει και την όλη επιμέλειά του. Την άνοιξη του 1940 στρατεύεται και ταυτόχρονα παρουσιάζει έργα του στην τελευταία προπολεμική Πανελλήνιο που ανοίγει τις πύλες της με κάθε επισιμότητα στο Ζάππειο Μέγαρο. Η οργανωτική επιτροπή της έκθεσης, στην οποία κυριαρχεί ο Παντελής Πρεβελάκης, αποκλείει όλους τους καλλιτέχνες ακαδημαϊκών τάσεων δίνοντας έτσι το προβάδισμα σε νεωτεριστές. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο βραβεύονται αποκλειστικά νέοι καλλιτέχνες, ανάμεσά τους και ο Μόραλης, με χάλκινο μετάλλιο και χρηματικό έπαθλο.

Το 1941 ο Γιάννης Μόραλης παντρεύεται τη Μαρία Ρουσσέν. Την περίοδο της Κατοχής για βιοποριστικούς λόγους ασχολείται με τη συντήρηση, αλλά κυρίως με την προσωπογραφία. Συνεχίζει όμως να δουλεύει εντατικά, ζωγραφίζει νεκρές φύσεις, τοπία της Κηφισιάς και



◀ **Δύο φίλες.** Λάδι σε μουσαμά, 67X100 εκ., 1946. Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.





προσωπογραφίες της γυναίκας του, αποβλέποντας στη συνεχή βελτίωση και εξέλιξή του. Η ενασχόλησή του με την προσωπογραφία για την κάλυψη οικονομικών αναγκών θα συνεχιστεί και μετά τον πόλεμο. Οι προσωπογραφίες αυτές, σε ρεαλιστικό ύφος, με το μαλακό πλάσιμο της φόρμας, το ακριβές σχέδιο και τις συγκρατημένες χρωματικές αρμονίες συγκροτούν μια ξεχωριστή ενότητα δουλειάς, που αναπτύσσεται παράλληλα με το υπόλοιπο σώμα της ζωγραφικής του. Η ολόσωμη αυτοπροσωπογραφία με τη γυναίκα του (1942-'43) είναι έργο αντιπροσωπευτικό των χρόνων της Κατοχής. Χαρακτηριστική είναι η προσπάθεια να συλλάβει και να ανασυνθέσει την οντολογική και ψυχική πυκνότητα, το ήθος και την προσωπικότητα. Η σύνθεση οργανώνεται κατακόρυφα, οι μορφές κυριαρχούν σε ένα ουδέτερο σκοτεινό φόντο, οι στάσεις των σωμάτων και η έκφραση των προσώπων αποκαλύπτουν το πνευματικό υπόβαθρο και το βαθύτερο χαρακτήρα των εικονιζόμενων, τα βαριά σκούρα χρώματα ίσως παραπέμπουν στην καταθλιπτική ατμόσφαιρα της εποχής.

Με έργα μετά το 1945, όπως οι *Δύο Φίλες* (1946), η *Προσωπογραφία της Α.Μ.* (1947), το *Τραπέζι* (1947), το *Γυμνό* (1947), η *Έγκυος Γυναίκα* (1948) και το *Γυμνό* (1948), η ζωγραφική του γίνεται πιο φωτεινή, η χρωματική κλίμακα πλουτίζεται με θερμότερες ποιότητες, η άψογη νατουραλιστική απόδοση εντείνεται από τη ρυθμική καθαρότητα και πλαστικότητα της φόρμας και του σχεδίου. Ο Μόραλης συντείνει σε μια βαθιά ανθρωποκεντρική τέχνη (ο ανθρωποκεντρισμός άλλωστε

**Προσωπογραφία Μ.Ρ.** Λάδι σε μουσαμά, 43X92 εκ., 1943. Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.

χαρακτηρίζει ως κυρίαρχο στοιχείο τη ζωγραφική της Γενιάς του '30). Στο κέντρο της δημιουργίας του είναι ο άνθρωπος και ειδικότερα η νεανική γυναικεία μορφή, ντυμένη ή γυμνή. Οι μορφές απεικονίζονται σε περιορισμένους και λιτούς εσωτερικούς χώρους, επιβάλλονται ολοκληρωτικά πάνω στη ζωγραφική επιφάνεια, υποβάλλουν το αίσθημα της άμεσης σωματικής εμπειρίας και επαφής, ενώ ταυτόχρονα μοιάζουν να αποστασιοποιούνται, να βιώνουν τη δική τους μυστική ζωή, μέσα σε ένα περιβάλλον απόλυτης σιωπής.

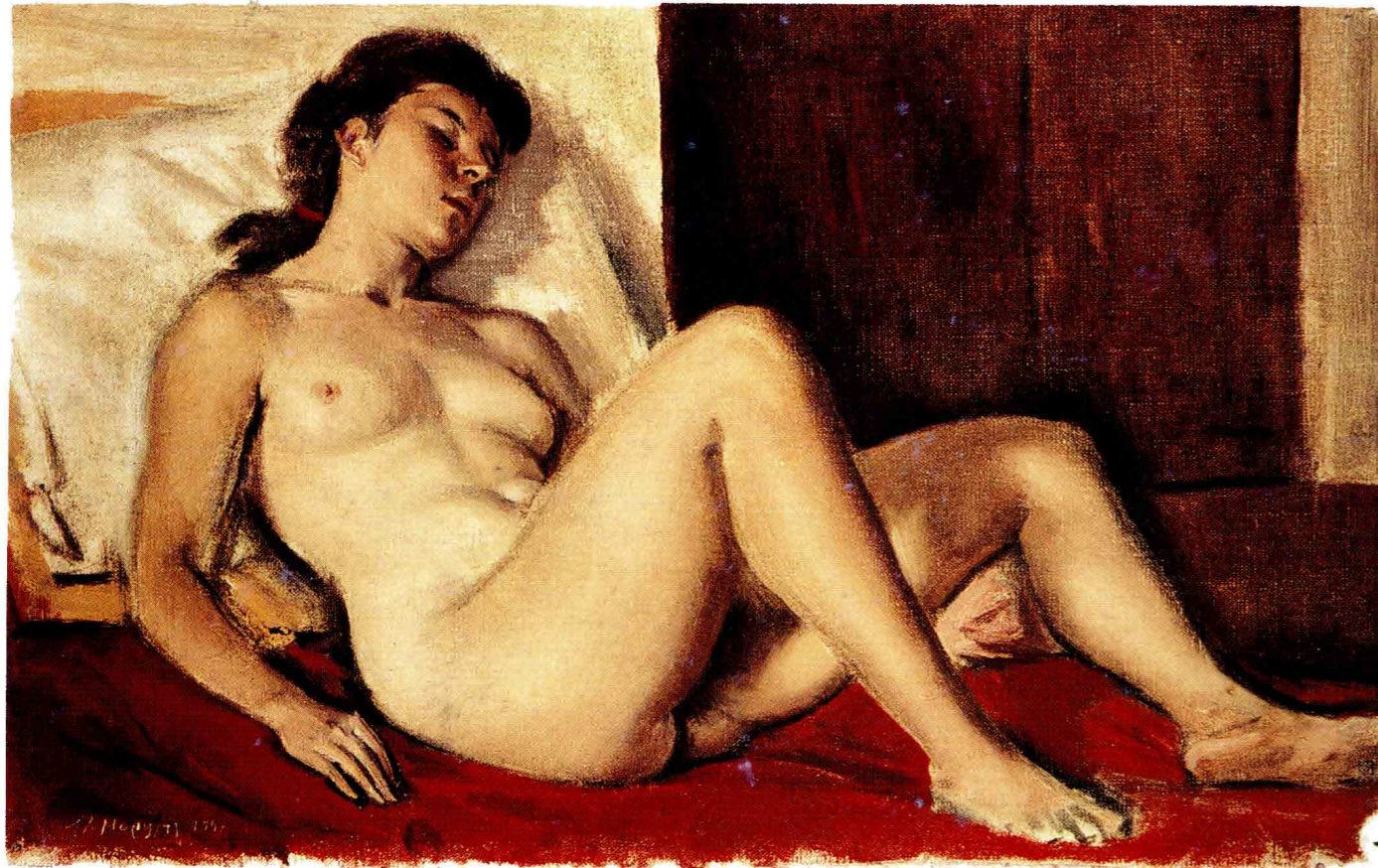
Στις *Δύο Φίλες* η μετωπική οργάνωση και η ισορροπία του θέματος, οι θέσεις και οι στάσεις των δύο νεαρών γυναικών, η εκφραστικότητα των προσώπων τους, τα μεγάλα μάτια με το φωτεινό και ζωντανό βλέμμα, η ενεργητική χρήση του χρώματος με την αντίστιξη κόκκινου-σκούρου μπλε στα ρούχα, συνεισφέρουν αποφασιστικά στη συνολική εικόνα, στην ανάδειξη του περιεχομένου της σύνθεσης. Στο *Τραπέζι* (την εποχή αυτή ο Μόραλης ζωγραφίζει μια σειρά έργων με αυτό το θέμα) με εξαιρετικά ακριβή σχεδίαση και χρωματική καθαρότητα απεικονίζει σύνεργα της τέχνης του και αγαπημένα του μικροαντικείμενα, ενώ στο *Γυμνό* (1947) εισάγει στη ζωγραφική του τον τύπο της μισοξαπλωμένης γυμνής γυναίκας που κοιμάται, τύπο που ανάγεται σε μεγάλους δασκάλους της Αναγέννησης και του μπαρόκ και επανέρχεται emphatically στην εξέλιξη της δουλειάς του.

Στην *Έγκυο Γυναίκα* –προσωπογραφία της δεύτερης συζύγου του, γλύπτριας Αγλαΐας Λυμπεράκη, εγκύου στο γιο τους Κωνσταντίνο– η παρουσία της καθιστής

**Ο ζωγράφος με τη γυναίκα του.** Λάδι σε μουσαμά, 74X148 εκ., 1942-'43. Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.





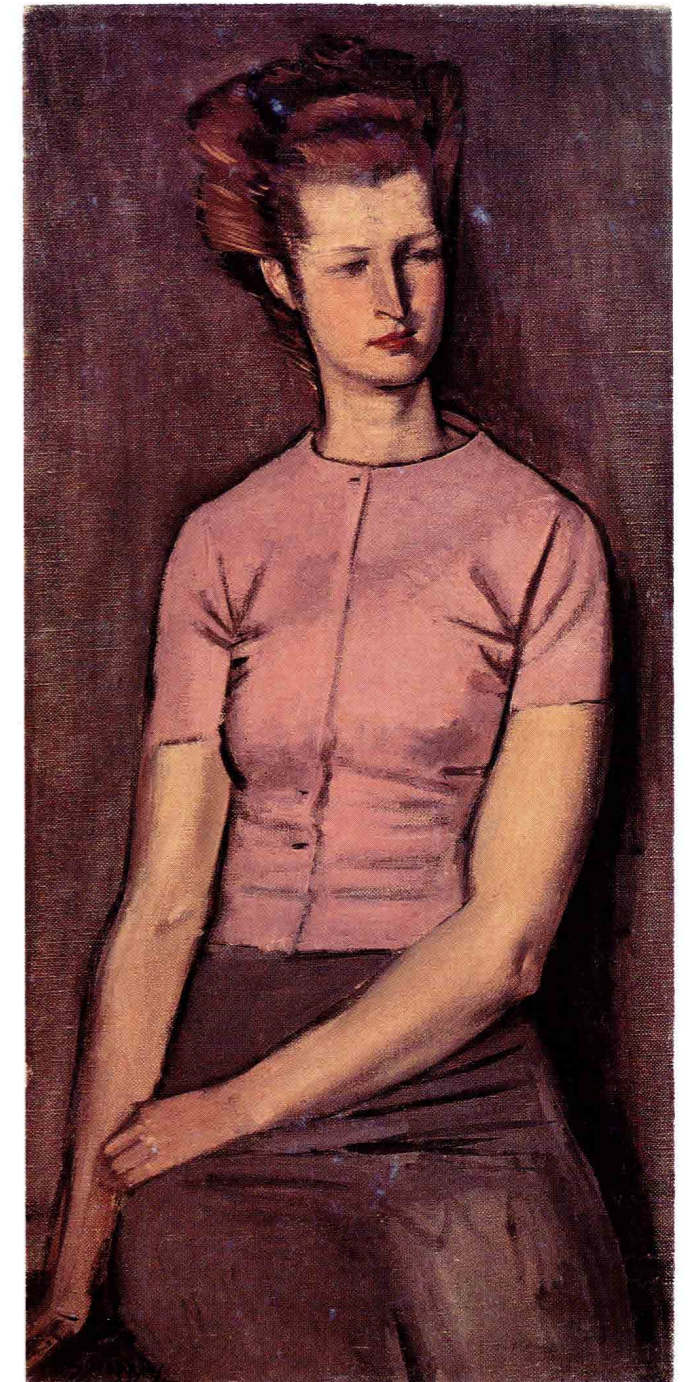


● Γυμνό. Λαδί σε μουσαμά, 41X27 εκ., 1947. Μουσείο Μπενάκη.

▶ Προσωπογραφία Μ.Α. Λαδί σε μουσαμά, 29X62 εκ., 1942. Ανήκει στον καλλιτέχνη.

γυναίκας που βυθίζεται στις σκέψεις της μέσα σε μία ήρεμη ατμόσφαιρα είναι εμβληματική. Η σύνθεση οργανωμένη αυστηρά σαν τρίπτυχο, συνδυάζει με σαφήνεια γραμμικά και πλαστικά στοιχεία, γεωμετρικά και καμπυλόγραμμο μοτίβα. Το πρόσωπο και τα χέρια προβάλλουν λαμπερά μέσα από τις σκουρόχρωμες επιφάνειες των μαλλιών και του ρούχου, ενώ συγκρατημένοι χρωματικοί τόνοι κυριαρχούν στην απόδοση του εσωτερικού χώρου, με εκφραστικές ωστόσο λεπτομέρειες σε κόκκινο και κίτρινο να αιχμαλωτίζουν το φως. Η προσμονή και η γαλήνια έκφραση της γυναίκας και τα παραπληρωματικά μοτίβα (το μήλο στο χέρι της, το καντήλι που σιγοκαίει στο τραπέζι) ενισχύουν το συμβολικό χαρακτήρα και τη συναισθηματική φόρτιση, έρχονται να τονίσουν την πρόθεση του ζωγράφου να μιλήσει για την ουσία της ύπαρξης, το μυστήριο της ανθρώπινης ζωής.

Πρόκειται για έργα μιας ήδη κατακτημένης ωριμότητας, πλούσια σε ζωγραφικές ποιότητες (συνθετικές, σχεδιαστικές, χρωματικές) και περιεχόμενο, συνθέσεις που επιβάλλονται με την ξεχωριστή και δυνατή εντύπωση του συγκεκριμένου και στις οποίες η κυρίαρχη παρουσία των μορφών ενδυναμώνεται από την έκδηλη τρυφερότητα, την αδιόρατη μελαγχολική διάθεση και την εσωτερική ένταση των προσώπων, τις συγκρατημένες κινήσεις και στάσεις των χεριών και των σωμάτων, την αποτύπωση μιας ιδιαίτερης στιγμής, ενός συναισθήματος. Οι συνθέσεις του, κατά κανόνα μετωπικές, δημιουργούν χώρο και ρυθμό, στον οποίο υποτάσσονται τα επιμέρους στοιχεία του θέματος. Την ίδια περίοδο ζωγραφίζει και κάποια έργα με θέμα τοπία (*Το Σπίτι μου*, 1949), νεκρές φύσεις (*Νεκρή Φύση με καρπούζια*, 1950) και εσωτερικά μαγαζιών της Αίγινας





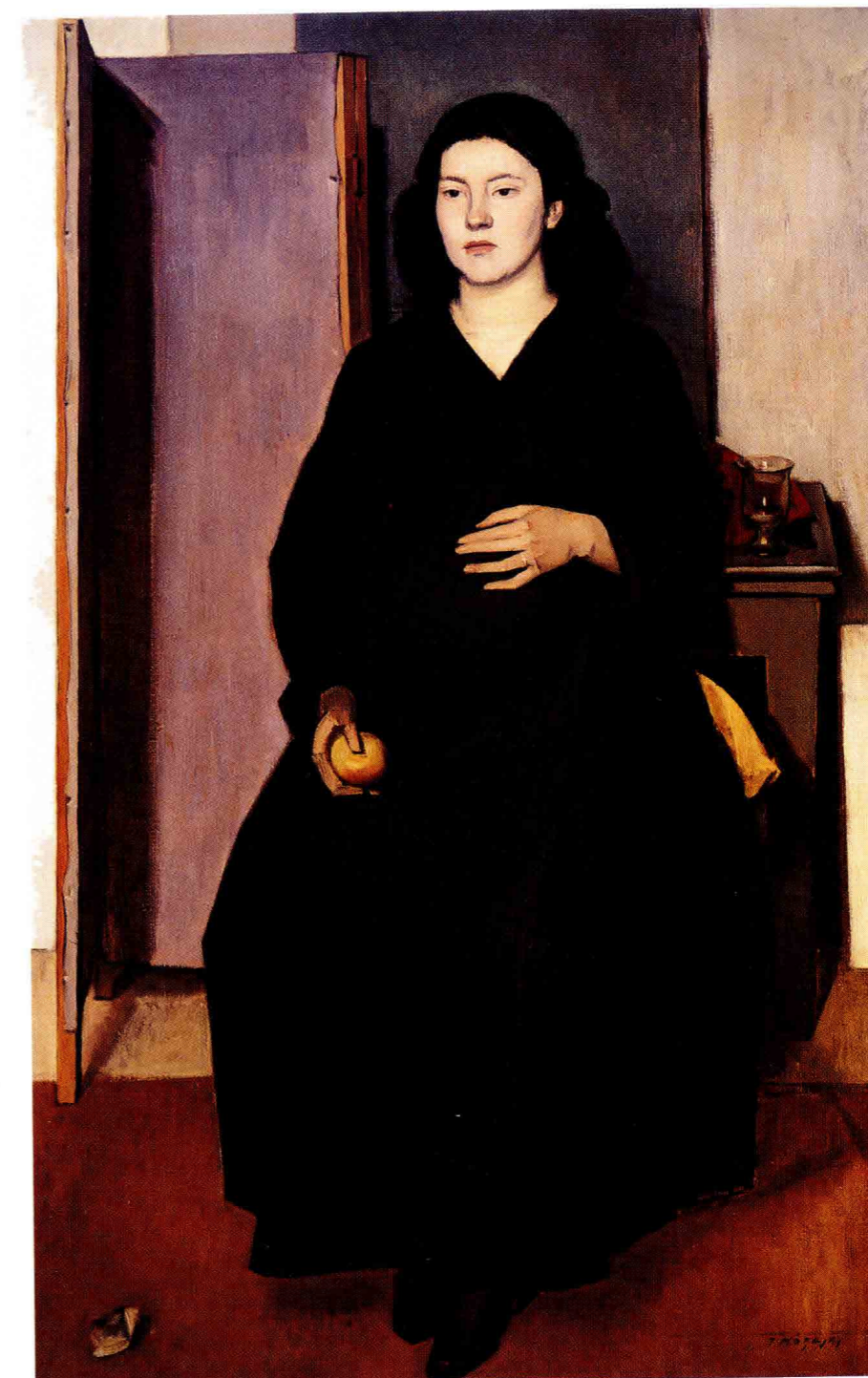
(*Εδωδιμοπωλείο, Καφενείο*, 1950). Με τρυφερή θωπευτική ματιά και ρομαντική διάθεση απεικονίζει όψεις της πραγματικότητας, κατευθύνοντας την προσοχή του προς τις καθαρά εικαστικές αξίες και τη μελέτη των πλαστικών δυνατοτήτων του χρώματος, εμμένοντας σε μία άμεση και σαφή απόδοση του θέματός του.

Ο πόλεμος ανέστειλε σε σημαντικό βαθμό την εξέλιξη του καλλιτέχνη. Τα αμέσως επόμενα χρόνια όμως αποτελούν μια γόνιμη περίοδο. Είναι χρόνια ασταμάτητης δουλειάς, αφιερωμένα αποκλειστικά στη ζωγραφική, καθοριστικά για το ύφος και τις κατευθύνσεις της τέχνης του. Το 1947, με την προτροπή και τις πιέσεις του Κεφαλληνού και του Νικολάου, υποβάλλει υποψηφιότητα και εκλέγεται τακτικός καθηγητής της προπαρασκευαστικής τάξης στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών (ενώ το 1957 τακτικός καθηγητής του Εργαστηρίου Ζωγραφικής).

Η εκλογή του νεαρού ζωγράφου σε μια δύσκολη περίοδο, σε μια κρίσιμη χρονική στιγμή για τη Σχολή θεωρήθηκε θετική εξέλιξη για την ανανέωσή της, αποφασιστικό βήμα για τη ρήξη με το ακαδημαϊκό κατεστημένο, σημείο αναφοράς για τις καλλιτεχνικές σπουδές στην Ελλάδα. Η συνεχής παρουσία του στη Σχολή τα επόμενα τριάντα έξι χρόνια (μέχρι το 1983) συνιστά ένα ξεχωριστό κεφάλαιο της εικαστικής δράσης και προσφοράς του, ενώ ο ζωγράφος θα κατορθώσει να διαχειριστεί και να ισορροπήσει την ευθύνη της διδασκαλίας με την προσωπική ζωγραφική παραγωγή του.

Ο Μόραλης θα διδάξει με υποδειγματική συνέπεια, ήθος και συγκροτημένη μέθοδο τη ζωγραφική τέχνη σε «ατελείωτες γενιές», δίνοντας έμφαση στην παρατήρηση και τη σύγκριση, την καθαρότητα της διατύπωσης των πλαστικών στοιχείων, την οργάνωση και τη δομή της σύνθεσης, τη χρωματική ανάλυση και τη σαφήνεια της μορφής, αλλά και την κατανόηση του πνευματικού περιεχομένου της τέχνης και των καλλιτεχνικών έργων. Ανοίγει δρόμους μέσα από τους οποίους οι μαθητές του θα αναζητήσουν νέες μορφές και εκφράσεις.

Η εμπνευσμένη παρουσία του στη Σχολή τον έφερε σε άμεση επαφή με τους νεότερους καλλιτέχνες. Ο αριθμός των μαθητών του συνθέτει έναν εξαιρετικά εκτεταμένο κατάλογο ονομάτων. Σύμφωνα με τις



► Έγκυος γυναίκα. Λάδι σε μουσαμά, 65X102 εκ., 1948. Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.





μαρτυρίες των περισσότερων, το εργαστήριό του ήταν το πιο «ζεστό» και «ανθρώπινο» της Σχολής. Χωρίς να παίρνει θέση για τη μια ή την άλλη τάση στην τέχνη, διατηρεί τις ισορροπίες και τις αποστάσεις. Η διδασκαλία του επικεντρώνεται με έναν τρόπο ουσιαστικό σε μια μεθοδολογία της ζωγραφικής, ώστε οι μελλοντικοί καλλιτέχνες να έχουν όλα εκείνα τα απαραίτητα εφόδια στην αναζήτηση του προσωπικού τους τρόπου έκφρασης. Ενδεικτικό της ιδιαίτερης σχέσης που αναπτύσσει με τους μαθητές του είναι το γεγονός ότι παρακολουθεί συστηματικά την πορεία και την εξέλιξη της δουλειάς τους, ενώ ποτέ δεν απουσιάζει από τις ατομικές εκθέσεις τους.

Το 1948 συμμετέχει στην πρώτη μεταπολεμική Πανελλήνιο με τα έργα *Έγκυος Γυναίκα*, *Τραπέζι*, *Ο ζωγράφος με τη γυναίκα του* και *Δύο φίλες*, τα οποία προκαλούν ιδιαίτερη αίσθηση: «Ο Μόραλης, αν και θρεμμένος από τη μελέτη των Μουσείων, ξεφεύγει την ακαδημαϊκή ρουτίνα και δείχνει αξιοπρόσεκτη εξέλιξη» (Δ. Ε. Ευαγγελίδης, *Νέα Εστία*, τευχ. 514, Δεκέμβριος 1948). Το 1949 μαζί με άλλους ζωγράφους και γλύπτες –ανάμεσά τους οι Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Γιάννης Τσαρούχης, Νίκος Νικολάου, Νίκος Εγγονόπουλος, Κλέαρχος Λουκόπουλος κ.ά.– ιδρύουν την καλλιτεχνική ομάδα «Αρμός», που έρχεται κατά κάποιον τρόπο ως «αντίδραση» και «άμεση απάντηση» στην ίδρυση, την ίδια χρονιά, της ομάδας «Στάθμη», στην οποία συσπειρώνονται κυρίως καλλιτέχνες αριστερών-προοδευτικών πεποιθήσεων.

**Προσωπογραφία Α.Μ.** Λάδι σε μουσαμά, 28X63,5 εκ., 1947. Μουσείο Μπενάκη.



**Το τραπέζι.** Λάδι σε μουσαμά, 63X100 εκ., 1947. Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.





**Εδωδιμοπωλείο.**

Λάδι σε μουσαμά, 42Χ45 εκ., Αίγινα 1950. Εθνική Κτηματική Τράπεζα της Ελλάδος.

Η ομάδα του «Αρμού» συγκεντρώνει, με χαλαρή όμως συνοχή, το βασικό κορμό των φιλελεύθερων καλλιτεχνών, ενώ, για το ευρύ κοινό, τους αριστερούς αλλά και τους συντηρητικούς κριτικούς (με αφορμή κυρίως τη δημιουργία κάποιων καλλιτεχνών, όπως ο Εγγονόπουλος) εκφράζει την πιο «ακραία» εκδήλωση της μοντέρνας τέχνης στην ελληνική πραγματικότητα. Ο Μόραλης παρουσιάζει έργα του και στις τρεις εκθέσεις που πραγματοποιεί η ομάδα στην Αθήνα (1949-'50, 1952-'53) και στη Θεσσαλονίκη (1950). Στη δεύτερη μάλιστα έκθεση



στο Ζάππειο, ύστερα από τη δημοσίευση στη δημοκρατική εφημερίδα *Αλλαγή* φωτογραφιών των μεγάλων γυναικείων γυμνών που εκθέτει ο ζωγράφος, ο εισαγγελέας θα ζητήσει τη δίωξη της εφημερίδας για προσβολή της «δημοσίας αιδούς», ενώ στην ίδια έκθεση έχουμε και την παρέμβαση της αστυνομίας, που θα απαιτήσει την απομάκρυνση ενός ανδρικού γυμνού του Τσαρούχνη. Το 1952 ο Μόραλης συμμετέχει και στην Πανελλήνια Έκθεση, ενώ η ζωγραφική του βρίσκεται πλέον στην τροχιά μιας νέας κατεύθυνσης.

**Καφενείο.** Λάδι σε μουσαμά, 45Χ42 εκ., Αίγινα 1950. Ιδιωτική συλλογή.



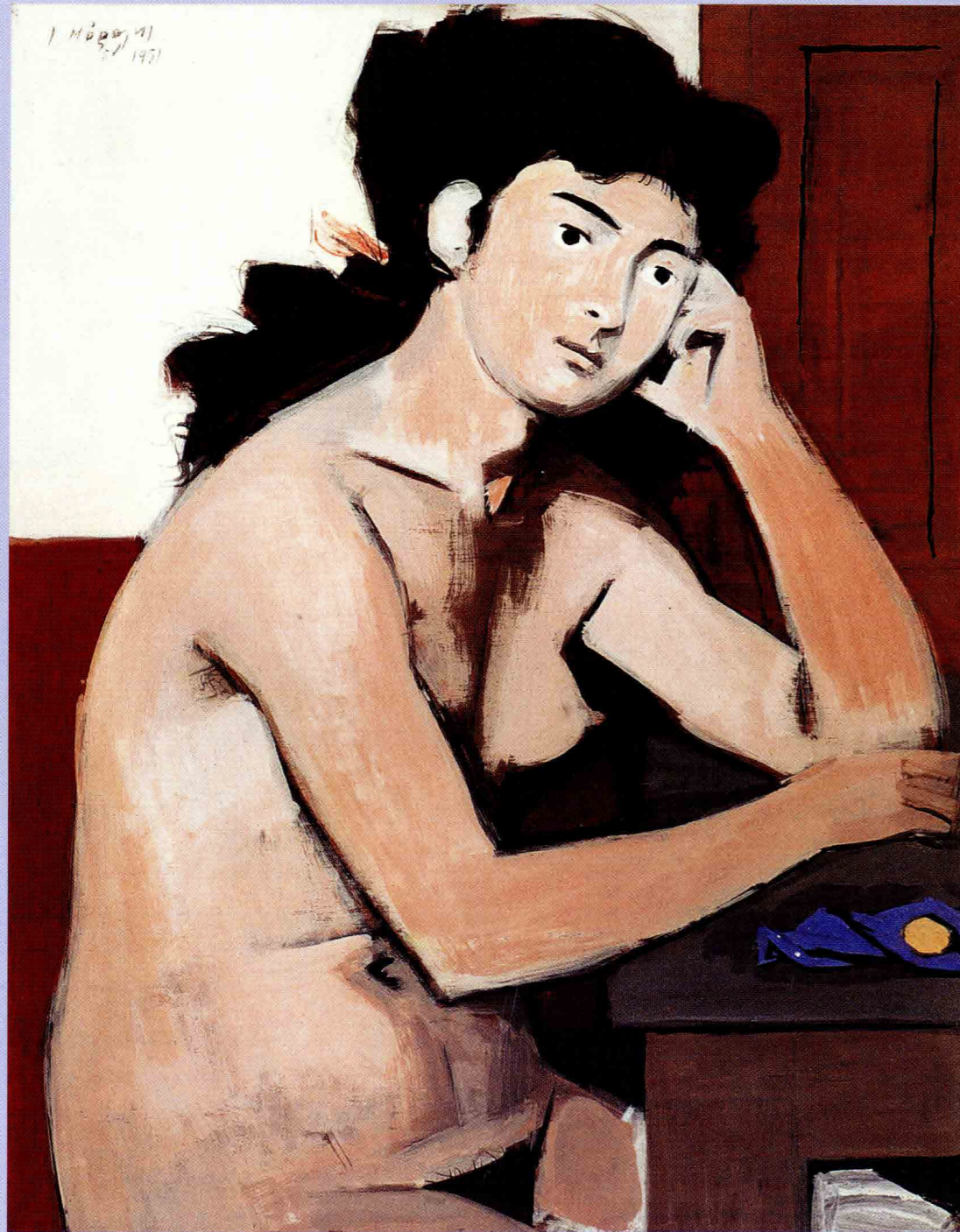


Πανσέληνος Μ'. Ακρυλικό σε μουσαμά, 178X196 εκ., 1977-'78. Ιδιωτική συλλογή.

Δεν τους καταλαβαίνω αυτούς που μιλούν για την «Ελληνικότητα» που υπάρχει στα έργα του Μόραλη. Λες και ζωγράφιζα κατόπιν αποφάσεως. Αυτά είναι βιώματα... Αφού είμαι Έλληνας, γεννήθηκα και μεγάλωσα εδώ, μου αρέσει η ελληνική φύση, αυτομάτως ζωγραφίζω έτσι. Όχι κατόπιν αποφάσεως, όλα αυτά συναιρούνται μέσα μου. Ζωγράφιζα όπως ζωγράφιζα, διότι αυτό ήταν το φυσικό...

*Ι. Μόραλης*

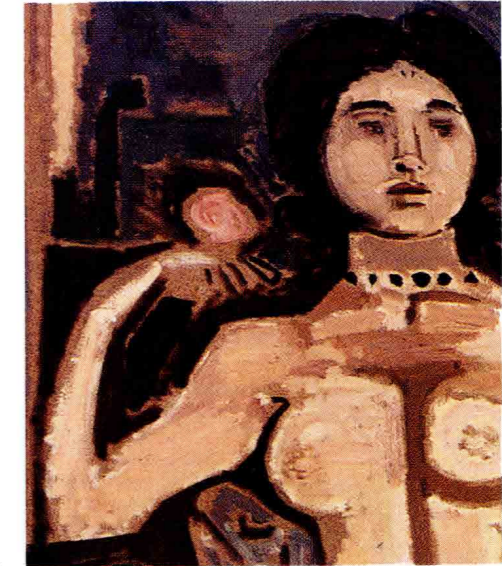




## Προς μια νέα κατεύθυνση

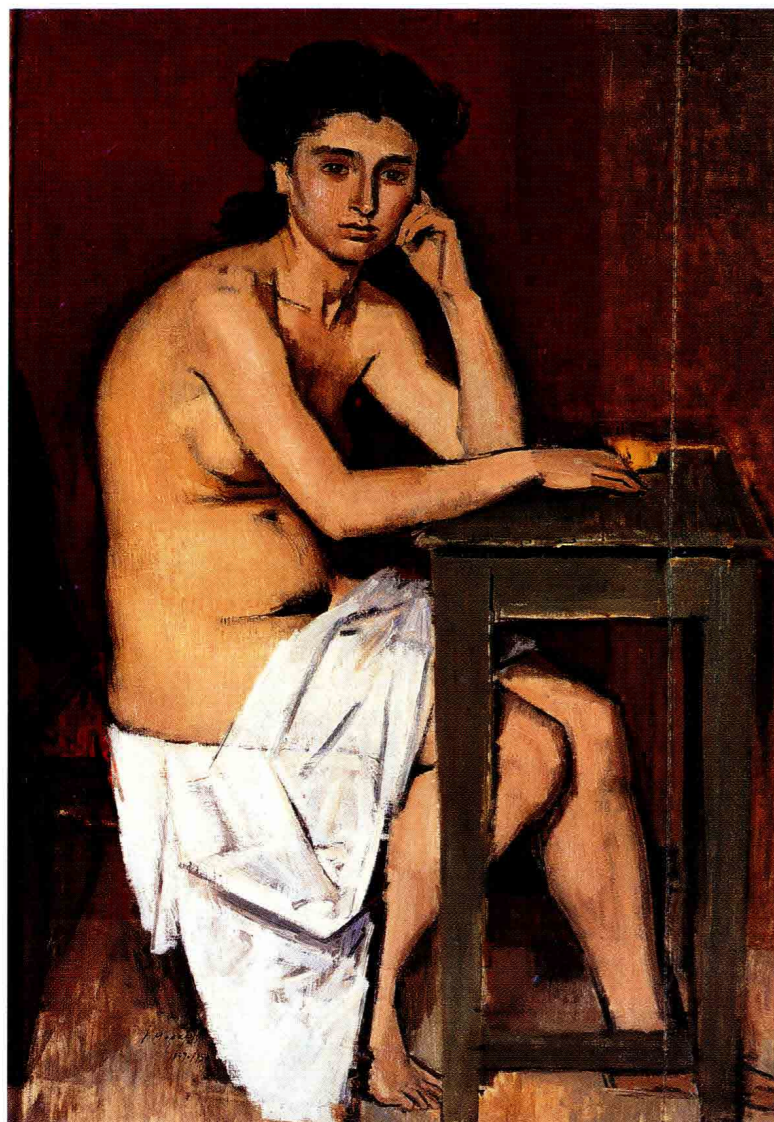
Στις αρχές της δεκαετίας του 1950 ο ζωγράφος στρέφεται στην κλασική αρχαιότητα και ιδιαίτερα στις επιτύμβιες στήλες. Θέμα, σύνθεση και ύφος συγκλίνουν σε ένα διαχρονικό κλασικό ιδεώδες, αναφέρονται στις αισθητικές, πλαστικές και εκφραστικές αξίες της ελληνικής τέχνης, εμπλουτισμένες όμως από νεωτερικά στοιχεία της δυτικοευρωπαϊκής τέχνης. Στοχαστικότητα, μέτρο, αναλογίες, λιτότητα, καθαρότητα και σαφήνεια ορίζουν τις παραμέτρους, καθοδηγούν τη ζωγραφική του πορεία, καταδεικνύουν την έμφυτη και σταθερή του κλίση, την προτίμησή του στις κλασικές μορφές και φόρμες. Ο Μόραλης οδηγείται σε μια ζωγραφική με έντονα και ευδιάκριτα στοιχεία ελληνικότητας. Το έργο του στοιχίζεται ευθέως μέσα σ' αυτήν την παράδοση. Ο ίδιος υποστηρίζει ότι κάθε καλλιτέχνης ζωγραφίζει σύμφωνα με την εποχή του· το περιβάλλον μέσα στο οποίο ζει και εργάζεται παίζει καθοριστικό ρόλο, η τέχνη του αντιστακτά ως ένα βαθμό τις μνήμες και τα βιώματά του, που ξεπροβάλλουν υποσυνείδητα, εκφράζονται και μορφοποιούνται σε εικόνες με ένα σύγχρονο τρόπο.

Αν και σε όλα τα έργα του, τόσο το θέμα, όσο και η εικαστική του απόδοση, τα μέσα που χρησιμοποιεί για την απεικόνισή του φαίνονται ιδιαίτερα κατανοητά, απλά και προσπελάσιμα, στην πραγματικότητα



◀ **Μορφή.** Αυγό σε ξύλο, 38X49 εκ., 1951. Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.





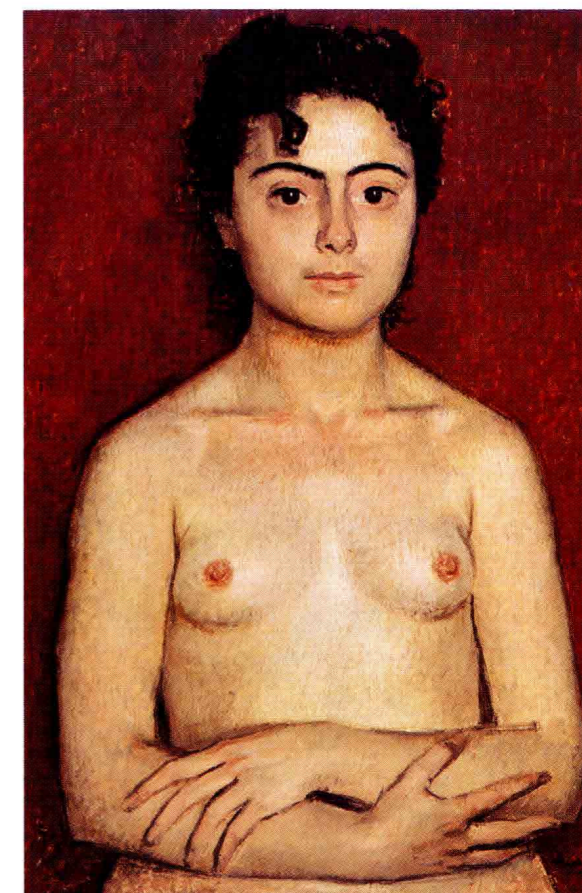
**Μορφή-Σπουδή.** Λάδι σε μουσαμά, 54X78 εκ., 1949-’50.  
Ιδιωτική συλλογή.

κάτι τέτοιο δεν ισχύει. Η κάθε σύνθεση είναι αποτέλεσμα συστηματικής μελέτης, γνώσης, πειραματισμού, αναζήτησης και οξείας παρατήρησης. Αυτό άλλωστε μαρτυρεί και ο μεγάλος αριθμός σχεδίων που καταγράφει την πορεία από την αρχική σύλληψη ως την τελική εικόνα, που με τη σειρά της γίνεται το ερέθισμα, το έναυσμα για τη περαιτέρω ανάπτυξη και εξέλιξή της. Οι πίνακές του σε καμία περίπτωση δεν αποτελούν απλά στιγμιότυπα, αλλά προβάλλουν εικόνες και μορφές σταθερές και διαχρονικές, δομημένες με ένα αυστηρό σύστημα που συμβάλλει καθοριστικά στην αίσθηση της ζωής, στη διεύρυνση της πνευματικότητας, στην αποκάλυψη ενός βαθύτερου νοηματικού περιεχομένου, μέσα από μια νέα, σύγχρονη αντίληψη και οπτική.

Μια βαθιά ενοποιητική γραμμή διατρέχει τις προσπάθειές του· το πέρασμα, η διαδοχή από τη μία εικόνα στην άλλη είναι η γυναίκα. Στη *Μορφή* (1949-’50) είναι φανερή η έλξη που ασκεί στο ζωγράφο το θέμα του (η ολόσωμη απεικόνιση μιας νεαρής γυμνής γυναίκας), αλλά ταυτόχρονα η βούλησή του να το υπερβεί. Η γυναίκα παρουσιάζεται καθιστή, ακουμπά σε ένα τραπέζι, σε μια χαρακτηριστική στάση περισυλλογής. Ο τονισμός των περιγραμμάτων με μαύρο χρώμα, το ολόγλυφο πλάσιμο του νεανικού σφριγηλού σώματος με θερμούς τόνους, το επιβλητικό πομπησιανό κόκκινο του φόντου, μέσα στο οποίο διαγράφεται η μορφή, το λευκό ύφασμα στα πόδια της, η συγκρατημένη περιπάθεια του προσώπου της με τα έντονα χαρακτηριστικά (που άμεσα παραπέμπουν στα πορτρέτα του Φαγιούμ) επικυρώνουν την ισορροπία των εκφραστικών του μέσων, μέσα από μια ξεχωριστή ζωγραφική ευαισθησία.

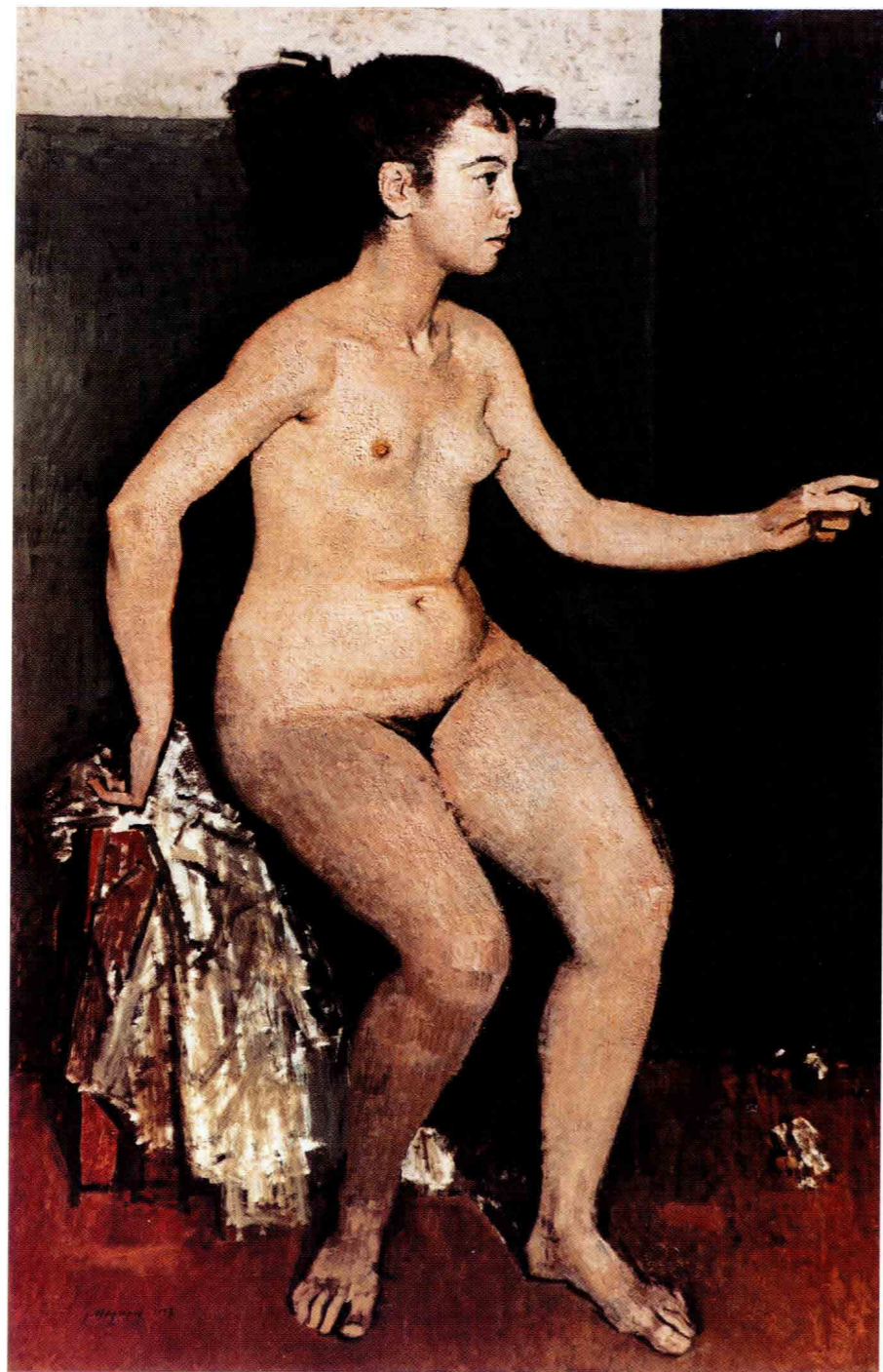
Σε μία ενότητα έργων ζωγραφισμένων τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1950 ο Μόραλης εμμένει στη φυσική-ρεαλιστική απόδοση του θέματος και οδηγείται σε ιδιαίτερα εκφραστικά αποτελέσματα. Η ίδια πάντα νεαρή γυναίκα-μοντέλο εμφανίζεται να ποζάρει γυμνή σε μια ήρεμη ατμόσφαιρα (*Γυμνό*, 1950· *Κορίτσι*, 1950· *Καθισμένη Μορφή*, 1951· *Μορφή*, 1952· *Μορφή*, 1952). Ο ζωγράφος προσεγγίζει το γυμνό με σεβασμό και τρυφερότητα, απεικονίζει τη γυναίκα μετωπικά ή σε προφίλ, ολόσωμη ή μόνο το επάνω μέρος του σώματός της.

Ο σχεδιαστικός ρυθμός, η χρωματική και συνθετική λιτότητα εντείνουν τη γλυπτική αίσθηση της φόρμας, τη στιλπνότητα της σάρκας, το ερωτικό στοιχείο, τη γνώση και τη λατρεία του γυναικείου σώματος, την αποθέωση της ανθρώπινης ομορφιάς. Γυμνά αισθησιακά και ανθρώπινα που εκφράζουν απόλυτα το δημιουργό τους, αποκαλύπτουν το διάλογό του με το μοντέλο, ξεπερνούν την τυπική εξωτερική περιγραφή, μεταδίδουν την αίσθηση και τον παλμό της ζωής. Ταυτόχρονα αντανακλούν ένα έντονα ναρκισσιστικό πνεύμα, καθώς προβάλλουν κυριαρχικά σε μονοχρωματικά φόντα ή μέσα σε περιορισμένους εσωτερικούς χώρους –στην ίδια κατεύθυνση κινείται και μία σειρά γυμνών με διαφορετικό μοντέλο, ζωγραφισμένα τα χρόνια 1954-’56, που επιβάλλονται με τη σωματικότητα, τα τονισμένα περιγράμματα, τη λιτότητα των χρωματικών τόνων, το συνδυασμό γενικευτικών στοιχείων και ρεαλιστικών λεπτομερειών. Η ομορφιά της γυναίκας διαγράφεται τόσο στους καλοσχηματισμένους, καμπύλους όγκους του σώματός της, όσο και στα γαλήνια, ζωντανά και τονισμένα χαρακτηριστικά του προσώπου της.

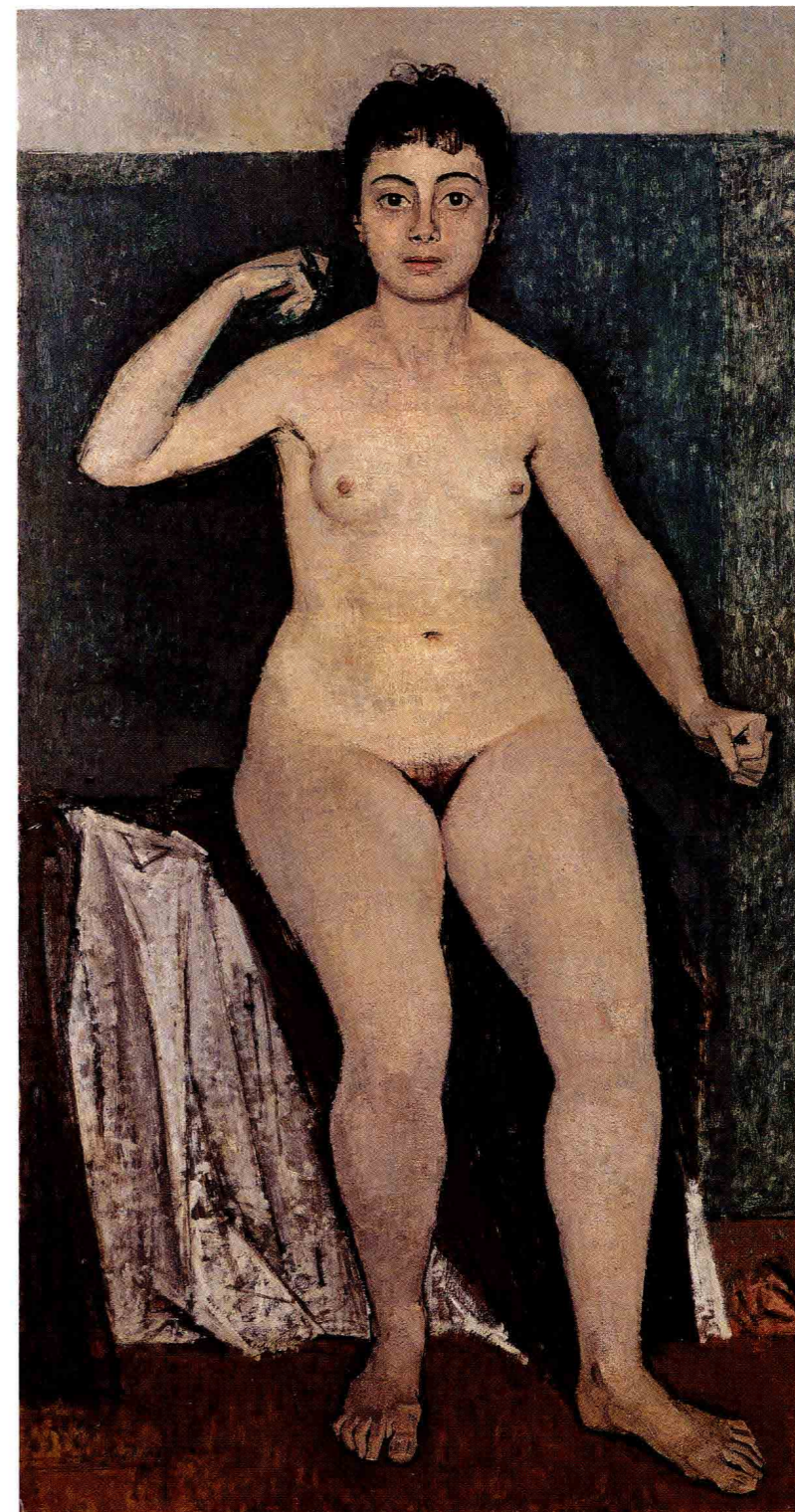


**Γυμνό.** Λάδι σε μουσαμά, 45X69 εκ., 1950.  
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.

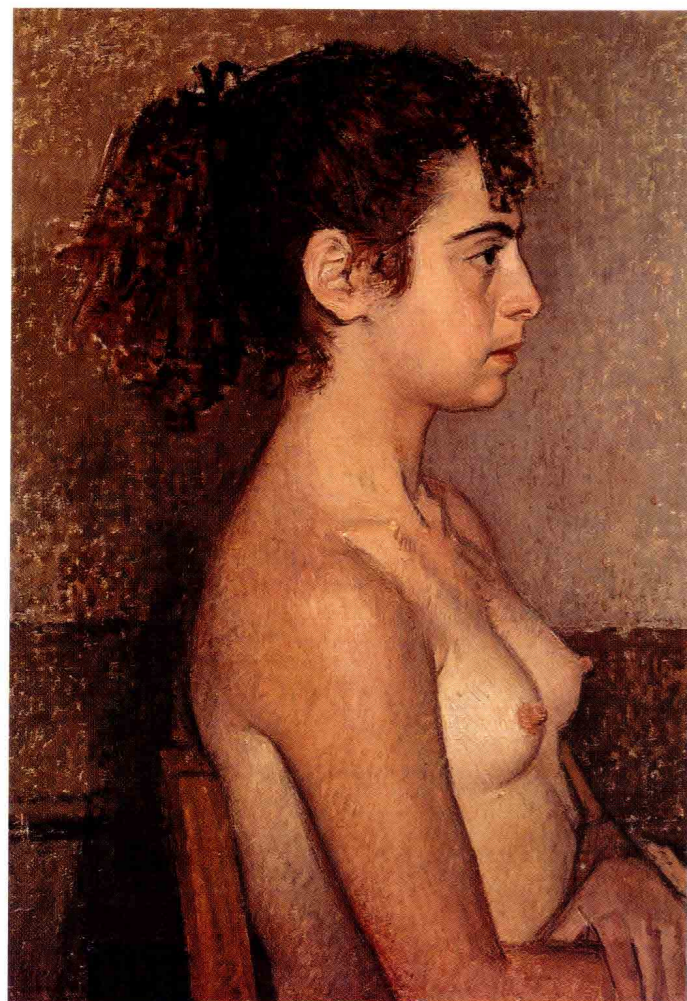




- **Καθισμένη μορφή.** Λάδι σε μουσαμά, 103X160 εκ., 1952. Δημοτική Πινακοθήκη Ρόδου.
- ▶ **Μορφή.** Λάδι σε μουσαμά, 86X160 εκ., 1952. Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.





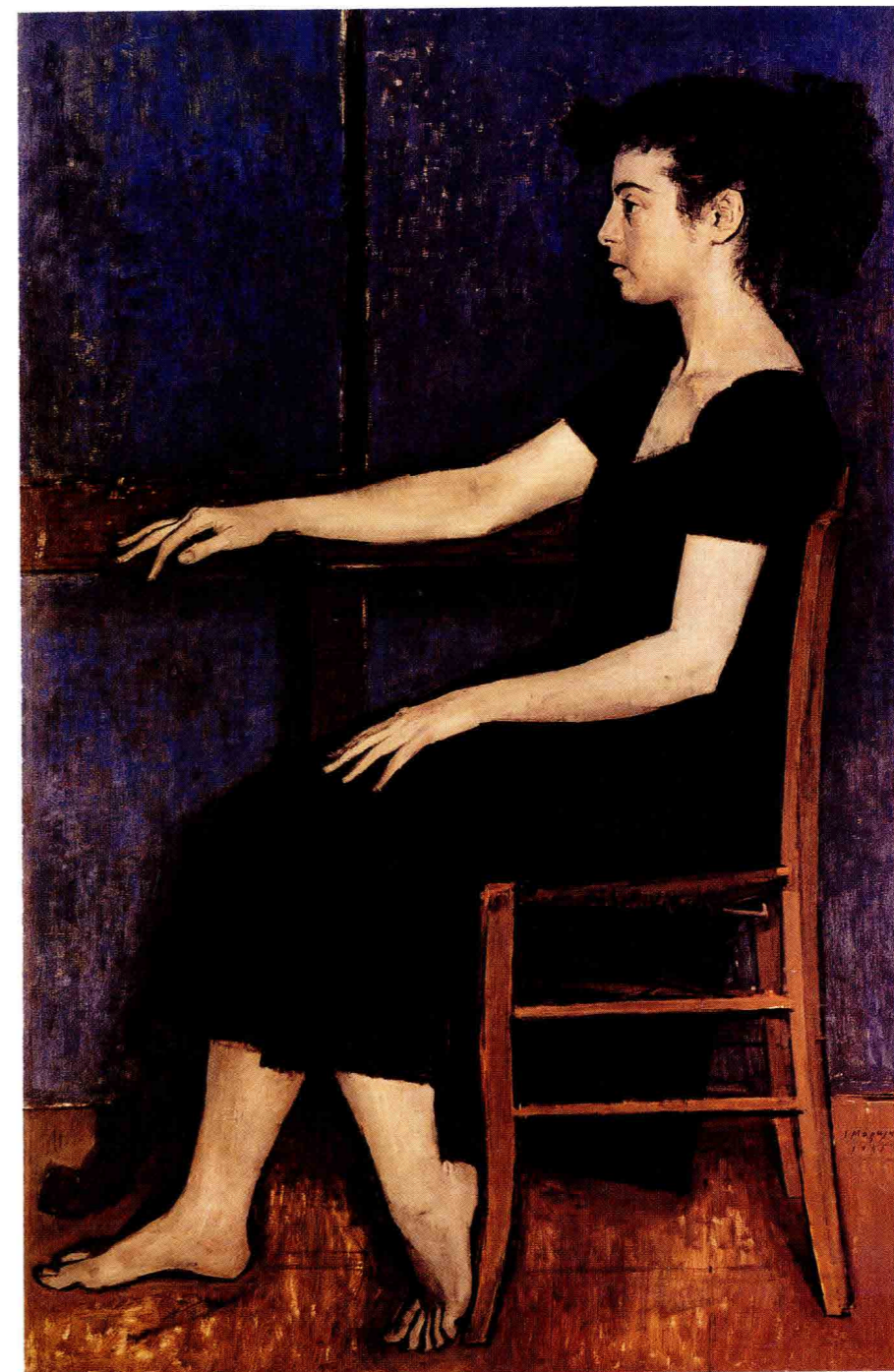


- **Κορίτσι.** Λάδι σε μουσαμά, 45X65 εκ., 1950. Ιδιωτική συλλογή.
- ▶ **Μορφή.** Λάδι σε μουσαμά, 103X160 εκ., 1951. Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.

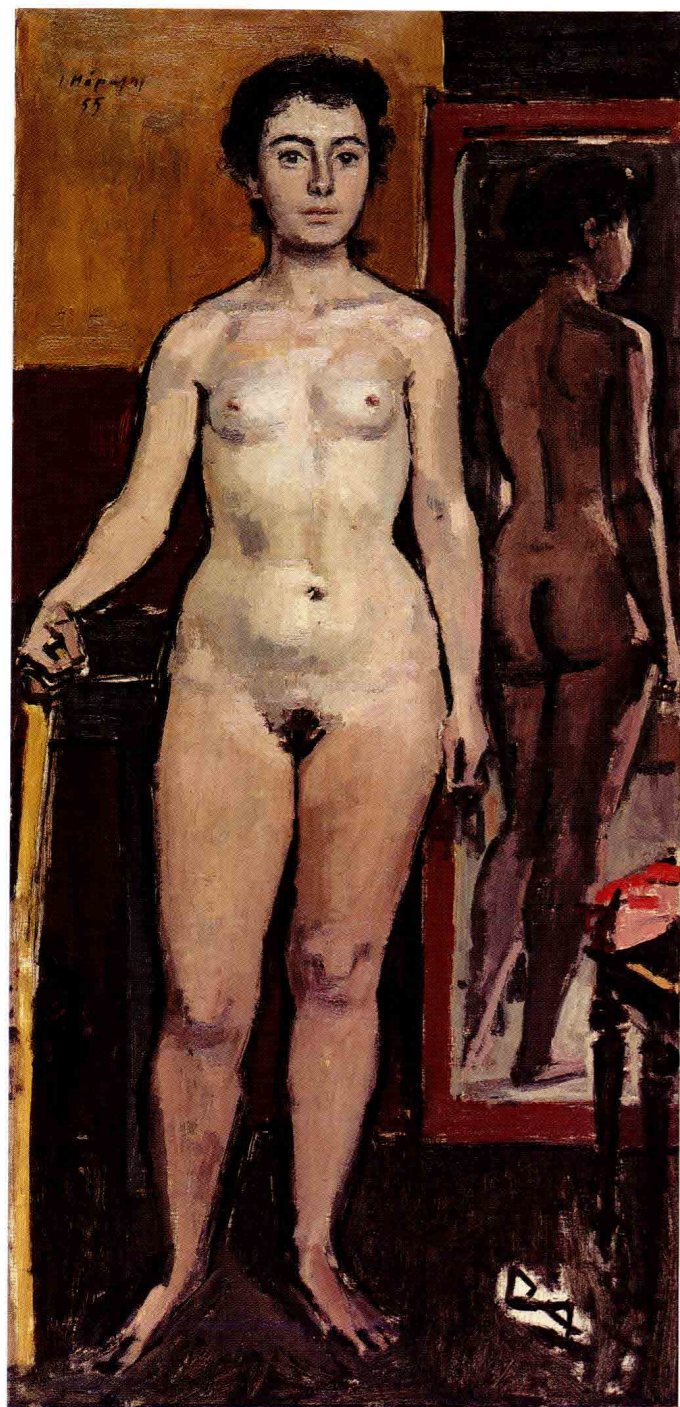
Στη *Μορφή* (1951) η ίδια γυναίκα απεικονίζεται ντυμένη, καθιστή, ζωγραφισμένη σε προφίλ, σε μια ολόσωμη προσωπογραφία. Ο ζωγράφος συλλαμβάνει το μοντέλο του σε μια στιγμή ανάπαυσης στο εργαστήριό του. Η μορφή της νεαρής γυναίκας, γαλήνια και απόμακρη, η ήρεμη στάση, η ευγένεια και η κομψότητά της, η σύμμετρη τοποθέτησή της στο χώρο, η ανεπαίσθητη κίνηση που φαίνεται να διαπερνά το σώμα της, είναι στοιχεία που συνδέουν άμεσα το έργο με τα αττικά επιτύμβια. Επιπλέον, η χρωματική διαπραγμάτευση συμπυκνώνει την πλούσια σε εσωτερικό κόσμο ζωγραφική του· μαύρο για το φόρεμα και τα μαλλιά, λευκό για τα γυμνά μέλη, βαθύ μπλε για το φόντο.

Ο Μόραλης βρίσκεται πλέον σε φάση ωριμότητας, αρχίζει να παρουσιάζει και να εξελίσσει όλες εκείνες τις ιδέες που είχε συλλάβει, τόσο στα χρόνια της μαθητείας του στην Αθήνα και το Παρίσι, όσο και στη συνέχεια. Η ζωγραφική του μέχρι τότε μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι κινείται σ' ένα «συντηρητικό», αναπαραστικό πλαίσιο. Με το άνοιγμά του στην αφαίρεση (όταν αυτή πλέον έχει καθιερωθεί σε διεθνές επίπεδο) οδηγείται σε μια ανανέωση, σε μια νέα μορφοποίηση της τέχνης του, διερευνητικά και πειραματικά στην αρχή, προοδευτικά και μεθοδικά στη συνέχεια, μέσα από μια ορθολογική πορεία.

Την περίοδο αυτή αρκετοί καλλιτέχνες της γενιάς του, αλλά και νεότεροι, επιλέγουν και υιοθετούν μια αφαιρετική γραφή, ενώ καλλιτέχνες όπως ο Αλέκος Κοντόπουλος και ο Γιάννης Σπυρόπουλος πρωτοστατούν με τη δουλειά τους στη διάδοση και την επιβολή της αφηρημένης τέχνης και των πρωτοποριακών κατευθύνσεων στην Ελλάδα. Στο έργο του Μόραλη διαφαίνονται οι επιδράσεις εκείνων των τάσεων της







αφαίρεσης που δεν απαρνήθηκαν την ανθρώπινη μορφή, αλλά αντίθετα προχώρησαν στην αποδόμηση, την επαναδιαπραγμάτευση και την ανάπλασή της. Ο ζωγράφος σταδιακά θα προχωρήσει από τις αφαιρετικές διατυπώσεις και τους πειραματισμούς της εικασαετίας 1950-'70 στη μετά το 1970 εκφραστική γεωμετρική αφαίρεση της μορφής.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1950 ο καλλιτέχνης θέτει νέα, δυσκολότερα προβλήματα. Τα μέσα του γίνονται περισσότερο απλά και λιτά, περισσότερο ουσιαστικά, πλουτίζουν τη δουλειά του με νέες εκφραστικές δυνατότητες και αξίες. Εντείνει τη σχηματοποίηση, προχωράει σε χρωματικές αφαιρέσεις, δίνει έμφαση στην επιπεδότητα, την ενότητα, την εσωτερική γεωμετρία της σύνθεσης, εγκαταλείπει τα περιγραφικά στοιχεία και τις λεπτομέρειες, επικεντρώνεται στο ουσιώδες, οδηγείται σε μια ισορροπημένη σύνδεση μορφής-περιεχομένου. Τα χρώματα διατηρούν την υλικότητά τους, έχουν ως βάση την πολυγνώτεια παλέτα. Η γκάμα του περιορίζεται στα γαιώδη, τις ώχρες, τις τονικές διαβαθμίσεις του μπλε και του μαύρου, το χοντροκόκκινο, το λευκό.

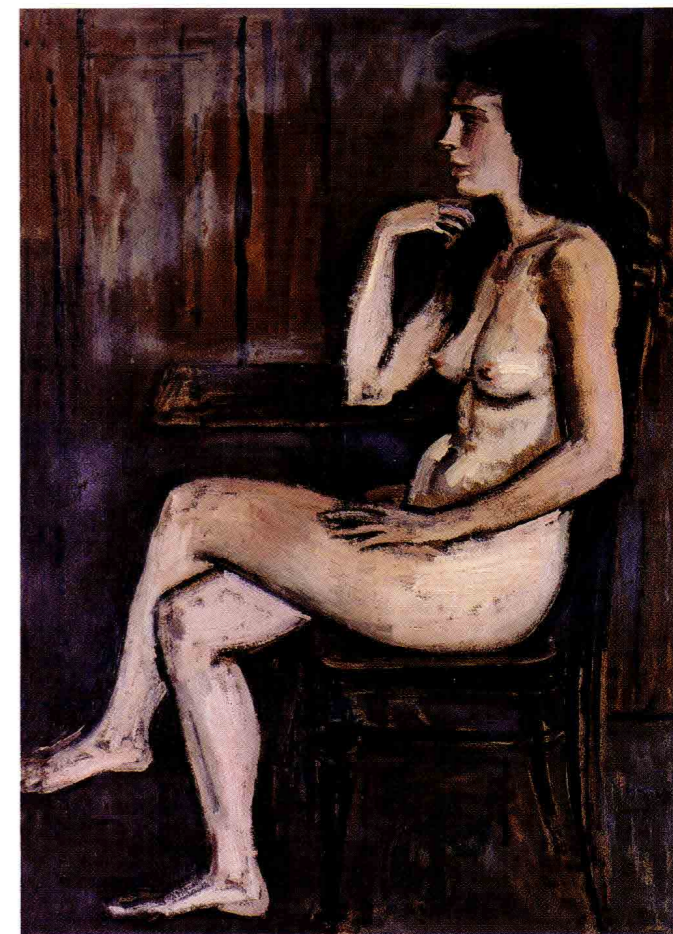
Σε έργα που τιτλοφορεί *Συνθέσεις* η θεματική του διευρύνεται με το συνδυασμό δύο ή και τριών μορφών. Στη *Σύνθεση Α'* (1949-1958) απεικονίζονται δύο γυμνά, το ένα καθιστό και το άλλο όρθιο, στο άνοιγμα μιας πόρτας, ενώ στη *Σύνθεση Β'* (1951-1958) οι δύο γυναικείες μορφές εμφανίζονται καθισμένες αντικριστά σε προφίλ μπροστά σε ένα τραπέζι, η μια γυμνή και η άλλη ντυμένη, με τη μισάνοιχτη πόρτα ανάμεσά τους στο δεύτερο επίπεδο. Στη *Σύνθεση Β'* εγκαταλείπει το βαθύ κόκκινο και τους θερμούς γαιώδεις τόνους της *Σύνθεσης Α'* και αντίθετα χρησιμοποιεί

και δίνει κυρίαρχο ρόλο στο μαύρο, το μπλε και τους τεφρούς τόνους.

Πρόκειται για μορφές μιας ήρεμης ύπαρξης, που τις έχουμε ήδη συναντήσει σε προηγούμενα έργα του. Η συμπλοκή και ο μεταξύ τους διάλογος εμπλουτίζουν τη ζωγραφική του, τόσο πλαστικά, όσο και νοηματικά. Το αισθησιακό στοιχείο μοιάζει να υποχωρεί μπροστά στην ελεγειακή θλίψη, στη μελαγχολία που εκπέμπουν οι νεαρές γυναίκες, στην εγκράτεια, την ευγένεια και το ήθος των προσώπων, στην υπόμνηση της θνητότητάς τους. Σε ένα βαθύτερο επίπεδο διαφαίνεται μια αίσθηση συμπιλώσης, μια κατάφαση, μια ψυχική προεμία μέσα από τη γνώση και την αποδοχή μιας αναπόδραστης μοίρας.

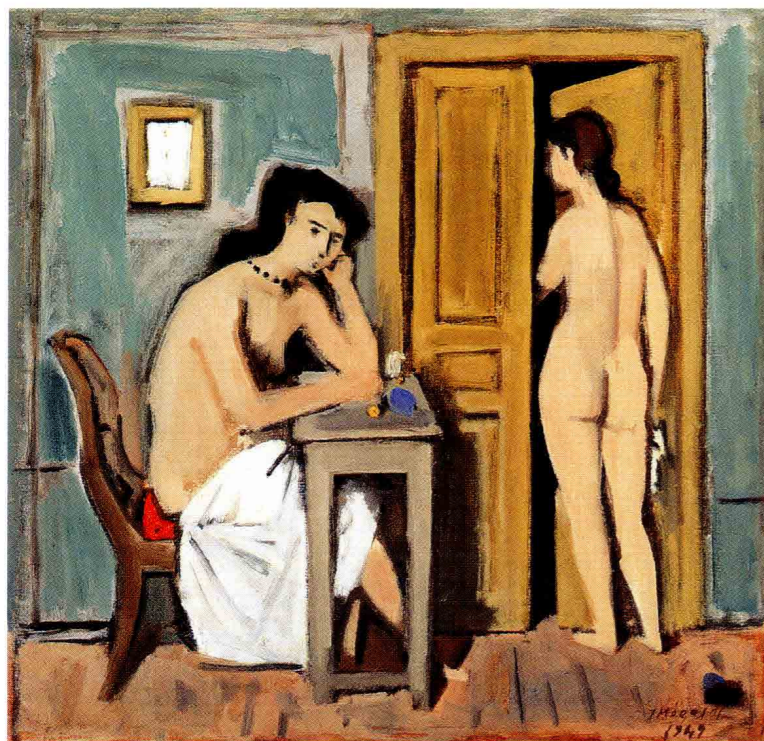
Η *Σύνθεση Γ'* (1952-1958) οργανώνεται σαν τρίπτυχο με τις τρεις γυναίκες, τις δύο ντυμένες και την τρίτη γυμνή να απεικονίζονται παρατακτικά καθισμένες σε έναν εσωτερικό χώρο με μία φωτεινή χρωματικότητα. Ο Μόραλης έχει συλλάβει αυτά τα τρία έργα (όπως αποδεικνύει μια μικρή αφαιρετική σύνθεση σε λάδι του 1962) ως ένα ενιαίο σύνολο, στον τύπο των μεγάλων θρησκευτικών τριπτύχων, με τη *Σύνθεση Γ'* να αποτελεί το κεντρικό τμήμα και τις *Συνθέσεις Α'* και *Β'* τα πτερύγια του.

Το 1958 ο Μόραλης μαζί με τον Γιάννη Τσαρούχη και τον γλύπτη Αντώνη Σώχο και με επίτροπο τον Τώνη Σπητέρη συμμετέχει στην 29η Μπιενάλε της Βενετίας με είκοσι τέσσερα λάδια, σκηνικά και κοστούμια, λιθογραφίες και σχέδια, που συνθέτουν ουσιαστικά μια μικρή αναδρομική έκθεση, παρουσιάζουν μια ολοκληρωμένη εικόνα της καλλιτεχνικής του πορείας από τις αρχές περίπου της δεκαετίας του 1950. Χωρίς στην πραγματικότητα να κατορθώσει να υπερβεί το όριο της αξιολογής και σημαντικής εθνικής παρουσίας και να προκαλέσει



- ◀ Γυμνό. Λάδι σε μουσαμά, 45X94 εκ., 1955. Ανήκει στον καλλιτέχνη.
- Γυμνό. Λάδι σε χαρτόνι, 50X70 εκ., 1956. Ιδιωτική συλλογή.





- Προσχέδιο για το έργο *Σύνθεση Α'*. Λάδι σε μουσαμά, 37X38 εκ., 1949. Ιδιωτική συλλογή, Η.Π.Α.
- *Σύνθεση Α'*. Λάδι σε μουσαμά, 65X81 εκ., 1949-'58. Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.

ένα ευρύτερο ενδιαφέρον (σε μία περίοδο μάλιστα που η αφηρημένη τέχνη βρίσκεται στο αποκορύφωμά της), η ανταπόκριση του κοινού και ενός μέρους της κριτικής είναι θετική για το έργο του ζωγράφου. Προτείνεται επίσης και για ένα μικρό διεθνές βραβείο.

Ο Ιταλός αρχιτέκτονας και τεχνοκριτικός Τζιό Πόντι, παρουσιάζοντας τη συμμετοχή των Μόραλη και Τσαρούχη σ' ένα εκτενές αφιέρωμα με φωτογραφίες στο περιοδικό *Domus* (τεύχ. 346, Μιλάνο, 1958) αναφέρεται σε μια «μυστική αίρεση» καλλιτεχνών που μένουν πιστοί στην ανθρώπινη μορφή: «Αυτού του είδους οι ζωγράφοι δεν πρόκειται ποτέ να πάψουν να αγαπούν το σχέδιο της ανθρώπινης μορφής, να υφίστανται την έλξη της. Να την απεικονίζουν βλέποντας σ' αυτήν την απεικόνιση, σ' αυτήν την προσωπογράφηση το ακρότατο όριο της έκφρασης της ανθρωπότητας, της ιστορίας του ανθρώπου, αλλά και της ιστορίας του εαυτού μας, που ταυτόχρονα περιγράφεται».

Το Δημοτικό Μουσείο του Τορίνο αγοράζει για τη συλλογή του τον πίνακα *Εσωτερικό*, σύνθεση του 1955, στην οποία το στοιχείο της αφαίρεσης είναι ιδιαίτερα έντονο. Ο λευκός τοίχος, ο παλιός βενετσιάνικος καθρέφτης με το έπιπλο και η πίσω όψη της γυμνής γυναίκας με τα υψωμένα χέρια που βυθίζεται στις σκιές μιας μισάνοικτης πόρτας υποβάλλουν μια ξεχωριστή ποιητική ατμόσφαιρα, μια μεταφυσική αίσθηση που ενισχύεται από την αυστηρή οργάνωση και την ισορροπία της σύνθεσης, την πλαστικότητα του χρώματος που περιορίζεται στους τόνους του λευκού και του καφέ. Το έργο αποτελεί ίσως ένα πολύ χαρακτηριστικό δείγμα της βούλησης του καλλιτέχνη να κρατήσει συμπυκνωμένη, όσο το δυνατόν, την εντύπωση της ουσίας και την αλήθεια του θέματος που ζωγραφίζει.







**Σύνθεση.** Λάδι σε μουσαμά, 60X75 εκ., 1951. Ιδιωτική συλλογή.

Το *Επιτύμβιο* (1958) που παρουσιάστηκε επίσης στο ελληνικό περίπτερο της Μπιενάλε αντιπροσωπεύει μια από τις καλύτερες στιγμές του ζωγράφου, ένα από τα πιο σημαντικά έργα του.

Η επιφάνεια του πίνακα δομείται πάνω σε ένα απόλυτα μελετημένο, υπολογισμένο και ισορροπημένο πλέγμα οριζόντιων και κάθετων αξόνων. Σε έναν εσωτερικό χώρο απεικονίζονται τρεις γυμνές γυναίκες, οι δύο καθιστές και η τρίτη όρθια, στο άνοιγμα μιας πόρτας. Το θέμα απο-



τελεί μίαν «άλλη» εκδοχή της *Σύνθεσης Γ'*, αλλά σε μια διαφορετική μορφολογική και χρωματική κλίμακα, καθώς και σε μια πιο μνημειακή διάσταση. Στη σύνθεση είναι φανερός ο στόχος να αποδοθούν οι μορφές σε μια στέρεα γεωμετρική βάση. Η στιβαρή αίσθηση των σωμάτων ενισχύεται από τα αδρά περιγράμματα, την απλοποίηση και τη γεωμετρία των όγκων. Το χρώμα υποτάσσεται στην αιτιοκρατία της γραμμής. Επιπλέον, η αυστηρά ζυγισμένη κατανομή και η εναλλαγή θερμών και

**Σύνθεση Β'.** Λάδι σε μουσαμά, 65X81 εκ., 1951-'58. Ιδιωτική συλλογή.





**Συνθέσεις Α', Β', Γ', τρίπτυχο.**  
Λάδι σε πανί, 98X31 εκ., 1962.  
Ανήκει στον καλλιτέχνη.

ψυχρών τόνων, ο περιορισμός στις χρωματικές κλίμακες, σε συνδυασμό με τη μετωπική σύνθεση παίζουν κυρίαρχο ρόλο. Η οποιαδήποτε στιγμιαία εντύπωση αποκλείεται. Οι μορφές, ευάλωτες και μοναχικές, εκπέμπουν το δικό τους φως, ζουν τη δική τους πραγματικότητα. Η ιερατική στάση, τα περικλειστά σχήματα, η ακινησία και οι χειρονομίες τους μνημειωμένες σε ένα διαρκές σταμάτημα του χρόνου, υποβλητικά τονίζουν τη μυστική επικοινωνία που αναπτύσσουν μεταξύ τους, την ένταση που διαγράφεται κάτω από τη φαινομενική ηρεμία. Η επεξεργασία των όγκων προσδίδει στα σώματα στερεότητα και αρχαϊκή αυστηρότητα. Ο θεατής βρίσκεται μπροστά σε έναν κόσμο κλειστό, τα όρια του οποίου είναι τα όρια της σύνθεσης, έναν κόσμο αδιατάρακτης και απόκοσμη γαλήνης και σιωπής. Η αναπαράσταση υποχωρεί μπροστά σε ένα βαθύτερο πνευματικό περιεχόμενο. Οι μορφές, παρά τη βαρύτητά τους, χάνουν την υλική, τη γήινή τους υπόσταση, μετατρέπονται σε σύμβολα.

Ο Μόραλης μετουσιώνει τη μοίρα της ανθρώπινης ύπαρξης, το τραγικό συναίσθημα του θανάτου, την αγωνία μπροστά στο άγνωστο και το αναπόφευκτο σε γαλήνια αίσθηση αιωνιότητας και παραδοχής. Κατορθώνει να αντλήσει ένα μεστό σε τόνους και εσωτερικότητα περιεχόμενο, αποφεύγοντας τις κραυγαλέες διατυπώσεις, την απλοϊκή αλληγορία, το διδακτισμό, την επιφανειακή συναισθηματική φόρτιση. Η σειρά των *Επιτύμβιων* μπορεί να ειπωθεί και κάτω από ένα διαφορετικό πρίσμα: αυτό της αντίληψης των εμπειριών, των συγκινήσεων, των αντιδράσεων αλλά



και της στάσης του ζωγράφου απέναντι στη σύγχρονή του κοινωνική πραγματικότητα, της προβολής της τραγικότητας και της έντασης μιας ταραγμένης πολιτικής περιόδου, της μετεμφυλιακής δεκαετίας του 1950.

Όσα γράφει ο Μανόλης Χατζηδάκης για τον Μόραλη δίνουν το μέτρο της υποδοχής του έργου του, αντανακλούν τη γενικότερη στάση της κριτικής, η οποία επικυρώνει τον «ελληνοκεντρικό» και «ανθρωποκεντρικό» μοντερνισμό της ζωγραφικής του, το γόνιμο συνδυασμό σύγχρονων στοιχείων και ελληνικών χαρακτηριστικών που αναφέρονται σε μία διαχρονική κλασική παράδοση: «Ο Μόραλης τολμά να μην

**Σύνθεση Γ'.** Λάδι σε μουσαμά, 116X81 εκ., 1952-'58. Ιδιωτική συλλογή.





● **Εσωτερικό.** Λάδι σε μουσαμά, 130X131 εκ., 1955. Δημοτικό Μουσείο, Τορίνο.

► **Επιτύμβιο.** Λάδι σε μουσαμά, 223X204 εκ., 1958. Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.

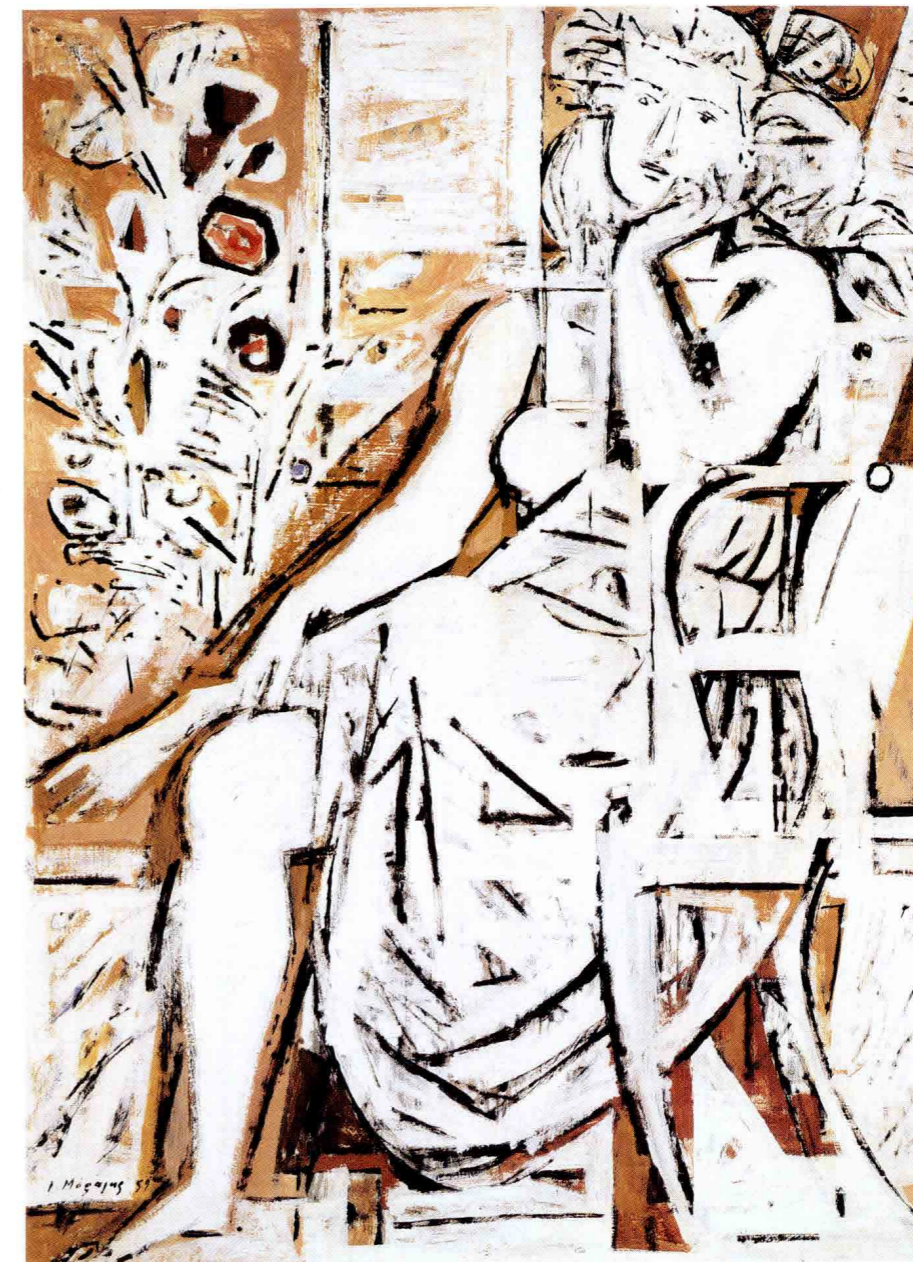






υποταχθή στον νέο ακαδημαϊσμό ενός κλάδου της μοντέρνας τέχνης, που τείνει διαρκώς περισσότερο όχι μόνο στην κατάργηση της ανθρώπινης μορφής, αλλά και οποιασδήποτε αναγωγής στον φαινόμενο κόσμο. Μαζί με λαμπρούς καλλιτέχνες σ' όλο τον κόσμο, μένει συνεπής με την παράδοση του ελληνικού ανθρωπισμού... Θα έλεγε κανείς ότι τείνει σ' ένα κλασικό ιδανικό, στην εύρεση δηλ. ενός μέτρου στο στοχασμό και το πάθος, αφήνοντας για άλλους την καταστροφή του ανθρώπου... Και όμως η τέχνη του Μόραλη δεν είναι λιγότερο μοντέρνα από οποιαδήποτε άλλη, γιατί τα μέσα της είναι ταιριασμένα στην κλίμακα της σύγχρονης ευαισθησίας και γιατί εκφράζει έναν ειδικό ψυχισμό του καιρού μας: την πικρή αίσθηση της φθοράς, τη ρέμβη του θανάτου. Και είναι ελληνική η τέχνη αυτή, όχι μόνο γιατί δένεται με αδιόρατα αλλά βέβαια νήματα με την ελληνική παράδοση, αλλά και γιατί εκφράζει σε υψηλή ποιότητα ένα συστατικό αίτημα της σύγχρονης ελληνικής Τέχνης: να εκφράσει με σύμβολα τον βαθύτερο καημό του γένους, την ήρεμη καρτερία του θανάτου, τη λιπή προσφορά της φρυγμένης γης» (περ. Ζυγός, τευχ. 80, Ιούλιος 1962).

Στην *Επιτύμβια Σύνθεση* (1958) και την *Αναπόληση* (1959) η αναγωγή του ανθρώπου σε μνημειακή φόρμα ενδυναμώνεται από τη λιτότητα των ζωγραφικών μέσων, τη διαφαινόμενη τάση για απλοποίηση, γεωμετρική απόδοση και επίπεδη σύνθεση, την αρμονική διαπλοκή των γραμμών. Έντονα μαύρα περιγράμματα οριοθετούν τις γυναικείες μορφές, που αποδίδονται αποκλειστικά με λευκό χρώμα. Το λευκό πλάθει τα σώματα, προσδίδοντάς τους την αίσθηση της μαρμάρινης επιφάνειας, αντιπαρατίθεται στο μαύρο, ενεργοποιείται από το κόκκινο και το καφέ του φόντου.



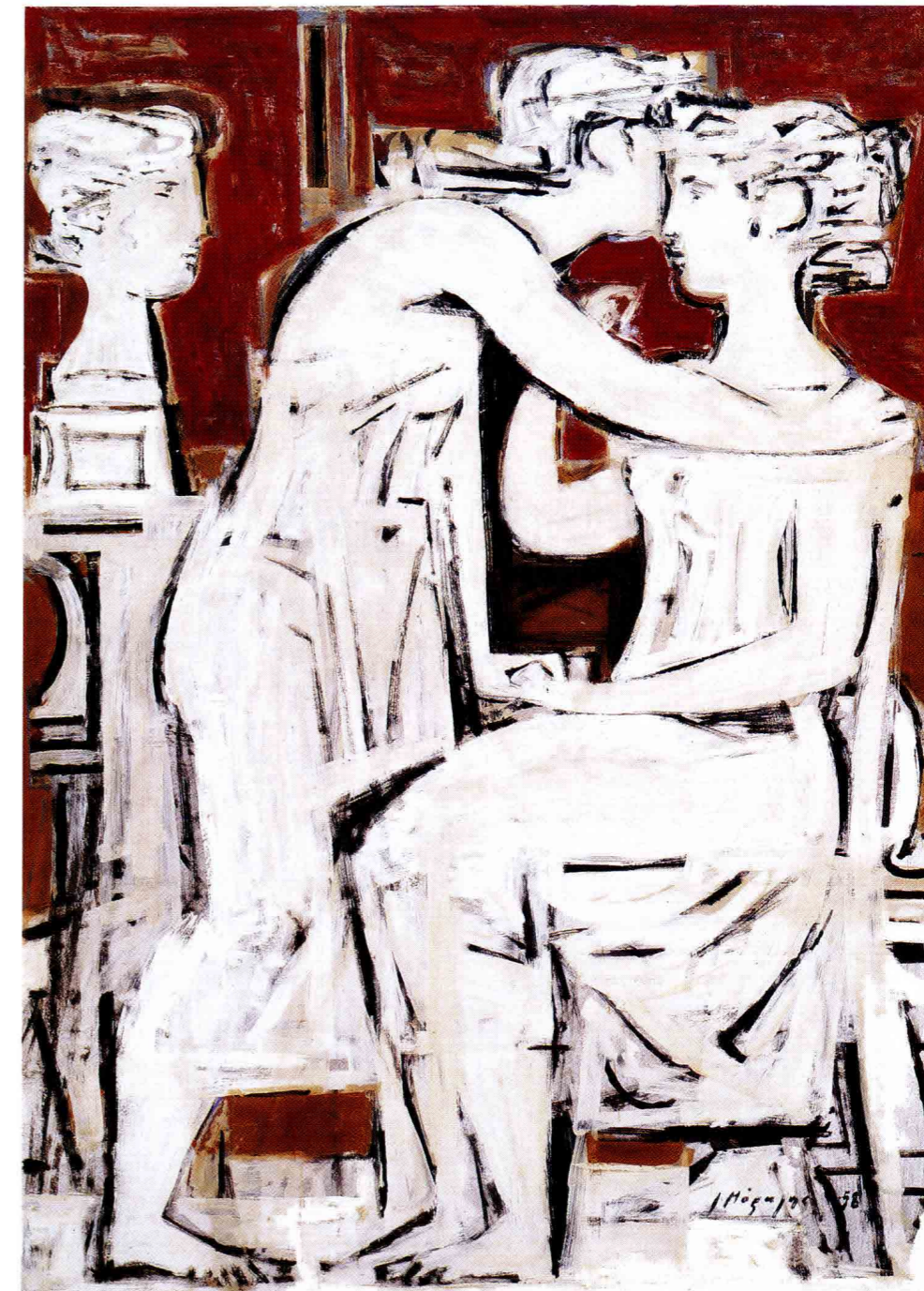
◀ **Κεριά.** Λάδι σε μουσαμά, 52Χ92 εκ., 1955. Ιδιωτική συλλογή.

● **Αναπόληση.** Αυγό και λάδι σε χάρντμπορντ, 78Χ107 εκ., 1959. Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.



Η επεξεργασία και η αφαίρεση της χρωματικής ύλης αφήνει να διαφαίνεται σε ορισμένα σημεία το υπόστρωμα. Η ρομαντική ατμόσφαιρα συγκεράζεται με μια βαθιά λυρική διάθεση. Το αρχαιοπρεπές σύμπλεγμα των δύο γυναικών στην πρώτη σύνθεση, η ονειροπόλα έκφραση και η στάση της γυναίκας στη δεύτερη ανακαλούν στη μνήμη μοτίβα και τύπους που προέρχονται απευθείας από τις μαρμάρινες επιτύμβιες στήλες της κλασικής περιόδου (όπως π.χ. της σκηνής του αποχαιρετισμού, της «δεξιώσεως» του νεκρού).

Ο Μόραλης οργανώνει την πρώτη ατομική του έκθεση μόλις το 1959 στην αίθουσα «Αρμός». Παρουσιάζει τα έργα που εξέθεσε στη Βενετία και μερικές ακόμα συνθέσεις. Τα έργα ολοκληρώνουν την εικόνα της καλλιτεχνικής ωριμότητάς του και σηματοδοτούν την αρχή μιας νέας περιόδου. Η Ελένη Βακαλό σημειώνει: «Μια θέασις νοσταλγική του κόσμου... μια έκφρασις με ρωμαντικές ρίζες... και την ανάγκη του κλασικού για μια παγίωσι των μορφών στην προβολή τους από την στιγμιαίαν ύπαρξιν σε μια πιο αιώνια και μετουσιωμένη παρουσία. Αυτήν την αναγωγὴν ἀπ' το ρωμαντικό υπόβαθρο στο κλασικό ακολουθεί ο Μόραλης και στην πλαστική του και μέσα από την πλαστική του κυρίως έρχεται να μας την μεταδώσῃ σαν διάθεσι και κλίμα, όχι θέμα, της ζωγραφικής του. Απ' την ανάλυσι οδηγείται στην σύνθεση, απ' την νατουραλιστική διαπίστωσι στην επιβολή του ρυθμού, από την έννοια του βάθους στο χώρο του επιπέδου, από τον ατμοσφαιρικό παλμό στην τοιχογραφική ενότητα. Όλα αυτά που έχει κατακτήσει... προωθούνται σε τολμηρότερες αναγωγές, βαθύτερες αφαιρέσεις, πλουσιότερη κίνησι και ευρύτερη σύνθεσι» (εφ. *Τα Νέα*, 27 Μαρτίου 1959).



**Επιτύμβια σύνθεση.** Αυγό και λάδι σε χάρντμπορντ, 78X107 εκ., 1958. Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.





Πανσέληνος Η'. Ακρυλικό σε μουσαμά, 130X130 εκ., 1976. Ιδιωτική συλλογή.

Τα αρχαία Επιτύμβια μου άρεσαν πολύ. Τα θαύμαζα στο Αρχαιολογικό Μουσείο, όπου πηγαίναμε τακτικά με τον Νικόλαου, και στον Κεραμεικό. Τα Επιθαλάμια ήξερα ότι είναι τραγούδια ερωτικά, δηλαδή αυτά που τραγουδούν οι συγγενείς και οι φίλοι έξω από το δωμάτιο των νεονύμφων. Επιθαλάμια - Επιτύμβια είναι δύο λέξεις που πχούν ωραία μαζί.

*Ι. Μόραλη*





## Το δίπολο Έρωτας-Θάνατος

Ο χωρισμός της ζωγραφικής του Μόραλη σε περιόδους δεν είναι ίσως χωρίς νόημα. Ο ίδιος άλλωστε, κατά κάποιον τρόπο οριοθετεί κύκλους δουλειάς με τις ατομικές του εκθέσεις, στις οποίες παρουσιάζει ενόπτες έργων που ολοκληρώνουν τις θεματικές και μορφοπλαστικές του αναζητήσεις μιας συγκεκριμένης χρονικής περιόδου, ταυτόχρονα όμως εμπεριέχουν στοιχεία που ενεργοποιούν την εξέλιξη, τη μετάβαση σε νέες εκφραστικές δυνατότητες. Η ταξινόμηση της δουλειάς του έρχεται κυρίως να τεκμηριώσει με τον πλέον ξεκάθαρο τρόπο τον ενιαίο χαρακτήρα της ζωγραφικής του, την προσήλωσή του σε μια, χωρίς παρεκκλίσεις πορεία. Παράλληλα μας επιτρέπει να ανιχνεύσουμε επιδράσεις και επιλογές, στάσεις και παλινδρομήσεις, προσωπικά βιώματα, μνήμες, εμπειρίες και ευρύτερες αναφορές, όλη την έκταση και το άπλωμα των τεχνοτροπικών και θεματικών του ενδιαφερόντων.

Το 1963 στην γκαλερί «Χίλτον» πραγματοποιεί τη δεύτερη ατομική του έκθεση με πίνακες της πρόσφατης παραγωγής του, καθώς και σχέδια και μελέτες για αρχιτεκτονικές εφαρμογές. Στην έκθεση κεντρική θέση κατέχει η ενόπτη έξι έργων με τίτλο *Επιτύμβια* (Α, Β, Γ, Δ, Ε, Ζ) ζωγραφισμένα την περίοδο 1958-1963. Πρόκειται ουσιαστικά για έξι

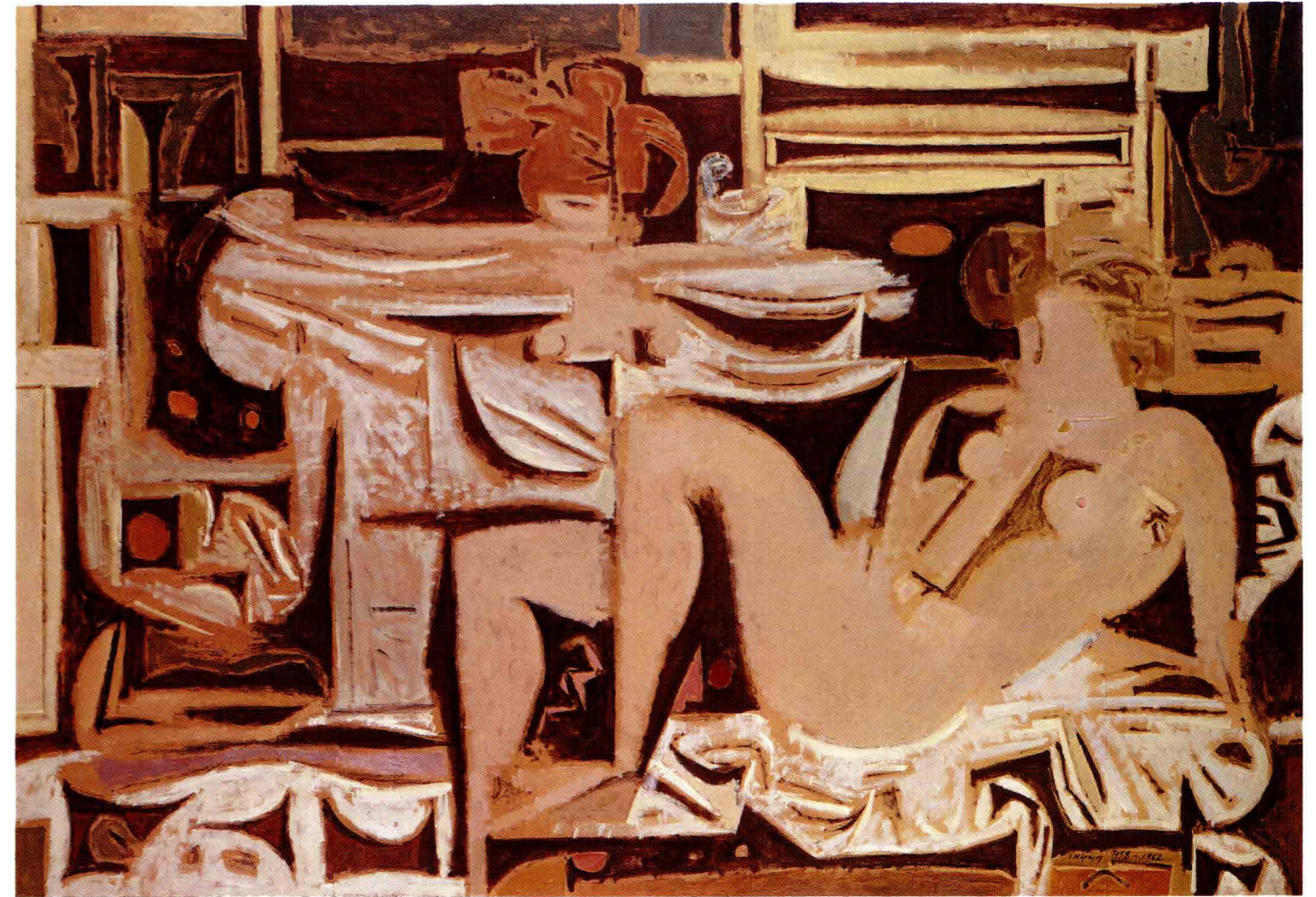


◀ **Επιτύμβια σύνθεση Γ'**. Λάδι σε μουσαμά, 150X150 εκ., 1958-'63. Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.





Επιτύμβια σύνθεση Α'. Λάδι σε μουσαμά, 150X150 εκ., 1958-'62. Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.



παραλλαγές πάνω στο ίδιο θέμα που συνοψίζουν με τον πλέον χαρακτηριστικό τρόπο τους πειρατισμούς και τις μελέτες του πάνω στη φόρμα, τη σύνθεση, το χώρο, την απεικόνιση της μορφής, το σχέδιο, αλλά κυρίως το χρώμα ως πρωταρχικό εκφραστικό μέσο. Στη ζωγραφική του υπάρχει μια σαφής εξέλιξη. Τα έργα αυτά αποκαλύπτουν μία διαδικασία μετάπλασης του θέματος από την αναπαραστατικότητα και τη φυσική του απόδοση προς τα δομικά στοιχεία του, μια συνειδητή και υπολογισμένη πορεία μετασχηματισμού του εξωτερικού προτύπου σε αυτόνομη εικαστική οντότητα, μαρτυρούν τις σκέψεις

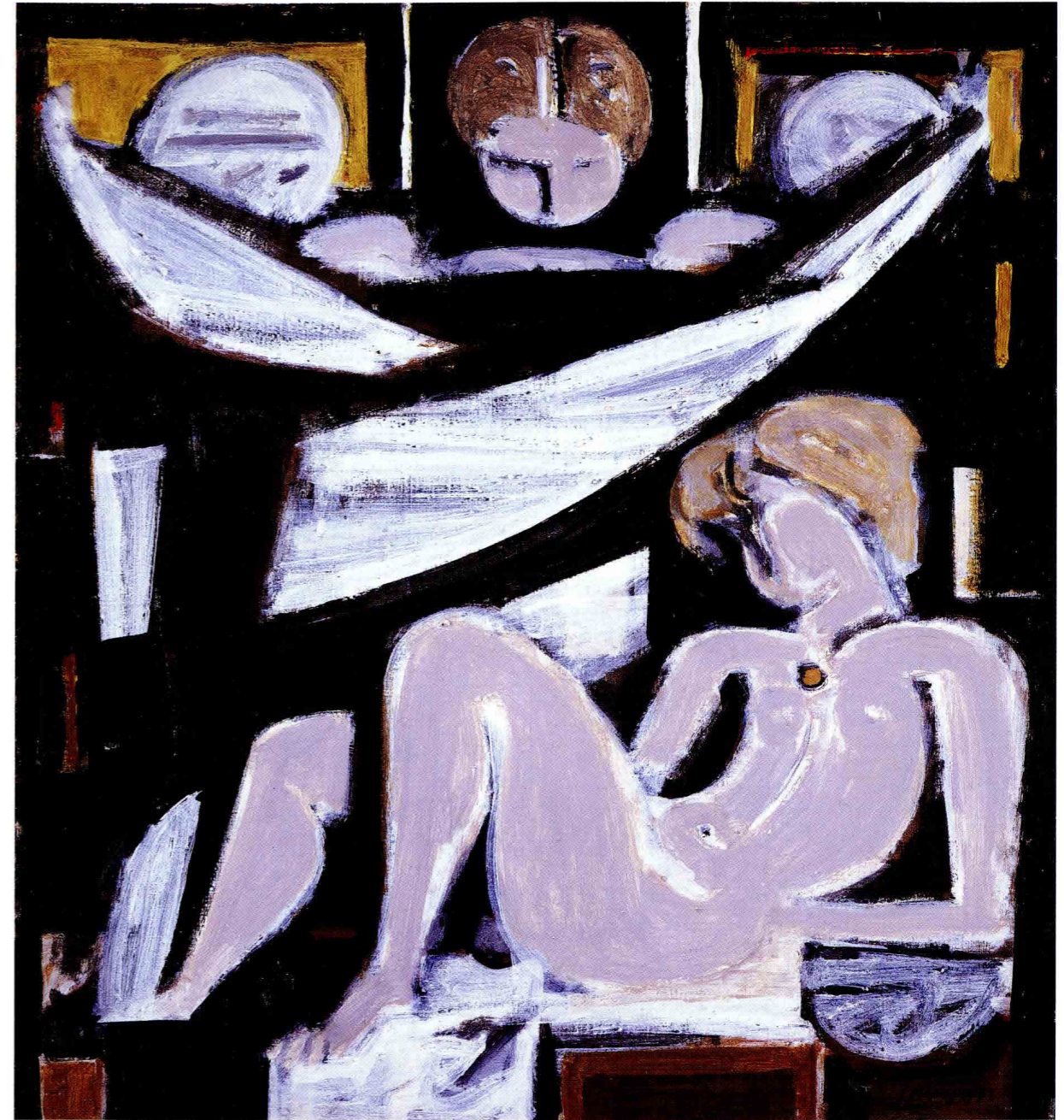
Επιτύμβια σύνθεση Β'.

Λάδι σε μουσαμά, 168X116 εκ., 1958-'62. Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.



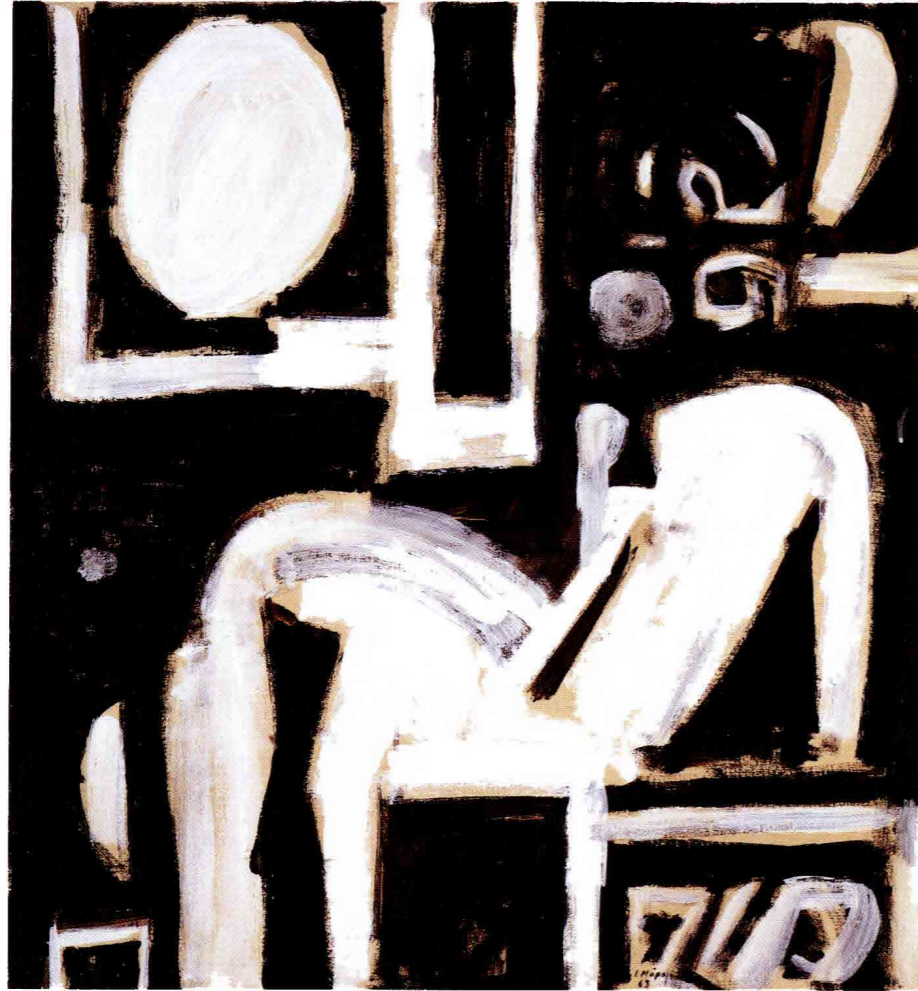


Επιτύμβια σύνθεση Δ'. Κόλλα βιναβύλ σε μουσαμά, 73X79 εκ., 1963. Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.



Επιτύμβια σύνθεση Ε'. Κόλλα βιναβύλ σε μουσαμά, 73X79 εκ., 1963. Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.

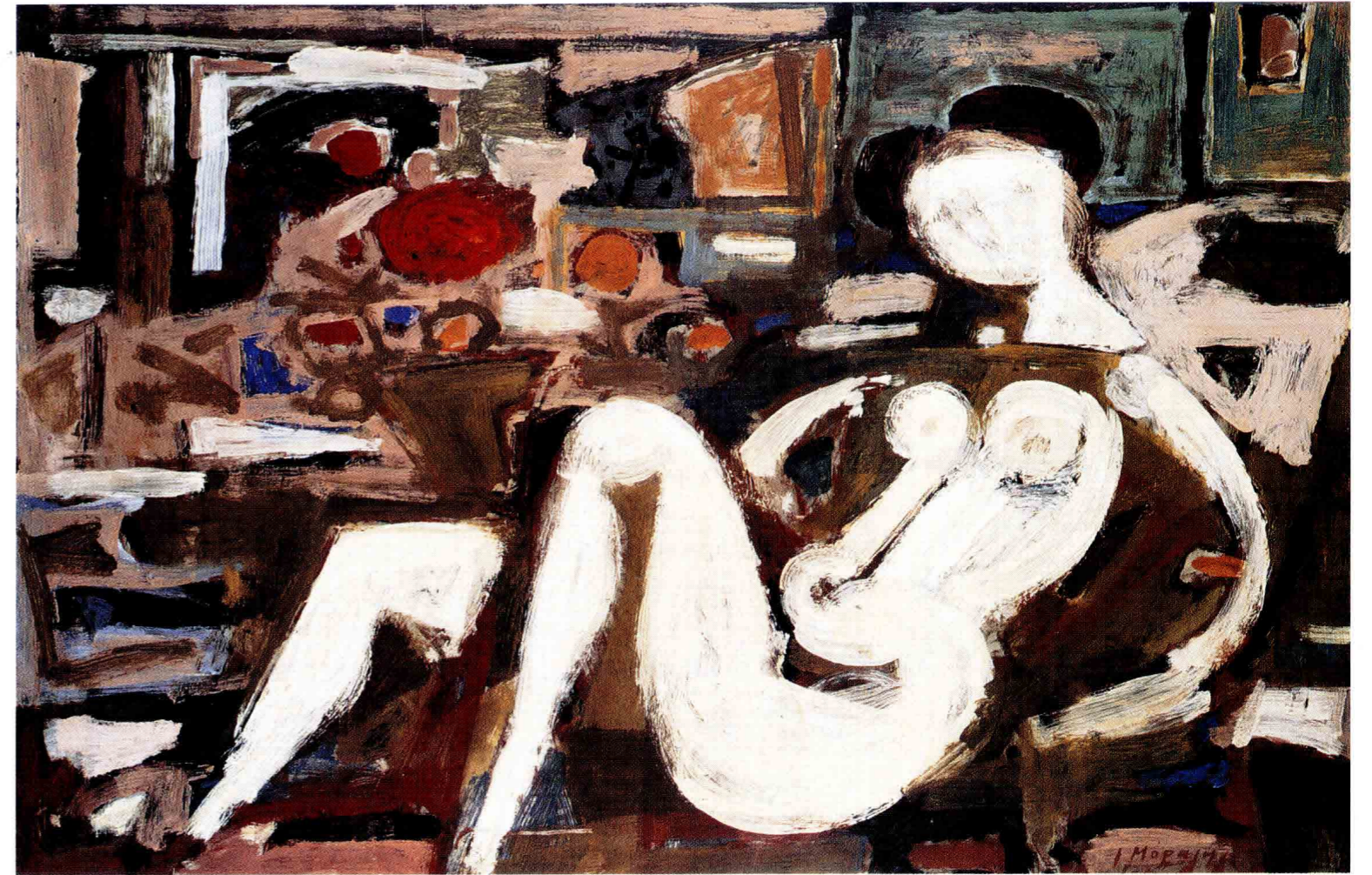




Επιτύμβια σύνθεση Ζ'. Κόλλα βιναβύλ σε μουσαμά, 73X79 εκ., 1963. Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σουτζου.

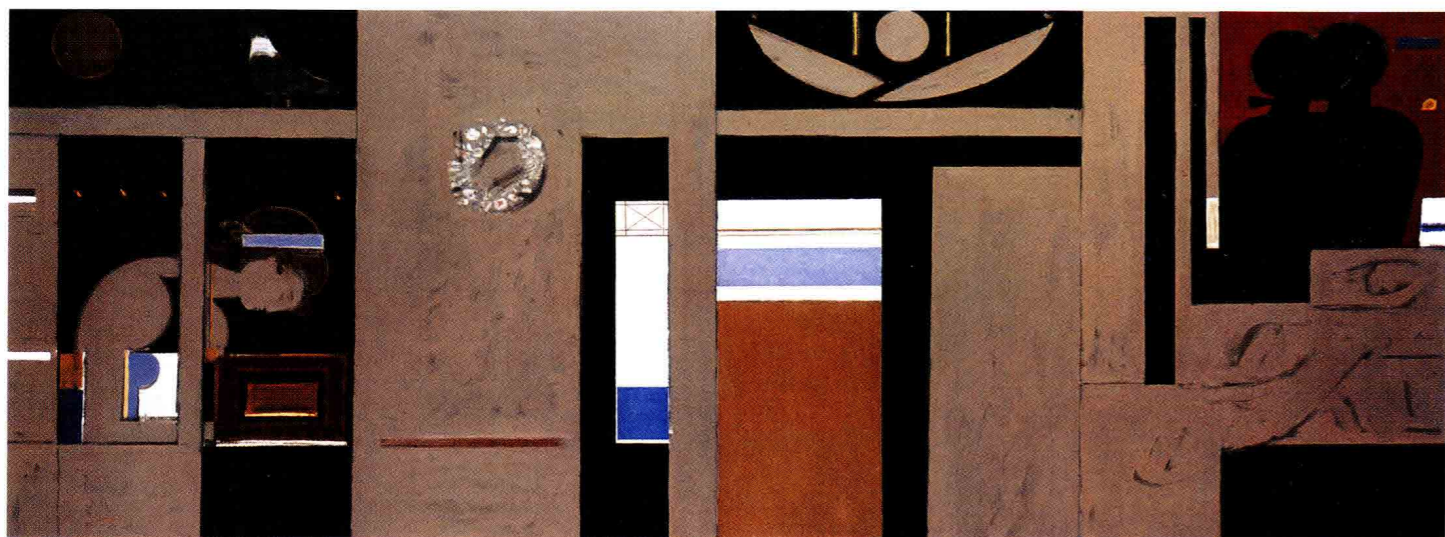
και τις αναζητήσεις του για το κτίσιμο της εικόνας και του έργου, την οργάνωση της σύνθεσης, την ισορροπία, την απόδοση της επιδιωκόμενης αίσθησης, την πύκνωση μέσα από την αφαίρεση.

Σε έναν αβαθή εσωτερικό χώρο, μια γυμνή μισοξαπλωμένη γυναίκα κυριαρχεί στο πρώτο επίπεδο. Πίσω της εμφανίζεται μια άλλη μεγαλύτερη γυναίκα που κρατώντας ένα κομμάτι υφάσματος, ένα σεντόνι, ετοιμάζεται να τη σκεπάσει με ένα θεατρικό, τελετουργικό τρόπο. Τα παραπληρωματικά μοτίβα προοδευτικά υποχωρούν. Οι μορφές χάνουν τα χαρακτηριστικά τους, οι φόρμες και τα σχήματα απλοποιούνται. Το κάθε



Ζωγραφική. Αυγό και λάδι σε χάρντμπορντ, 80X54 εκ., 1959. Ανήκει στον καλλιτέχνη.

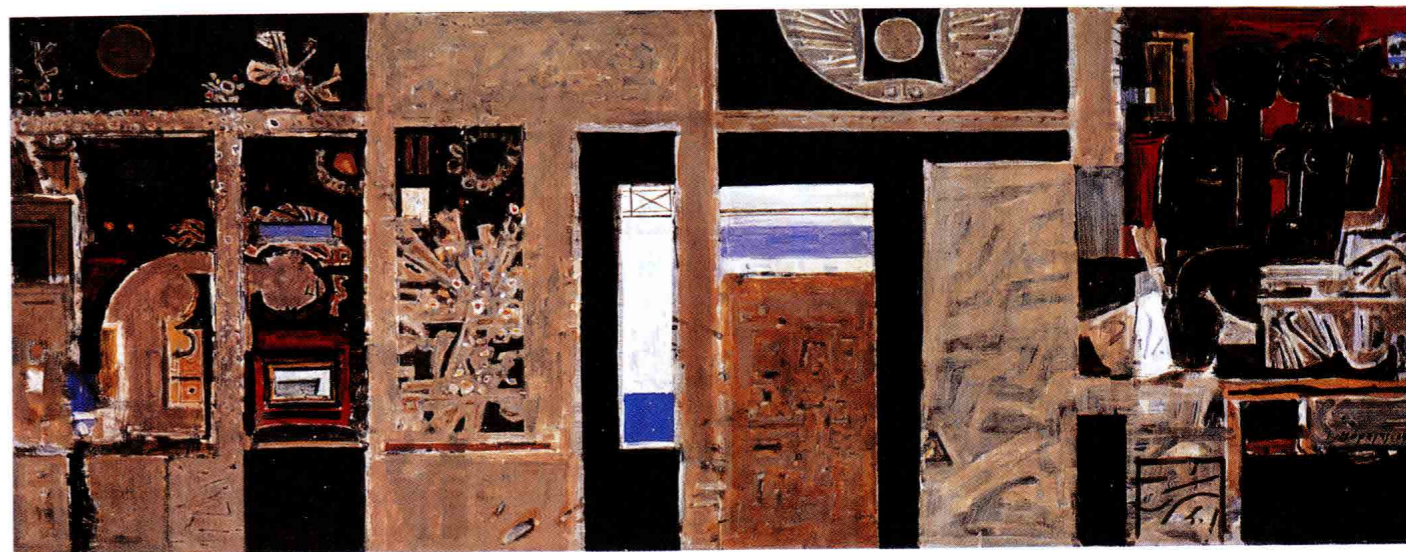




**Ανοιξη Β'.** Λάδι σε μουσαμά, 218X84 εκ., 1963-66. Ανήκει στον καλλιτέχνη.

έργο αποτελεί εξέλιξη, συνέχεια του προηγούμενου. Το καθένα γίνεται πρόπλασμα δημιουργίας για το επόμενο. Ο ζωγράφος απομακρύνεται από τη μιμητική σύλληψη της οπτικής πραγματικότητας. Η φυσικότητα και η αληθοφάνεια των μορφών δίνουν τη θέση τους στην αφαίρεση, στη χρωματική εκφραστικότητα, στη μορφοποίηση μιας ιδέας με ζωγραφικά μέσα. Οριζόντιοι, κάθετοι και διαγώνιοι άξονες, καμπύλες και ευθείες δημιουργούν ένα στέρεο ιστό που ισορροπεί τις τάσεις πάνω στη ζωγραφική επιφάνεια, συμβάλλοντας στην ενότητα της σύνθεσης, ενισχύοντας την αρχιτεκτονική της υπόστασης.

Οι *Επιτύμβιες Συνθέσεις Δ' και Ε'* διακρίνονται για την έντονη σχηματοποίηση των δύο μορφών, την επιπεδότητα, τη γεωμετρική άρθρωση, τη χρωματική ένταση, ενώ οι καμπύλοι όγκοι που διαγράφονται πίσω από το σώμα της όρθιας γυναίκας σταδιακά αρχίζουν να θυμίζουν φτερά αγγέλων. Το θέμα υπερβαίνει το προσωπικό βίωμα του ζωγράφου. Οι έννοιες του Ύπνου, του Έρωτα και του Θανάτου συμπλέκονται σε μια αδιάσπαστη ενότητα. Ο Άγγελος έρχεται να καλύψει με το πέπλο της λήθης μια ζωή που βυθίζεται και χάνεται, έναν έρωτα που ολοκληρώνεται και απομακρύνεται. Στην *Επιτύμβια Σύνθεση Ζ'* προχωράει στην ολοκληρωτική χρωματική αφαίρεση. Τα σχήματα σε λευκό χρώμα καταλήγουν να γίνουν υπόμνηση των μορφών στο σκοτεινό φόντο.



Τα περισσότερα έργα αυτής της περιόδου (*Ζευγάρι*, 1957· *Ζωγραφική*, 1959· *Χρώματα στο μαύρο*, 1959· *Από το παράθυρο τη νύχτα*, 1959· *Ερωτικό*, 1959· *Νέα γυναίκα*, 1962· *Ανάμνηση*, 1962· *Ζευγάρι*, 1963) αποτυπώνουν ακριβώς αυτή τη διαδικασία επεξεργασίας και πειραματισμού προς ολοένα και πιο αφαιρετικές μορφές, την επιδίωξη συνδυασμού της στερεής τεκτονικής οργάνωσης, με τις πλαστικές δυνατότητες του χρώματος. Η θεματική του έρωτα αντικαθιστά τη θεματική του θανάτου.

Ο ζωγράφος παραδέχεται ότι τα δύο αυτά θέματα, ο Έρωτας και ο Θάνατος διατρέχουν και καθορίζουν το σύνολο της δημιουργίας του. Σε ορισμένες περιπτώσεις η συνύπαρξή τους είναι ιδιαίτερα ξεκάθαρη, όπως στις δύο παραλλαγές της σύνθεσης *Ανοιξη*. Στην πρώτη (*Ανοιξη*, 1964) κυριαρχεί μία περισσότερο ζωγραφική αίσθηση, ενώ η δεύτερη (*Ανοιξη Β'*, 1963-66) επιβάλλεται με την καθαρότητα των σχημάτων και των χρωμάτων της. Η νεαρή γυναίκα που γέρνει με θρησκευτική ευλάβεια πάνω σε μία σκευοφόρο, το φεγγάρι και το περιστέρι, το στεφάνι με τα λουλούδια, ο εξωτερικός χώρος με τις γαλάζιες υπομνήσεις του ουρανού και της θάλασσας, ο άγγελος, ο ερωτικός εναγκαλισμός του ζευγαριού συναρθρώνουν μια υποβλητική ζωγραφική παράσταση, ένα ποιητικό σύμπαν εικόνων, υποβάλλουν μια ατμόσφαιρα σχεδόν

**Ανοιξη.** Αυγό σε χαρτόνι, 89X35 εκ., 1964. Ανήκει στον καλλιτέχνη.





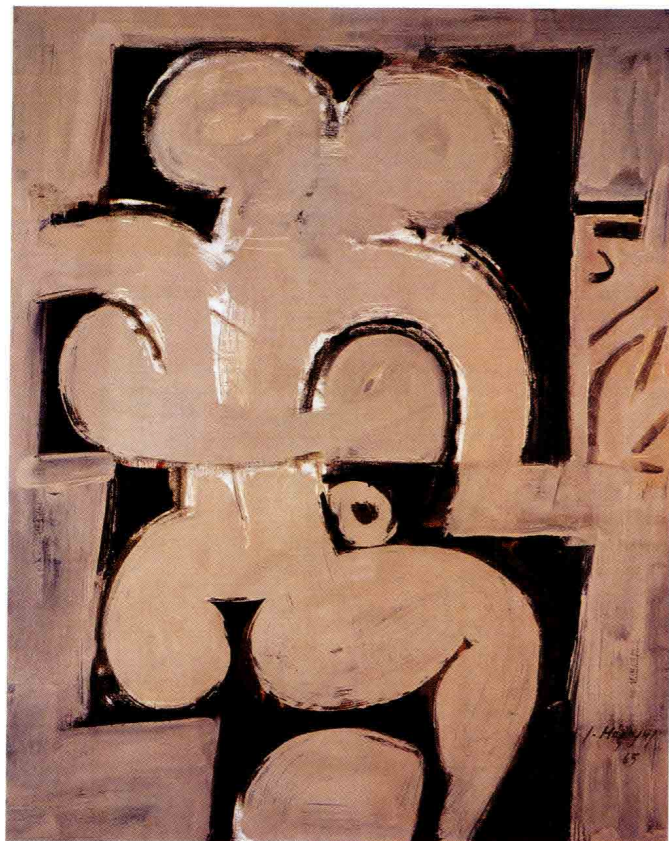
μεταφυσική, αποτελούν αντανάκλασεις ενός κόσμου που προσδιορίζεται ελληνικός μέσα από τα συμβολικά αυτά μοτίβα, ενός κόσμου που προσλαμβάνεται κυρίως ως αισθητική κατασκευή μέσα από προσωπικές μνήμες και βιώματα. Είναι η μεταφορά σε σχήματα και χρώματα, σύμφωνα με τον Μαρίνο Καλλιγά, «του έρωτα και του συνυφασμένου θανάτου, της άνοιξης και του επιτύμβιου, του Επιτάφιου και της Ανάστασης» (εφ. *Το Βήμα*, 18 Μαΐου 1963).

Η παράσταση αναπτύσσεται οριζόντια, όπως τα θέματα σε μία μετόπη ή σε μία ζωφόρο. Τα αρχιτεκτονικά μοτίβα, τα ανοίγματα και τα

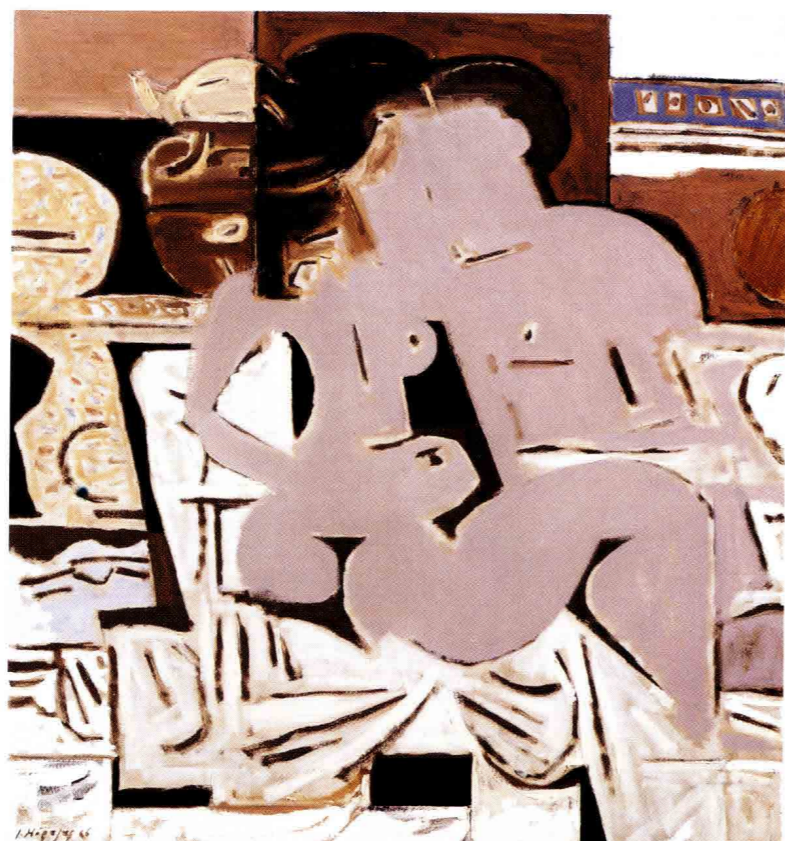
◀ **Επιθαλάμιο.** Λάδι σε μουσαμά, 73X79 εκ., 1965-'66. Ιδιωτική συλλογή.

● **Επιθαλάμιο.** Λάδι σε μουσαμά, 73X79 εκ., 1966. Ιδιωτική συλλογή.





**Επιθαλάμιο.** Λάδι σε μουσαμά, 39,5X49,5 εκ., 1965. Ιδιωτική συλλογή.



**Επιθαλάμιο.** Λάδι σε μουσαμά, 73X79 εκ., 1966. Ιδιωτική συλλογή.

διαφορετικά επίπεδα δημιουργούν το αυστηρό γεωμετρικό πλαίσιο μέσα στο οποίο προβάλλουν ή αναδύονται οι μορφές. Κάθετες, οριζόντιες και καμπύλες υπηρετούν μια σοφά υπολογισμένη σκηνοθεσία της σύνθεσης, εντείνουν το σκηνογραφικό-θεατρικό της χαρακτήρα, τη συνοχή του συνόλου, τον οργανικό ρυθμό του. Ο Μόραλης αναφερόμενος στην *Άνοιξη* επισημαίνει: «Υπάρχει μια έντονα ερωτική ατμόσφαιρα, με τα λουλούδια, τα αρώματα και τις κοπέλες που φιλούν τον Επιτάφιο. Τις βλέπεις στο έργο, είναι το μοτίβο αριστερά. Στο κέντρο είναι η Εκκλησία με τον Άγγελο. Αλλά υπάρχει κι ένα κομμάτι θάλασσα και ένα



**Επιθαλάμιο.** Λάδι σε μουσαμά, 73X79 εκ., 1966. Ιδιωτική συλλογή.

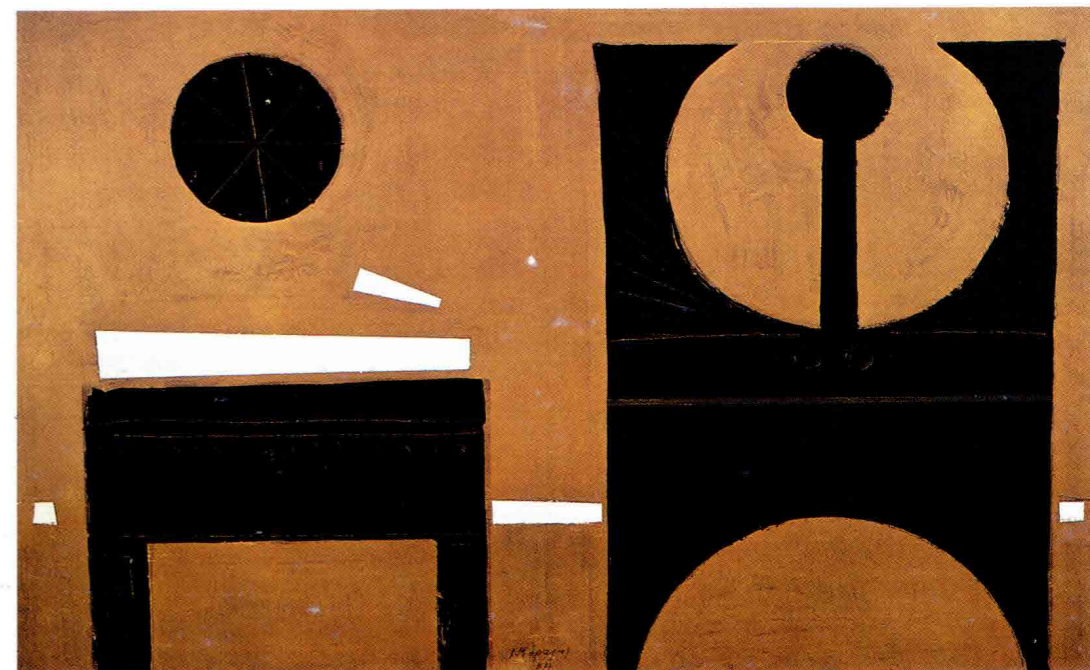
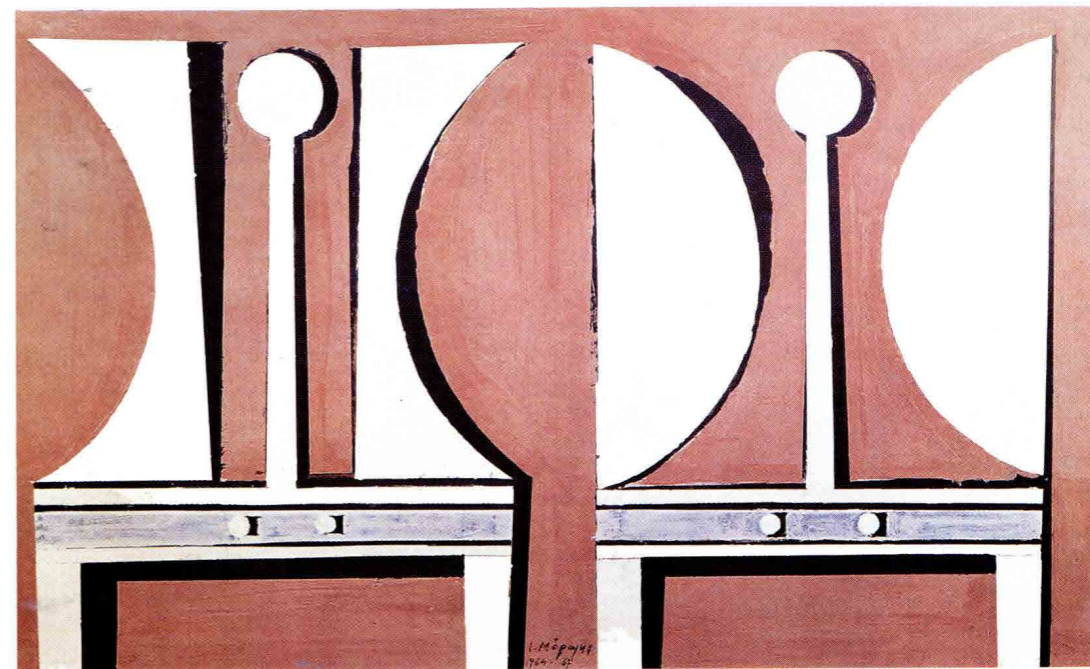




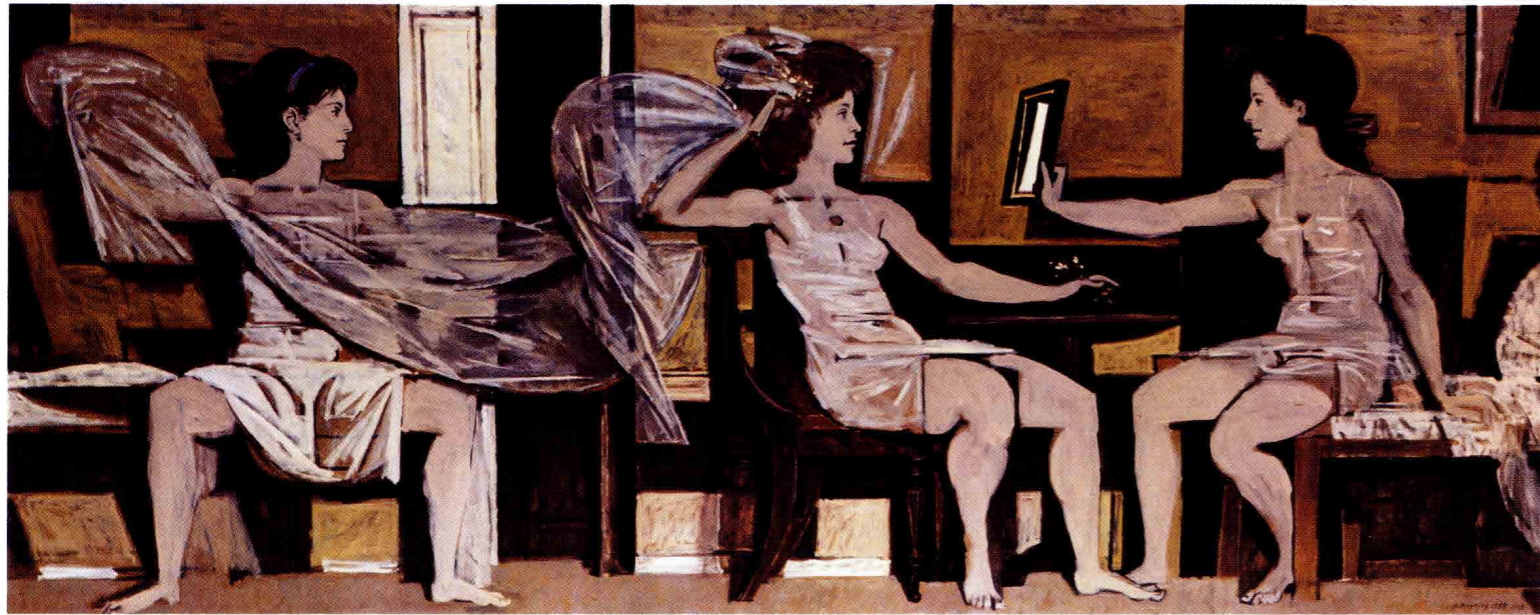
- **Επιθαλάμιο, Νύφη.** Λάδι σε μουσαμά, 73X79 εκ., 1965-'66. Ιδιωτική συλλογή.
- ▶ **Άσπροι άγγελοι σε ροζ φόντο.** Κόλλα βιναβύλ σε ξύλο, 57,5X36 εκ., 1964-'67. Ιδιωτική συλλογή.
- Μαύρος άγγελος σε κίτρινο φόντο.** Κόλλα βιναβύλ σε ξύλο, 57,5X36 εκ., 1964. Ιδιωτική συλλογή.

μαγιάτικο στεφάνι στον τοίχο. Και το τελευταίο μοτίβο είναι ένα ερωτικό ζευγάρι. Ο έρωτας και ο θάνατος που πάνε μαζί».

Τα *Επιθαλάμια* της δεκαετίας του 1960, ενότητα έργων με θέμα την ερωτική συνάντηση του άντρα και της γυναίκας, έρχονται ως απάντηση στη σειρά των *Επιτύμβιων* που έχουν προηγηθεί. Η πορεία προς την αφαιρεση και τη γεωμετρική σχηματοποίηση της μορφής εμφανίζει διαρκώς αυξανόμενη ένταση. Οι συνθέσεις διατηρούν την αυστηρή τεκτονική δομή τους, τα αφηγηματικά στοιχεία παραμερίζονται, η χρωματική γκάμα περιορίζεται. Το θέμα φορτίζεται με την emphatic σημασία που ο ζωγράφος του αποδίδει, καθώς και τον τρόπο με τον οποίο το επεξεργάζεται.





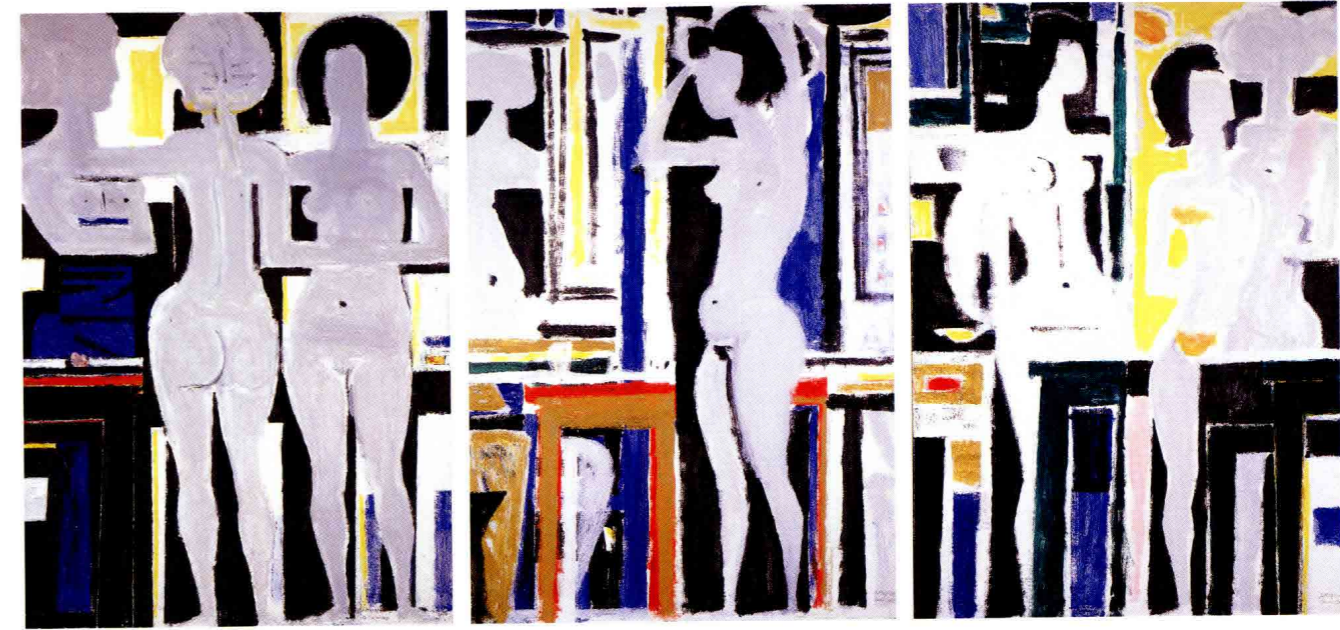


**Νύφn.** Λάδι σε μουσαμά, 250X100 εκ., 1968. Ιδιωτική συλλογή.

Ο κάθε πίνακας αποτελεί και μία παράσταση, το περιεχόμενο της οποίας επικεντρώνεται στην ένωση του ζευγαριού. Η διαπραγμάτευση του θέματος από σύνθεση σε σύνθεση βασίζεται σε έναν πραγματικό πλούτο μορφών, που μας επιτρέπει να παρακολουθήσουμε και να ανιχνεύσουμε την εξελικτική πορεία της δουλειάς του, τις σκέψεις και τους στόχους του, το αισθητικό ιδανικό του.

Μέσα από μια διαδικασία αφαίρεσης ο Μόραλης επιλέγει και απομονώνει τα στοιχεία που ολοκληρώνουν το προσωπικό του όραμα, εκείνα που οδηγούν στη ζωγραφική εκφραστικότητα, μεταδίδουν και διατηρούν ατόφια την πρωταρχική αίσθηση και την αλήθεια του θέματος, προσεγγίζουν τη βαθύτερη ουσία της μορφής. Πρόκειται για μια μετοίκηση του θέματος από την υλική στην πνευματική του διάσταση, στην ιερότητα και το μυστήριο της ένωσης, του έρωτα ως καθολικής αξίας, διαχρονικής και πανανθρώπινης.

Σε μερικά από τα *Επιθαλάμια* το ζευγάρι εμφανίζεται σαν μια συμπλοκή μεγάλων πλαστικών όγκων που επιβάλλονται κυριαρχικά, μεταδίδοντας μια εκρηκτική αίσθηση ενέργειας, ενώ σε άλλα το ερωτικό στοιχείο που εκπέμπουν τα γυμνά σώματα ενισχύεται από την πυκνότη-



τα και την πλαστικότητα των σχημάτων που τα περιβάλλουν και υπαινικτικά σημαίνουν τους εσωτερικούς χώρους, τους «νυφικούς θαλάμους» μέσα στους οποίους πραγματοποιείται η συνάντηση. Οι τονισμένοι καμπύλοι όγκοι δίνουν σχεδόν απτική υπόσταση στις μορφές και συντείνουν σε ένα ρυθμικό αποτέλεσμα που αποκτά μνημειακή διάσταση από τα έντονα περιγράμματα, τις γεωμετροποιήσεις της φόρμας και τη μονοχρωματική απόδοση των σωμάτων.

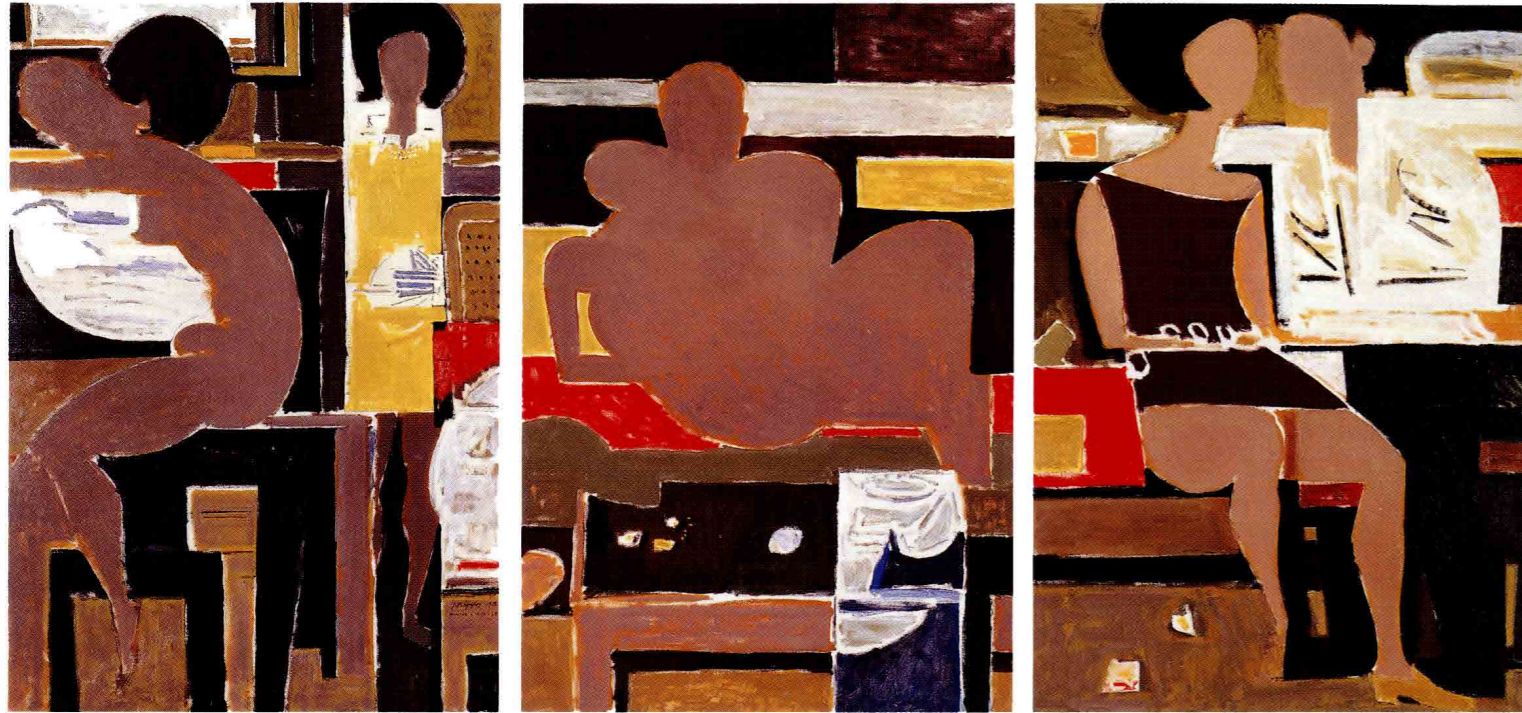
Η ζωγραφική επιφάνεια κατακερματίζεται και ανασυντίθεται σε ένα παλλόμενο σύνολο, με τα σώματα του άνδρα και της γυναίκας να πλησιάζουν το ένα το άλλο, να ενώνονται, να γίνονται ένα. Σε ορισμένες περιπτώσεις δημιουργεί μία υποβλητική νυχτερινή ατμόσφαιρα με τις μορφές της γυναίκας-νύφης και του άνδρα-άγγελου να προβάλλουν από το σκοτάδι και σε άλλες μια περισσότερο λαϊκή αίσθηση. Στις τελευταίες συνθέσεις της σειράς (αρχές δεκαετίας του 1970) σώματα και χώρος γεωμετροποιούνται: καμπύλες, τεθλασμένες, οριζόντιες και κάθετες γραμμές τέμνουν και διαχωρίζουν τη ζωγραφική επιφάνεια σε συμπαγή χρωματικά επίπεδα. Χαρακτηριστικό στοιχείο αυτών των έργων είναι τα βαριά χρώματα –καφέ, πορτοκαλί, κόκκινο, κίτρινο, μαύρο αλλά και λευκό.

**Καλοκαίρι.** Ακρυλικό σε μουσαμά, 73X106 εκ., 1968-'69. Ανήκει στον καλλιτέχνη.

**Καλοκαίρι.** Ακρυλικό σε μουσαμά, 73X106 εκ., 1969. Ανήκει στον καλλιτέχνη.

**Καλοκαίρι.** Ακρυλικό σε μουσαμά, 73X106 εκ., 1969. Ανήκει στον καλλιτέχνη.



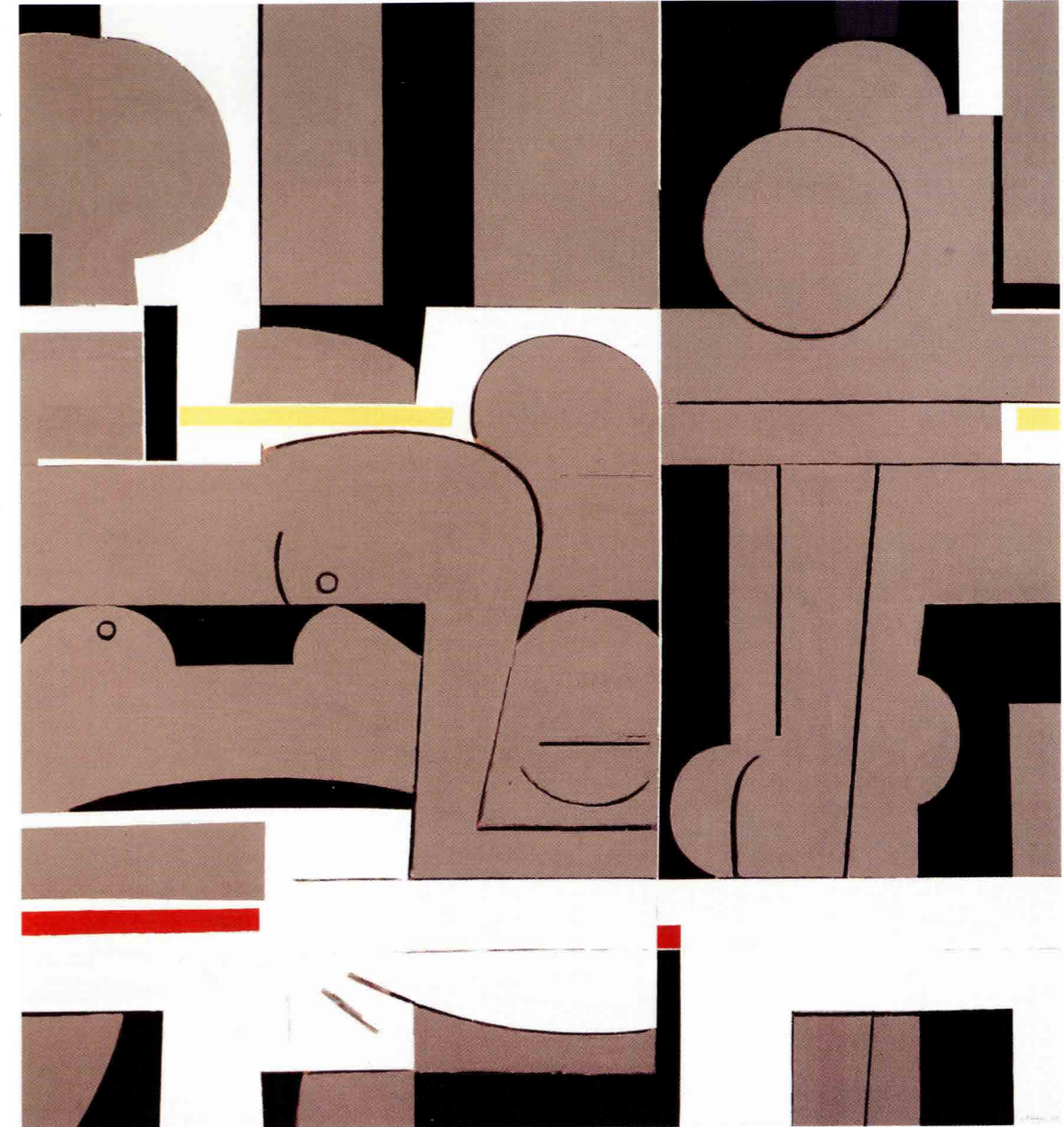


Οι συνθέσεις που ζωγραφίζει παράλληλα με τα *Επιθαλάμια* (*Μαύρος Άγγελος σε κίτρινο φόντο*, 1964· *Άσπροι Άγγελοι σε ροζ φόντο*, 1964-1967· *Ερωτικό*, 1967· *Νύφη*, 1968· *Η γυναίκα με το φεγγάρι*, 1969· *Καλοκαίρι*, 1968-1969· *Αύγουστος*, 1971· *Αύγουστος-Σεπτέμβρης*, 1971) κινούνται σε αντίστοιχο θεματικό πλαίσιο, επικυρώνουν με τη σειρά τους τον πολυδιάστατο χαρακτήρα των αναζητήσεών του, την αισθητική δύναμη και τις «περιπέτειες» της μορφής, την πορεία μετάβασης προς νέες εκφραστικές φόρμες μεγάλης απλότητας και ακρίβειας.

**Επιθαλάμιο.** Λάδι σε μουσαμά, 81X116 εκ., 1968.  
Ανήκει στον καλλιτέχνη.

**Επιθαλάμιο.** Λάδι σε μουσαμά, 81X116 εκ., 1968.  
Ανήκει στον καλλιτέχνη.

**Επιθαλάμιο.** Λάδι σε μουσαμά, 81X116 εκ., 1968.  
Ανήκει στον καλλιτέχνη.



**Επιθαλάμιο.** Λάδι σε μουσαμά, 178X196 εκ., 1970. Ανήκει στον καλλιτέχνη.



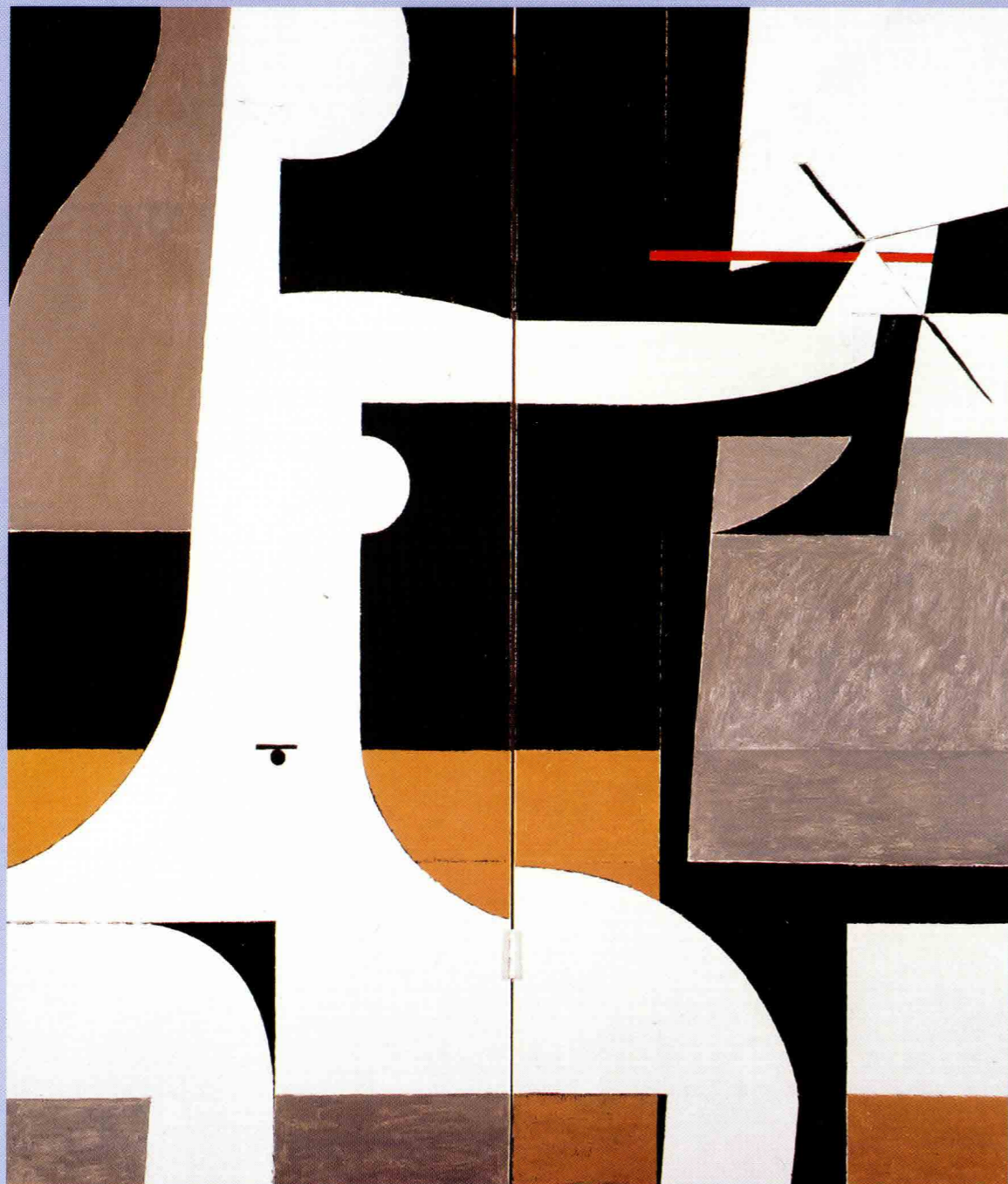


Πανσέληνος Κ'. Ακρυλικό σε μουσαμά, 178X196 εκ., 1977. Ιδιωτική συλλογή.

Δεν μπορείς να φλυαρείς. Πρέπει να πειθαρχείς. Πρέπει να συγκρατείς τη σύνθεση από οτιδήποτε το περιττό... Είναι -λοιπόν- λάθος το να θεωρείς την αυτοπειθαρχία περιορισμό. Ίσα-ίσα, όσο οξύμωρο και εάν ακούγεται, η αυτοπειθαρχία σε απελευθερώνει. Σου επιτρέπει να δομήσεις ο ίδιος τη ζωή σου, να την οργανώσεις, να τη διευθύνεις.

*Ι. Μόραλη*





## Ένα νέο σύστημα μορφών

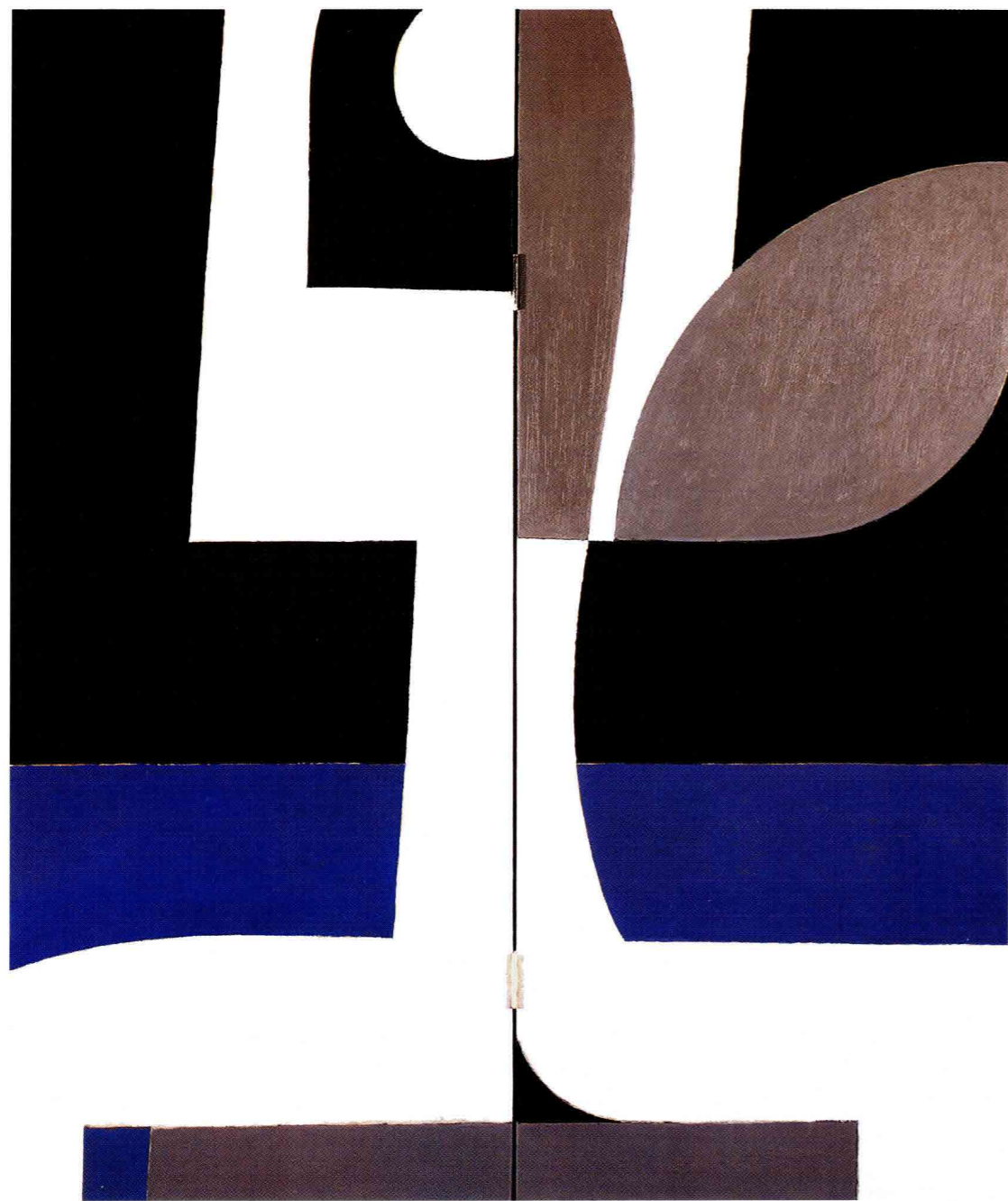
Στη ζωγραφική του, όπως αυτή διαμορφώνεται από τις αρχές της δεκαετίας του 1970, χαρακτηριστικές είναι πλέον οι επιδράσεις από τις αρχές του κονστρουκτιβισμού, του νεοπλαστικισμού και του Μπαουχάουζ. Ο Μόραλης αναπλάθει την ανθρώπινη μορφή αποδίδοντάς την με κυκλικά, καμπυλόγραμμη και ορθογώνια σχήματα και απλές αναλογίες, οργανώνει και ισορροπεί με αυστηρότητα τις φόρμες του ενισχύοντας την αρμονία της σύνθεσης, την αίσθηση της κίνησης και του ρυθμού. Τα έργα υποτάσσονται στη γεωμετρική τάξη, τα σχήματα, που συναρμολογούν τις μορφές και το χώρο, διαγράφονται και διαχωρίζονται με εξαιρετική σαφήνεια. Εμφανής είναι ο στόχος να κωδικοποιηθούν όλα τα επιμέρους στοιχεία σε ένα νέο σύστημα μορφών. Σε συνθέσεις όπως *Το κορίτσι που ζωγραφίζει* (1971), *Νέα γυναίκα* (1971-72), *Το κορίτσι που γδύνεται* (1972), *Αιγαίο* (1972) και *Το κορίτσι που λύνει το σανδάλι* (1973), η γυναίκα διατηρεί τη «φυσική» της παρουσία, την αισθητική και συγκινησιακή της δύναμη, απεικονίζεται με γεωμετρική και χρωματική καθαρότητα, συνθετική λιτότητα.

Το Μάρτιο του 1972 οργανώνει την τρίτη ατομική του έκθεση στην γκαλερί Ιόλα-Ζουμπουλάκη. Παρουσιάζει εκτός από άλλα έργα του και

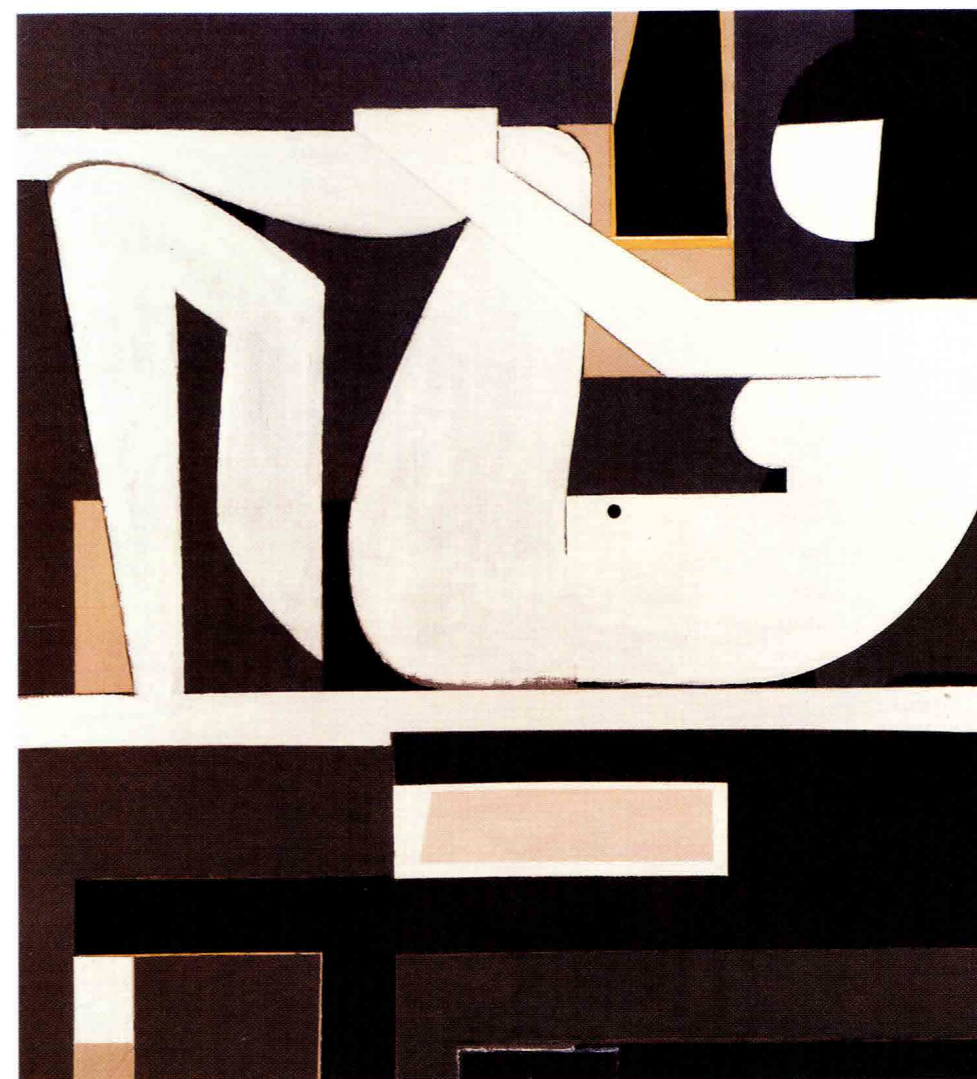


◀ *Το κορίτσι που ζωγραφίζει.*  
Δίπτυχο, ακρυλικό σε μουσαμά,  
113,5X146,5 εκ., 1971. Ιδιωτική  
συλλογή.





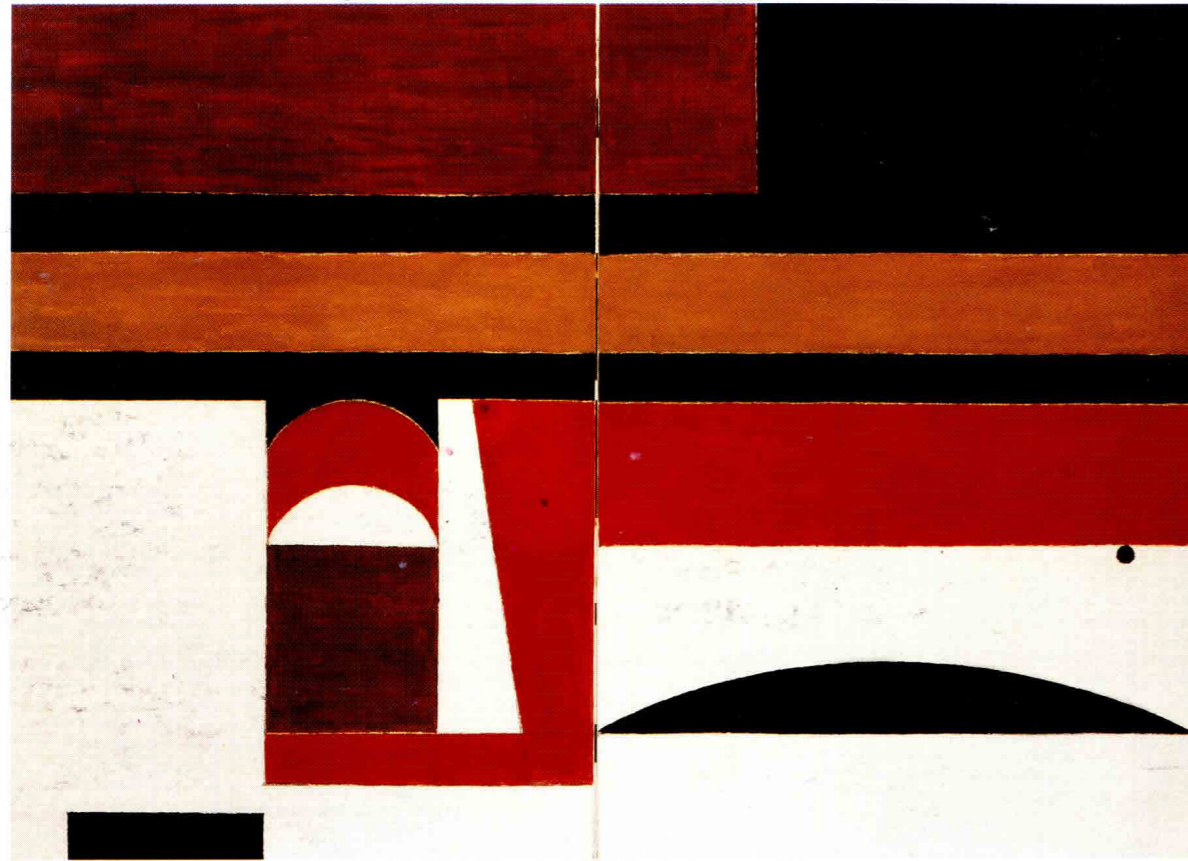
Αιγαίο. Δίπτυχο, λάδι σε μουσαμά, 97X116 εκ., 1972. Ανήκει στον καλλιτέχνη.



τα Επιθαλάμια, ενώ η σύνθεση *Το κορίτσι που ζωγραφίζει* κατέχει εξέχουσα θέση. Ο Οδυσσέας Ελύτης που προλογίζει τον κατάλογο της έκθεσης σημειώνει: «Τα χρώματα της Αττικής και της Αίγινας, τα σώματα των νέων κοριτσιών, το φως, το ταυτόσημο μιας φυσικής και ηθικής ευγένειας, τα βλέπουμε στα τελευταία έργα του Μόραλη ν' αναδύονται κάποτε με μια υγρασία θαλασσινή, σαν μεγεθυμένα θραύσματα από αρχαίες ληκύθους, ή σμικρυσμένες νωπογραφίες τόπων λατρείας που χάθηκαν για πάντα.

**Νέα γυναίκα.** Ακρυλικό σε μουσαμά, 106X116 εκ., 1971-'72. Ιδιωτική συλλογή.

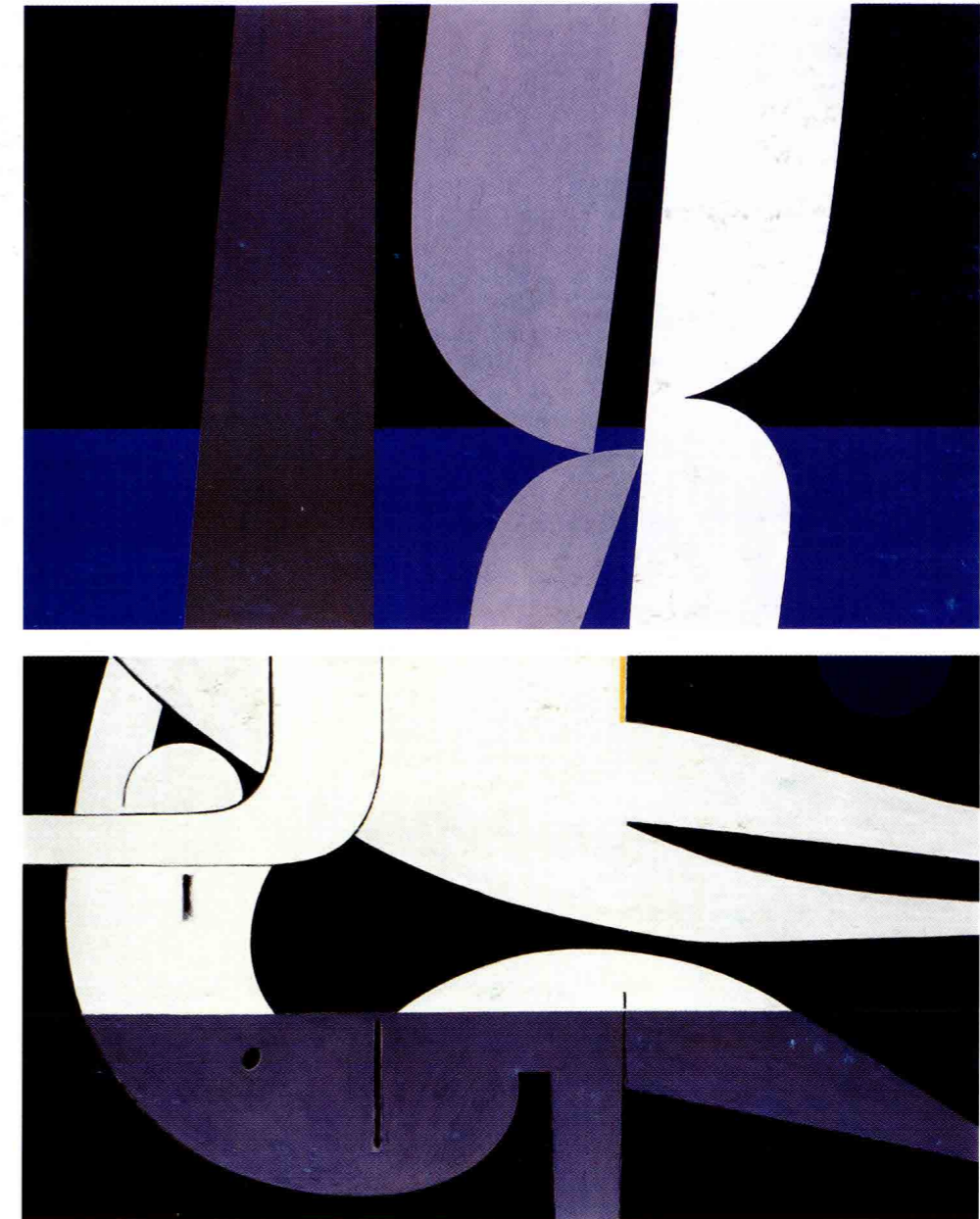




**Επιθαλάμιο.** Δίπτυχο, ακρυλικό σε μουσαμά, 146X106 εκ., 1970-'71. Ιδιωτική συλλογή.

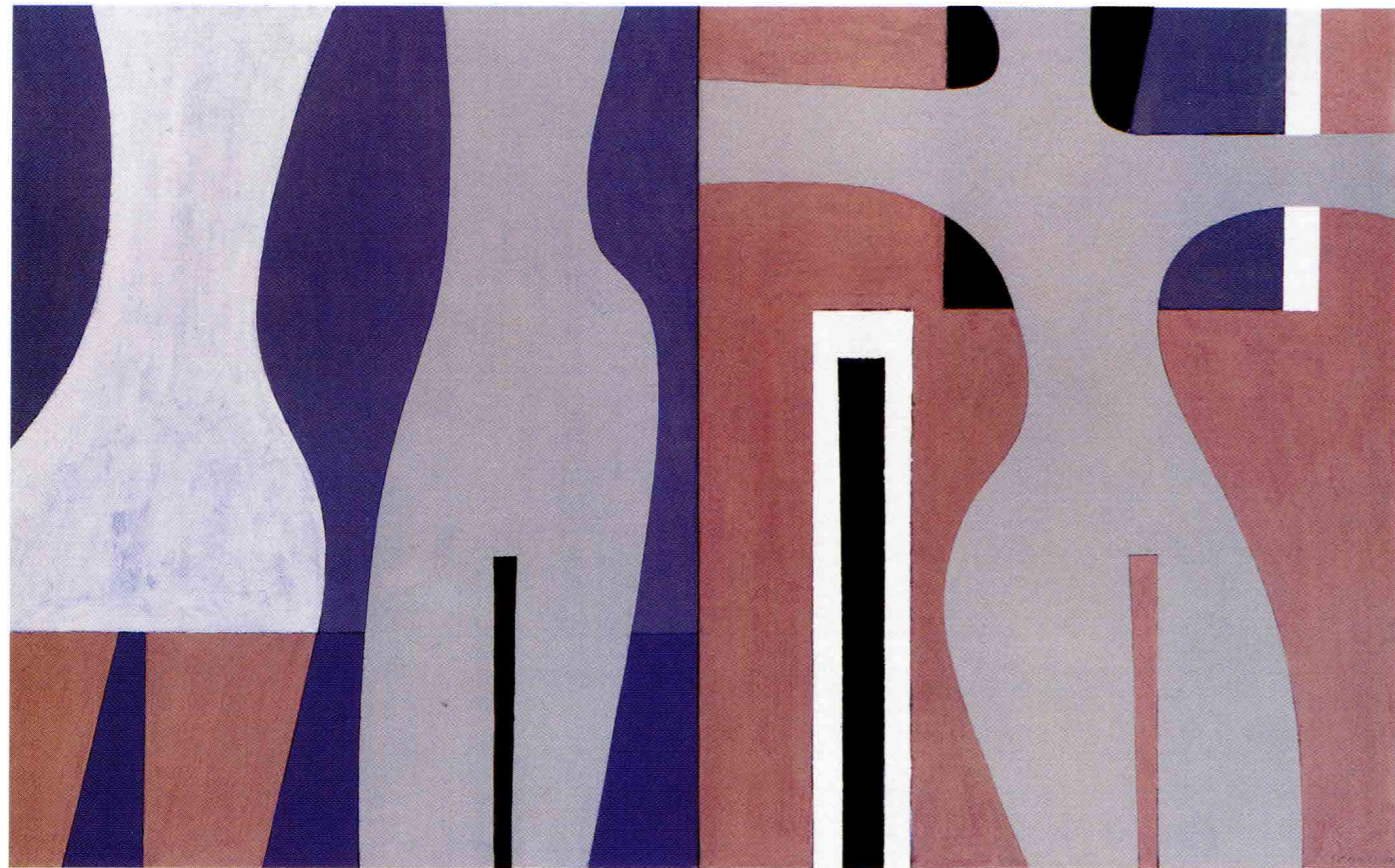
Μια νοσταλγία άλλωστε του μνημειακού παρωπούσε ανέκαθεν το χέρι του ζωγράφου να οργανώνει και να ισορροπεί τις φόρμες του πάνω σ' ένα νοητό αρχιτεκτόνημα, συνάμα όμως να δίνει ακόμα και στις πιο αισθησιακές του συλλήψεις – και είναι η περίπτωση που αντικρίζουμε σήμερα στα “Επιθαλάμιά” του – ένα μυστήριο και μίαν ιερατικότητα βιβλική».

Ο Μόραλης οδηγείται σε μια διάλυση των μορφών. Το ανθρώπινο σώμα «τεμαχίζεται», τα μέρη του γεωμετριοποιούνται σε κανονικά σχήματα, τα οποία βρίσκονται με ακρίβεια στη θέση τους, μέσα από μια αντίληψη λογικής συγκρότησης της ζωγραφικής επιφάνειας. Μια απόλυτα πειθαρχημένη σύλληψη και αρμονική διάταξη «χτίζει» τα πάντα με οικονομία και μοιάζει να χαλιναγωγεί, να θέτει σε δεύτερη μοίρα το συναίσθημα, να αναιρεί κάθε ρομαντική διάθεση ή δραματικό περιεχόμενο,



**Συνάντηση Β'.** Ακρυλικό σε μουσαμά, 178X116 εκ., 1977. Ιδιωτική συλλογή.  
**Πανσέληνος Α'.** Ακρυλικό σε πανί, 166X98 εκ., 1975. Ιδιωτική συλλογή.





**Αίγινα.** Δίπτυχο, ακρυλικό σε μουσαμά, 129X82,5 εκ., 1975.  
Ιδιωτική συλλογή.

να αντιπαρέχεται την έννοια του τραγικού. Σώματα και χώρος δομούνται μέσα από μία ποιητική του ορθού λόγου. Ο Μόραλης εγκαταλείπει τη σωματικότητα των μορφών, επιλέγει την επίπεδη δομή, τις μεγάλες εκφραστικές φόρμες, τις γεμάτες ενέργεια και ένταση καμπύλες, την κίνηση, την αντίθεση, την ισορροπία, το διάλογο και τις ανταποκρίσεις των γραμμών και των σχημάτων. Η αφαίρεση σε κανένα σημείο δεν γίνεται αυτοσκοπός, η ζωγραφική του, σε καμία περίπτωση δεν αποτελεί μία απλώς χρωματική ζωγραφική. Οι επιφάνειες είναι αποκρυστάλλωση, αίσθηση της ανθρώπινης παρουσίας.



Ο ζωγράφος αξιοποιεί την αφαίρεση για να απομονώσει τον πυρήνα της ανθρώπινης ύπαρξης, να δημιουργήσει μέσα από την τέχνη του μια γλώσσα συμβόλων, να μορφοποιήσει με ακρίβεια εικόνες και συναισθήματα, κατά τέτοιο τρόπο, ώστε να είναι κατανοητά στον καθένα. Η αυστηρότητα, η τάξη ενός εσωτερικού ρυθμού, οι αρμονικές αναλογίες και η καθαρότητα των χρωμάτων και των σχημάτων αποτελούν τα βασικά χαρακτηριστικά της δουλειάς του, δίνουν το στίγμα της τέχνης του, επιβεβαιώνουν τη βούλησή του να είναι ζωγράφος. Η ατμόσφαιρα παραμένει έντονα ερωτική. Η γυναίκα είναι και πάλι το θέμα ως μοναχική φιγούρα,

**Πανσέληνος Β΄.** Ακρυλικό σε πανί, 165X114 εκ., 1975.  
Ιδιωτική συλλογή.



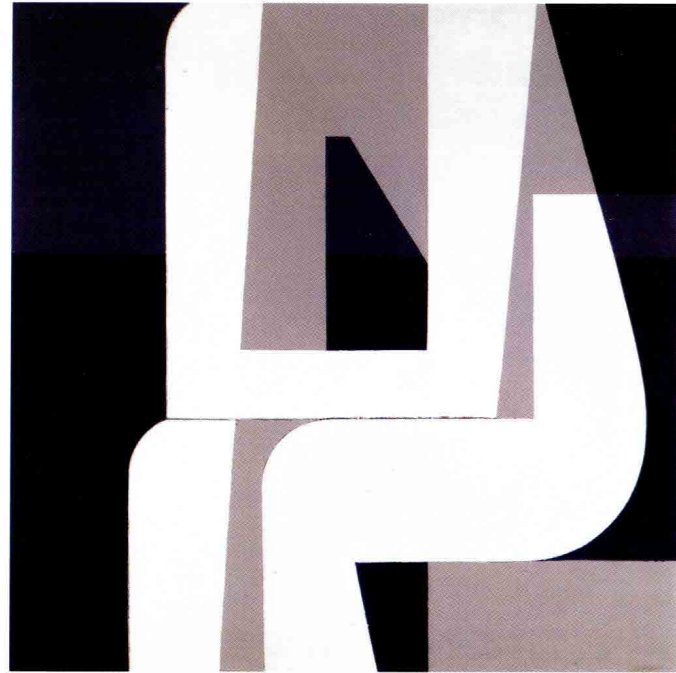


Συνάντηση Α'. Ακρυλικό σε μουσαμά. 130X130 εκ., 1976. Ιδιωτική συλλογή.



Ερωτικό. Ακρυλικό σε μουσαμά. 123X146 εκ., 1977. Ιδιωτική συλλογή.



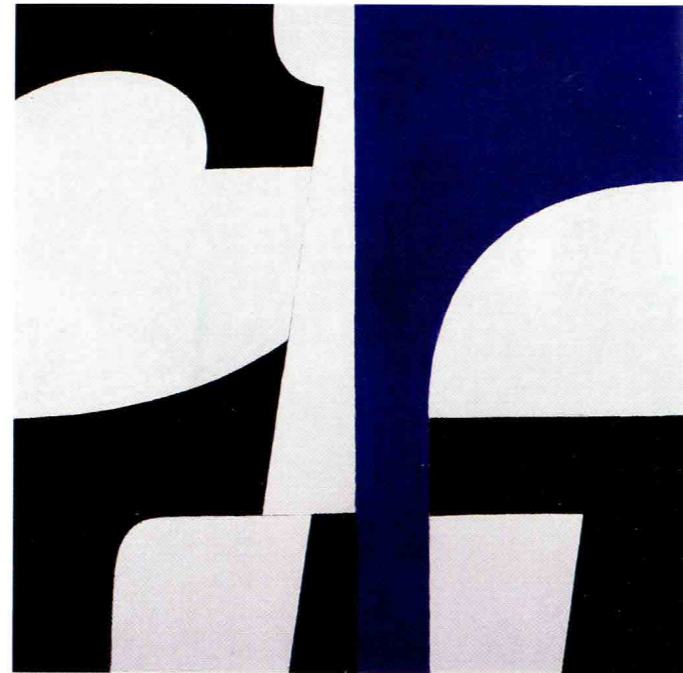


**Μορφή Β'.** Λάδι σε μουσαμά, 140X140 εκ., 1984.

Ανήκει στον καλλιτέχνη.

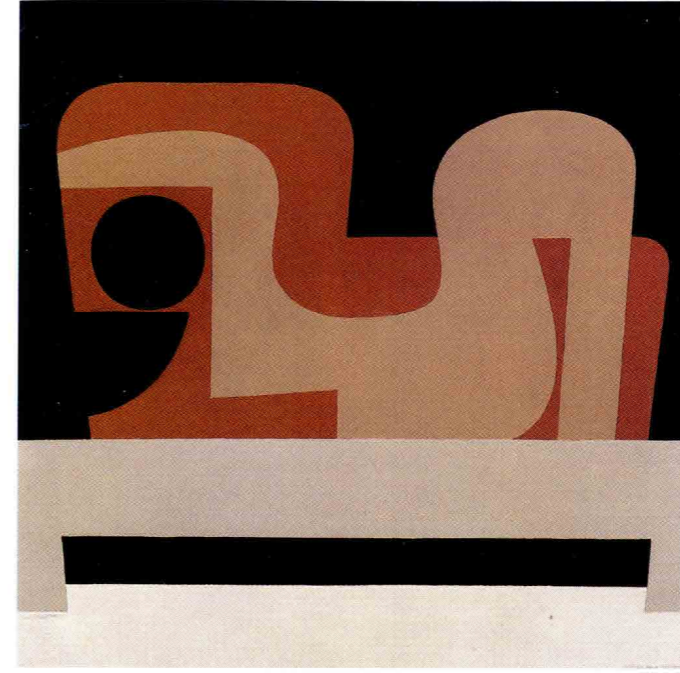
**Άγγελος Α'.** Ακρυλικό σε μουσαμά, 80X80 εκ., 1980.

Ιδιωτική συλλογή.



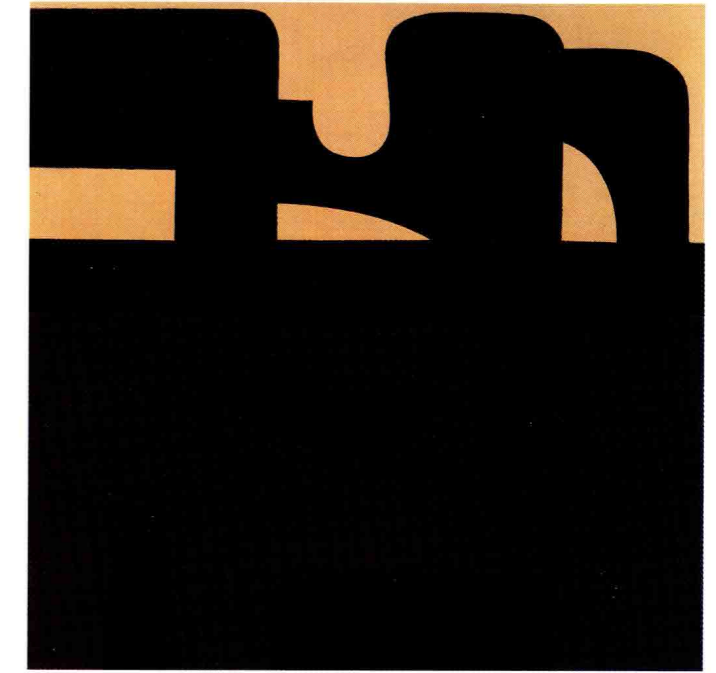
αλλά κυρίως στη συνάντησή της με τον άνδρα. Ο Μόραλης ζωγραφίζει τη θάλασσα του Αιγαίου, την Αίγινα, το φως της Πανσελήνου, την ένωση των κορμιών: μορφές υποβλητικές, που κουβαλούν μνήμες αρχέγονες, απαλλαγμένες από το βάρος των φυσικών τους διαστάσεων.

Το 1978 πραγματοποιεί την τέταρτη ατομική του έκθεση στην γκαλερί Ζουμπουλάκη. Τα έργα που παρουσιάζει έχουν φιλοτεχνηθεί κυρίως στην Αίγινα και μια μεγάλη ενότητα φέρει τον τίτλο *Πανσέληνος*, ενώ την περίοδο αυτή οι τίτλοι που εμφανίζονται συχνά σε άλλες συνθέσεις του (*Συνάντηση*, *Ερωτικό*, *Μορφή*) είναι αποκαλυπτικοί της θεματικής του. Στα περισσότερα από τα έργα αυτά ενδιαφέρον έχει ο τρόπος με τον οποίο διαχωρίζει τις φόρμες, καθώς χρησιμοποιεί την αντίθεση «θετικού-αρνητικού», αντιπαραθέτοντας σκουρόχρωμες σε ανοιχτόχρωμες επιφάνειες, για να συμπυκνώσει την



παρουσία του γυναικείου και του ανδρικού σώματος. Στη *Συνάντηση Α'* (1976) π.χ., το μνημειακό σύμπλεγμα διαχωρίζεται με σαφήνεια σε μια λευκή και σε μια γκρίζα επιφάνεια, προβάλλει μέσα από το σκοτεινό μαύρο, ενώ το μικρό κόκκινο παραλληλόγραμμο σχήμα φορτίζει τη σύνθεση, έρχεται να συνεισφέρει καθοριστικά στο περιεχόμενό της. Σχεδιαστική πληρότητα, συνθετική ισορροπία και χρωματική λιτότητα οδηγούν σε αξιόλογα αισθητικά επιτεύγματα. Τα σχήματα διαρθρώνονται συμμετρικά γύρω από έναν κεντρικό πυρήνα ή αναπτύσσονται στο χώρο.

Ο ίδιος, αναφερόμενος στη «γεωμετρία» της δουλειάς του, αλλά και στη διαδικασία και την ολοκλήρωση της ζωγραφικής πράξης, επισημαίνει: «Δεν είναι ακριβώς "Γεωμετρία", αλλά η ανάγκη μου να πιάσω τη δουλειά μου... από την αρχή από την πρώτη πράξη...



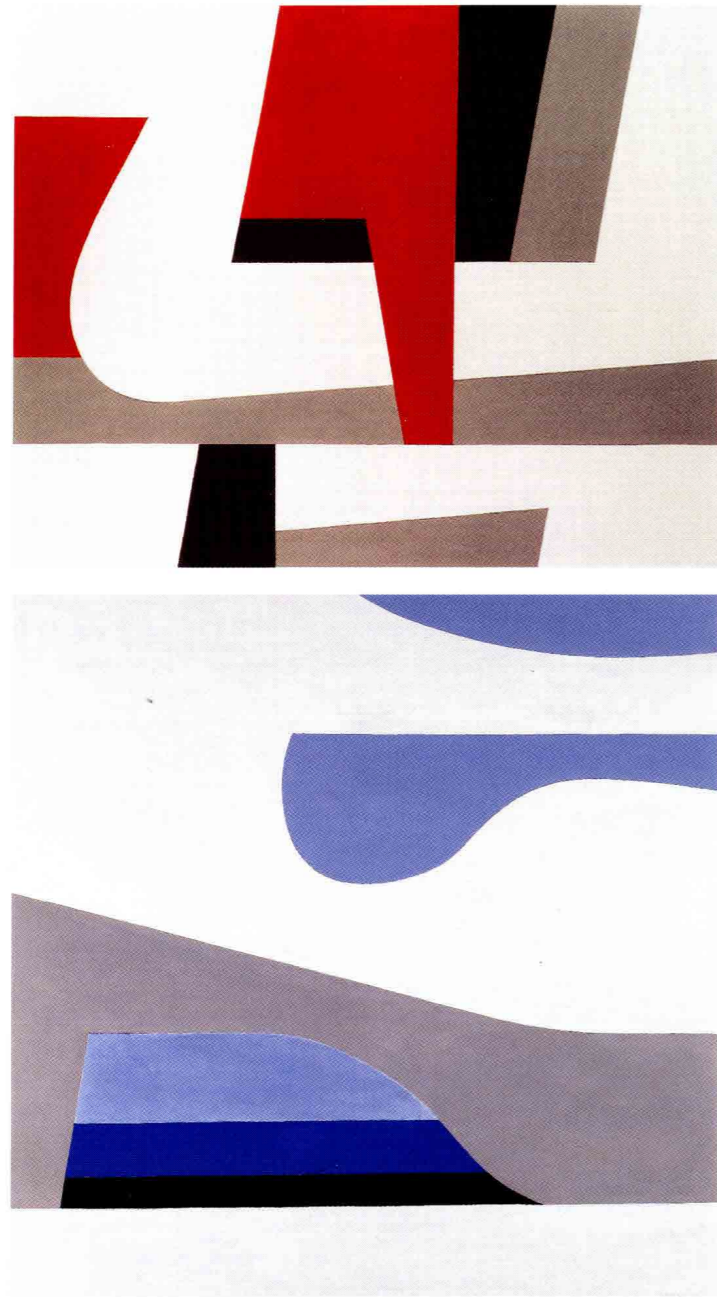
**Ερωτικό.** Ακρυλικό σε μουσαμά, 140X140 εκ., 1978.

Ιδιωτική συλλογή.

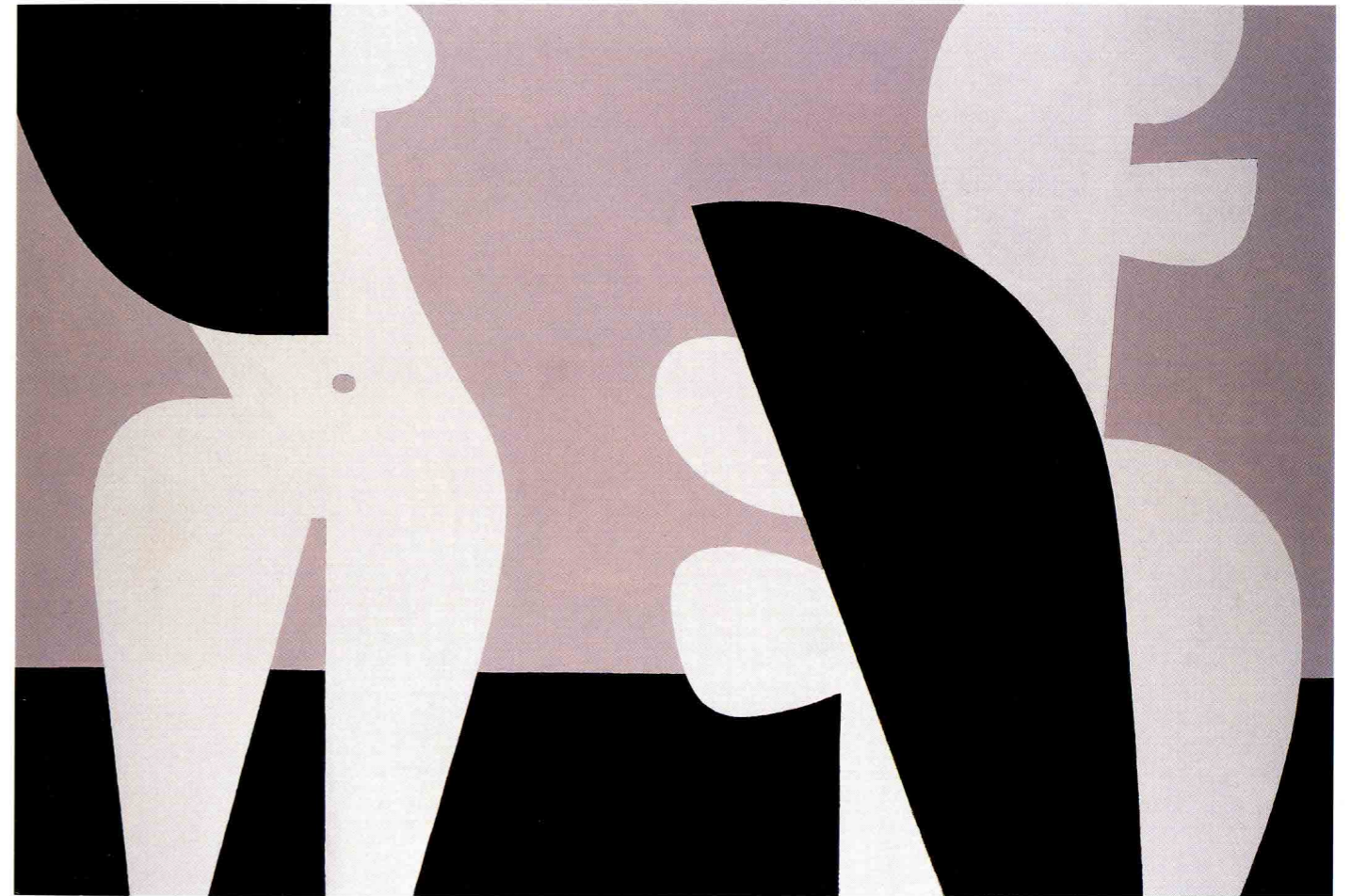
**Υπνος.** Ακρυλικό σε μουσαμά, 140X140 εκ., 1979.

Ιδιωτική συλλογή.



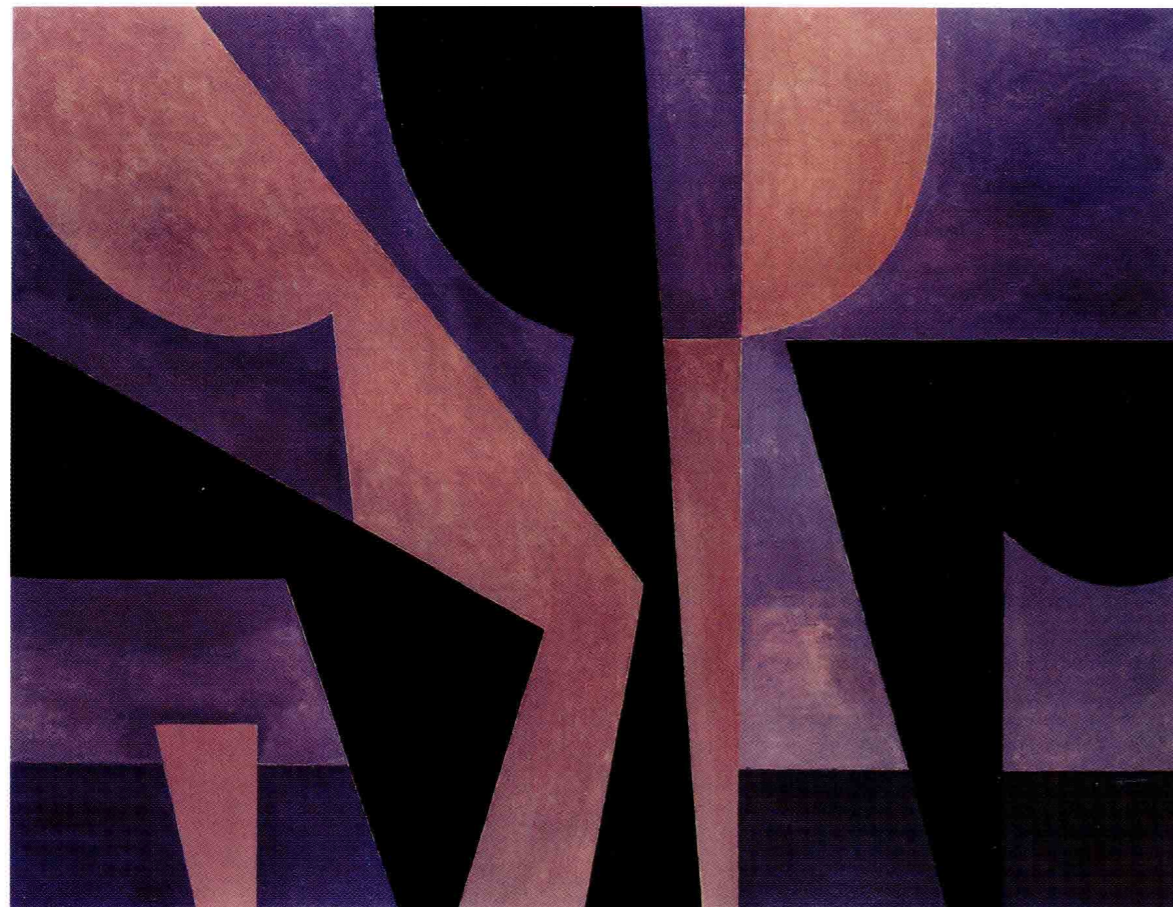


**Ερωτικό.** Ακρυλικό σε μουσαμά, 162X130 εκ., 1981. Ιδιωτική συλλογή.  
**Καλοκαίρι.** Λάδι σε μουσαμά, 140X140 εκ., 1984. Ιδιωτική συλλογή.



**Αυγή.** Ακρυλικό σε μουσαμά, 200X135 εκ., 1986. Ιδιωτική συλλογή.

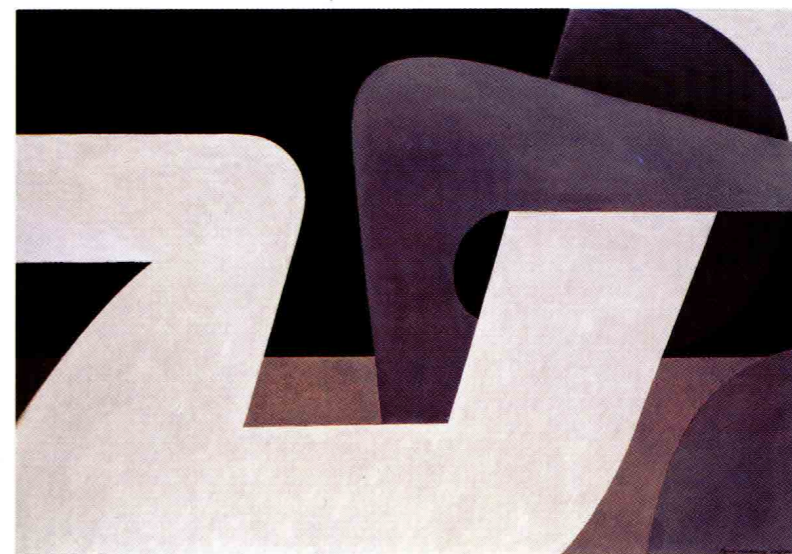
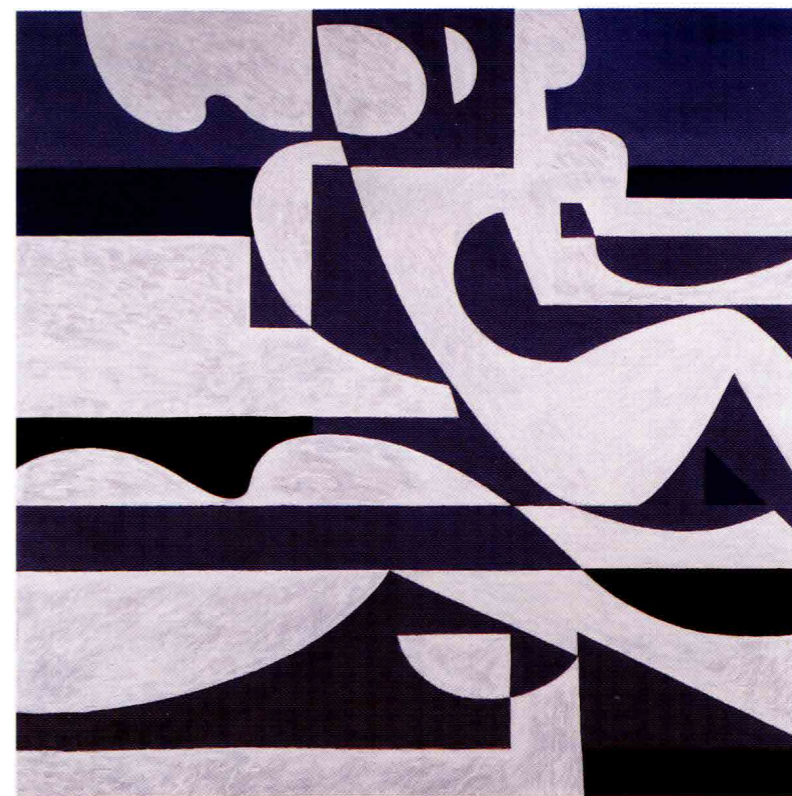




- **Χαραυγή.** Λάδι σε μουσαμά, 165X114 εκ., 1988. Ιδιωτική συλλογή.
- ▶ **Καλοκαίρι.** Λάδι σε μουσαμά, 200X200 εκ., 1990. Ιδιωτική συλλογή.
- Ερωτικό.** Λάδι σε μουσαμά, 165X114 εκ., 1988. Ιδιωτική συλλογή

από τα στοιχειώδη. Από κει αρχίζω και θέλω να πλουτίζεται σιγά σιγά αλλά μόνον από εσωτερική ανάγκη. Δηλαδή ο εμπλουτισμός να είναι αναγκαίος. Όχι μίμηση... Η γεωμετρικότητα για την οποία μιλάμε, προέρχεται από αυτήν ακριβώς την ανάγκη μου να κρατήσω το ουσιαστικό όσο για το στολίδι, εάν χρειάζεται, το προσθέτεις εφόσον το θεωρείς απαραίτητο "σε μικρές δόσεις", ώστε να μην καταστραφεί το ουσιαστικό. Διότι όλα τα στοιχεία του έργου πρέπει να συνυπάρχουν σε άμεση σχέση το ένα με το άλλο να υπάρχει ένας διάλογος...».

Στα συμπλέγματα των μορφών του, με τη βαθιά επεξεργασμένη απλότητα της ζωγραφικής φόρμας, κατορθώνει να μορφοποιήσει τη ζωτική του σχέση με τον κόσμο, να αγγίξει το μυστικό της ύπαρξης και την



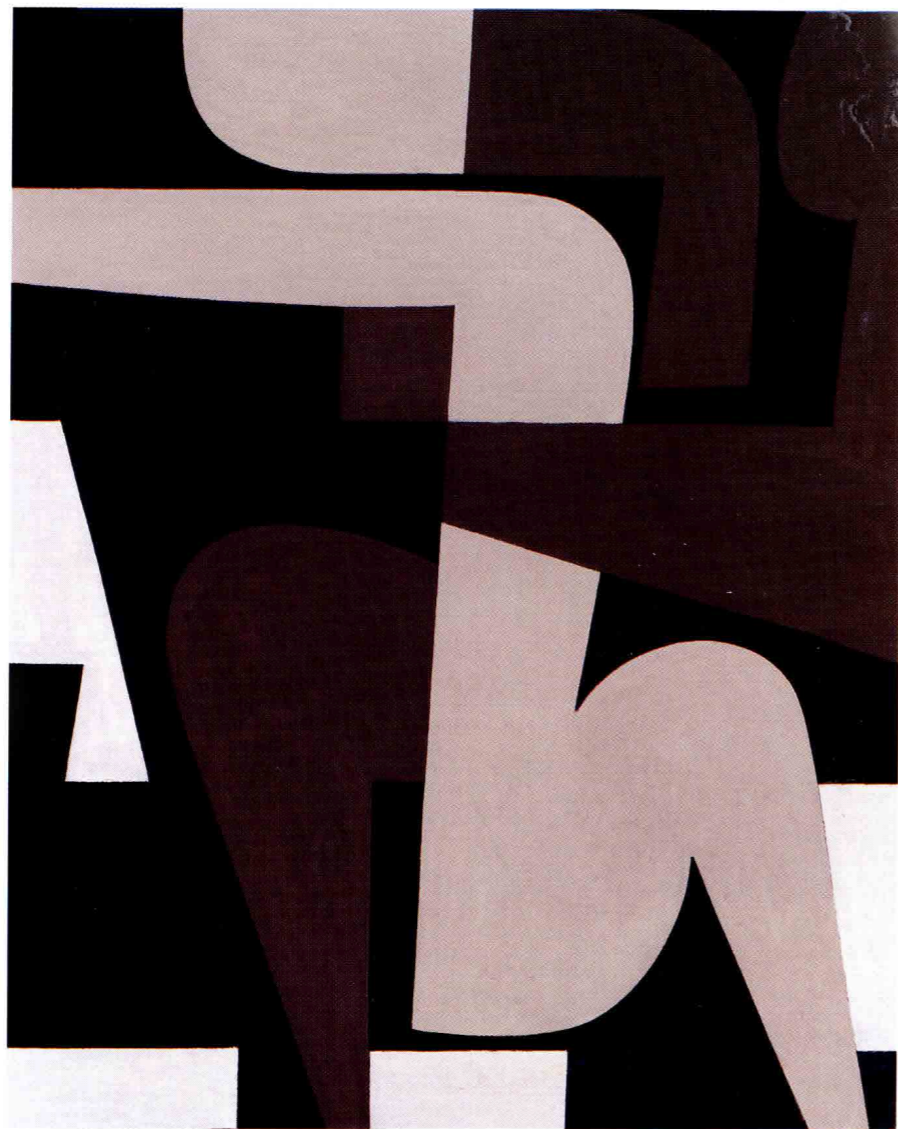




τρυφερότητα της σωματικής επαφής, να μεταδώσει την αίσθηση ενός γυμνού σώματος που αναδύεται από τη θάλασσα ή βυθίζεται στη μελαγχολία και τη μαγική ατμόσφαιρα μιας νύχτας με ολόγιομο φεγγάρι, να «απεικονίσει» την Παρουσία, την Έλξη, τον Έρωτα, την Απώθηση. Το σκούρο μπλε, το μαύρο, το γκριζο και το λευκό κυριαρχούν, ενώ σταδιακά εμπλουτίζει τη χρωματική του κλίμακα με καφέ, ώχρες, κόκκινα και κίτρινα σε προσεκτικά μελετημένες αρμονίες. Αυτή η αύξηση των χρωματικών δυνατοτήτων εντείνεται σε συνθέσεις της δεκαετίας του 1980. Τα έργα του αποκτούν έναν περισσότερο ποιητικό-λυρικό χαρακτήρα, κερδίζουν σε αμεσότητα, πληρότητα και εκφραστική δύναμη, οδηγούν στην αισθητική κορύφωση.

- ◀ **Ερωτικό.** Ακρυλικό σε μουσαμά, 130X195 εκ., 1988. Ιδιωτική συλλογή.
- **Ερωτικό.** Λάδι σε μουσαμά, 200X200 εκ., 1990. Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη.





- **Ερωτικό.** Λάδι σε μουσαμά, 130X162 εκ., 1990. Ιδιωτική συλλογή.
- ▶ **Χωρίς τίτλο.** Λάδι σε μουσαμά, 162X130 εκ., 1991. Ανήκει στον καλλιτέχνη.
- **Ύπνος.** Ακρυλικό σε μουσαμά, 200X200 εκ., 1991. Ιδιωτική συλλογή.

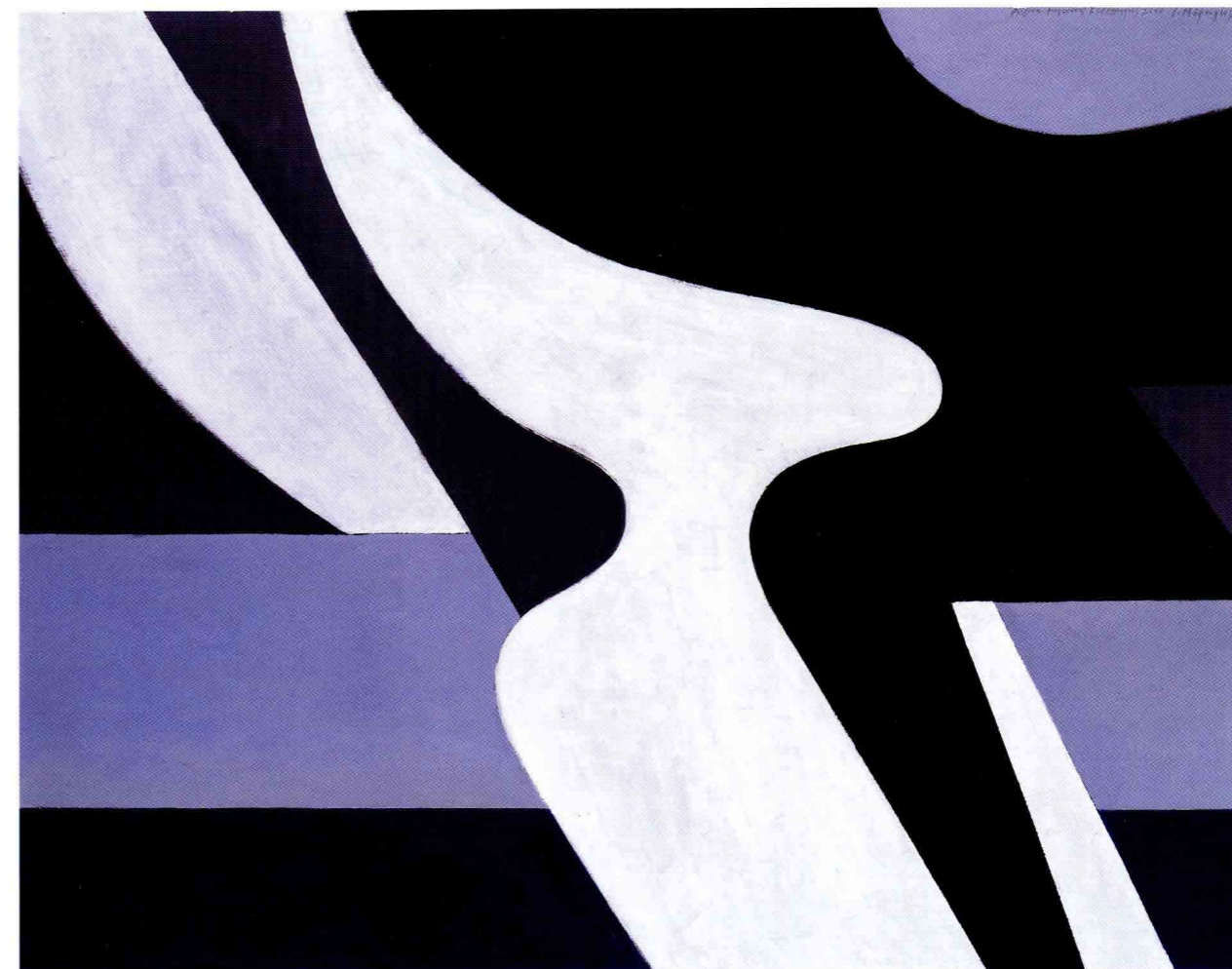
Η εμμονή του Μόραλη τις τρεις τελευταίες δεκαετίες στο ίδιο ύφος, σηματοδοτεί μια συνειδητή πορεία προς την κατάκτηση ενός επιδιωκόμενου ζωγραφικού προορισμού, ακυρώνοντας τις οποιοσδήποτε ενστάσεις για τυπικότητα, επανάληψη, άσκηση δεξιότητας, αυτάρεσκη επιβεβαίωση μιας απόλυτα αναγνωρίσιμης και καταξιωμένης μανιέρας, υπερβαίνοντας την ψυχρότητα του φορμαλιστικού καταναγκασμού που







Άγαλμα στον κήπο. Λάδι σε πανί, 130X195 εκ., 1997. Ιδιωτική συλλογή.



Άνεμος. Λάδι σε πανί, 114X146 εκ., 2000. Ιδιωτική συλλογή.





**Αποχωρισμός Α'.** Λάδι σε πανί,  
180X180 εκ., 1995. Ιδιωτική συλλογή.

ενέχει η αυστηρή δομική αντίληψη της ζωγραφικής του. Παρά τις επίπεδες χρωματικές επιφάνειες, τα έργα πάλλονται από ενέργεια και εσωτερικό ρυθμό. Η ποικιλία των συνδυασμών διευρύνει και μεγιστοποιεί τη θεματική του έρωτα. Τα σχήματα λειτουργούν ως ιδεογράμματα, απεικασματα των μορφών, διεκδικούν τη δική τους αυτονομία μέσα από την καθολική και διαχρονική γλώσσα της γεωμετρίας, η ζωγραφική του αποσπάται από την αισθητική στην καθαρά πνευματική-νοητική λειτουργία της.

Η εκθεσιακή του δραστηριότητα από τις αρχές της δεκαετίας του 1970 συνδέεται με την γκαλερί Ζουμπουλάκη, χώρο που για τον ζωγράφο αποτελεί σημείο αναφοράς. Μετά την τέταρτη ατομική του το 1978, θα ακολουθήσει μία σειρά ατομικών εκθέσεων (1983, 1992,

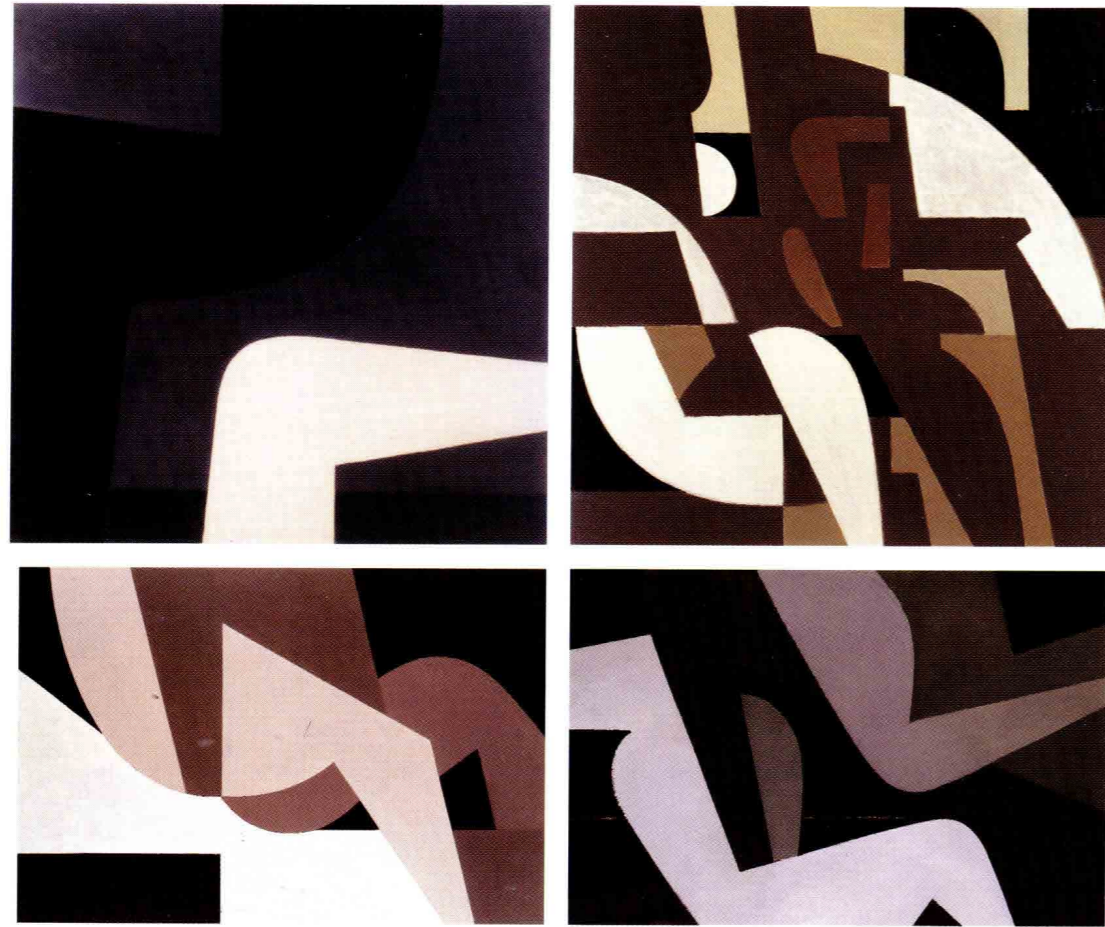


**Αποχωρισμός Β'.** Λάδι σε πανί,  
180X180 εκ., 1996. Ιδιωτική συλλογή.

1997, 2002, 2004), ενώ το 1988 η μεγάλη αναδρομική έκθεση της Εθνικής Πινακοθήκης θα τιμήσει το σύνολο της δουλειάς του, η οποία με τον όγκο και την ποιότητά της επιβεβαιώνει την ομόθυμη αποδοχή της κριτικής, την επιβολή του ζωγράφου στη συνείδηση όλων, την καθολική υποδοχή του έργου του.

Μια ακόμη αναδρομικού χαρακτήρα έκθεση θα πραγματοποιηθεί το 1996 στην Ακαδημία Αθηνών, με έργα του που ανήκουν στις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης. (Το 1988 ο Μόραλης προχώρησε σε μία μεγάλη δωρεά στην Πινακοθήκη 80 σχεδίων και 27 ελαιογραφιών που καλύπτουν με τον πιο αντιπροσωπευτικό τρόπο όλες τις φάσεις της μέχρι τότε δημιουργίας του).





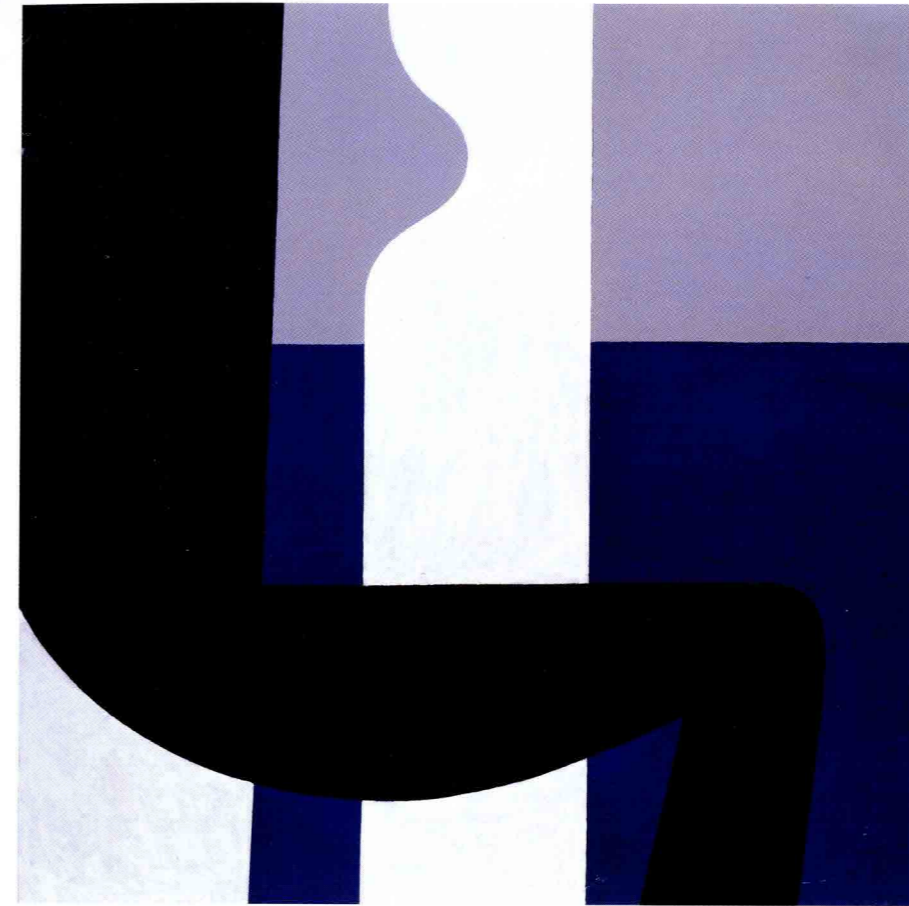
**Πλοία.** Λάδι σε πανί, 130X130 εκ., 1993. Ιδιωτική συλλογή.

**Δυτικό Δωμάτιο.** Λάδι σε πανί, 130X130 εκ., 1993. Ιδιωτική συλλογή.

**Ερωτικό.** Ακρυλικό σε πανί, 190X130 εκ., 1993. Ιδιωτική συλλογή.

**Ερωτικό.** Λάδι σε πανί, 195X130 εκ., 1997. Ιδιωτική συλλογή.

Το 2001 οργανώθηκε στο Μουσείο Μπενάκη η έκθεση *Άγγελοι, Μουσική, Ποίηση*, η θεματική της οποίας επικεντρωνόταν σε ένα από τα πιο γνωστά θέματα της τέχνης του, τις μορφές των αγγέλων –που, όπως ο ίδιος επισημαίνει, τον γοήτευαν πρωτίστως ως πλαστικές φόρμες πέρα από τις όποιες αλληγορικές και νοηματικές προεκτάσεις προσλαμβάνουν στη συνέχεια μέσα από τη συσχέτισή τους με τα υπόλοιπα θέματα της ζωγραφικής του–, αλλά και στη σύνδεσή του με τη μουσική, την ποίηση, το θέατρο και το χορό, όπως αυτή αποτυπώνεται στις εικονογραφήσεις του και στο μεγάλο αριθμό σκηνικών και κοστούμιών που σχεδίασε για το θέατρο. Η συμμετοχή του σε ομαδικές εκθέσεις είναι ιδιαίτερα περιορισμένη και επιλεκτική. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της

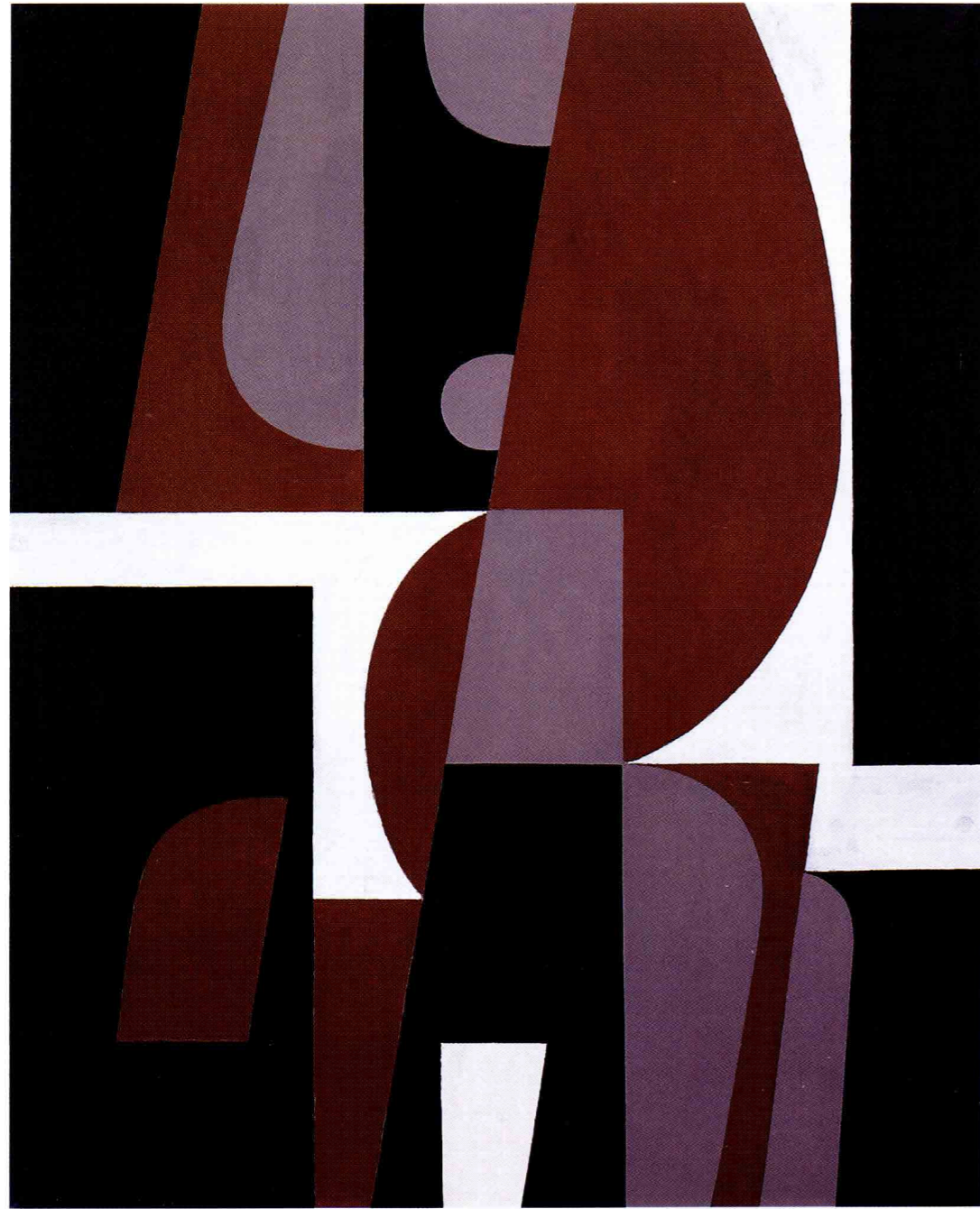


στάσης του είναι η αποχή του από τις Πανελλήνιες της δεκαετίας του 1960, στις οποίες κορυφώνεται η πολεμική παραστατικής-αφηρημένης τέχνης, αντιδρώντας μ' αυτόν τον τρόπο στην υποβάθμιση του θεσμού, στις έντονες και σκληρές αντιπαραθέσεις που σημειώνονται σε οργανωτικό και όχι μόνο επίπεδο.

Έργα του έχουν παρουσιαστεί σε εκθέσεις όπως: *Η Σκηνογραφία στην Ελλάδα*, Γαλλικό Ινστιτούτο, 1952· *Seconde Rencontre Internationale d' Art Contemporain*, Grand Palais, Παρίσι, 1978· *Tre Grekiska Utställningar*, Konstakademien, Στοκχόλμη, 1978· Ευρωπαϊκά, Βρυξέλλες, 1982· *Μνήμες-Αναπλάσεις-Αναζητήσεις*, Εθνική Πινακοθήκη, 1982· *Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου. Η ελληνική εμπειρία*, Εθνική Πινακοθήκη, 1992 κ.ά.

**Ειδύλλιο.** Λάδι σε πανί, 180X180 εκ., 2001. Ιδιωτική συλλογή.





Ερωτικό. Ακρυλικό σε μουσαμά, 130X162 εκ., 1989. Ιδιωτική συλλογή.

Αυτό δεν πρέπει ποτέ να το ξεχνάμε, ότι δηλαδή στη ζωγραφική, όπως άλλωστε και στην μουσική και σ' όλες τις τέχνες, υπάρχει αυτό το αστάθμητο στοιχείο, το μυστήριο. Αυτό παλεύεις, αυτό προσπαθείς να το συλλάβεις και να το εκφράσεις με τη γλώσσα της ζωγραφικής. Αυτή τη γλώσσα, δηλαδή το πώς πηχεί το ένα χρώμα δίπλα στο άλλο, οι κλίμακες... άμα οργανώσεις το έργο και δεις ότι πλησιάζει σ' αυτό που θες να εκφράσεις, τότε σταματάς και λες: «Εντάξει, εδώ σταματώ».

*I. Μοράλη*





## Πέρα από τη ζωγραφική

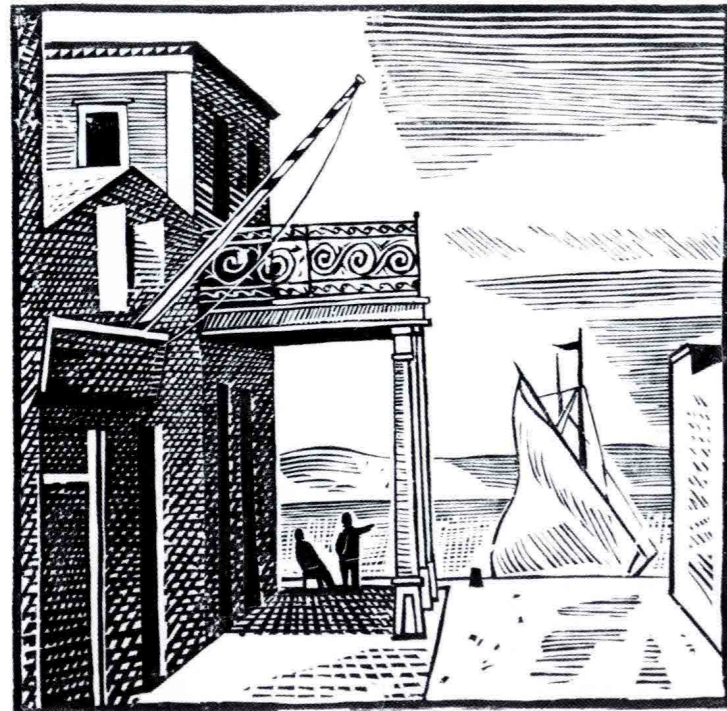
Ο Μόραλης στη Σχολή Καλών Τεχνών παράλληλα με τη ζωγραφική, όπως ήδη αναφέρθηκε, σπουδάζει και χαρακτική με τον Γιάννη Κεφαλληνό. «Ήταν σπουδαίος άνθρωπος, δάσκαλος, φίλος, σαν πατέρας μου». Με αυτή τη φράση ο Μόραλης περιγράφει τη σχέση του με το μεγάλο χαρακτήρα, συνοψίζει τη βαθύτατη εκτίμησή του για το πρόσωπό του. Ο Κεφαλληνός αποτελεί έναν ιδιαίτερα εμπνευσμένο δάσκαλο, ο οποίος πέρα από την τεχνική κατάρτιση των μαθητών του και την εξοικείωσή τους με τις μεθόδους της χαρακτικής τέχνης, ενδιαφέρεται για την ελεύθερη έκφρασή τους, αλλά και την ευρύτερη πνευματική καλλιέργεια και ενημέρωσή τους σε θέματα που εκτείνονται από την ποίηση έως την θεωρία της τέχνης και την πολιτική.

Ήδη σε χαρακτηριστικές συνθέσεις του Μόραλη, χρονολογημένες το 1934 (*Αυτοπροσωπογραφία, Πρόσωπα, Η εν Αθήναις Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Κορίτσι, Αγάπη-Ελπίς, Ο Ράφτης, Ντουλάπα*) διαφαίνεται η άνεσή του στη σχεδίαση και τη χάραξη. Σ' αυτές, η πυκνή γράμμωση, τα σκληρά περιγράμματα, η έντονη φωτοσκίαση και οι μεγάλες επιφάνειες μαύρου χρώματος, σε συνδυασμό με τις χαρακτηριστικές και αναγνωρίσιμες επιρροές από λαϊκά μοτίβα, γεωμετρικά-κυβιστικά, αλλά



◀ **Αγάλματα στον κήπο.** Λιθογραφία, 37x47 εκ., 1955.





και εξπρεσιονιστικά πρότυπα δίνουν το γενικό τόνο. Ο καλλιτέχνης επιλέγει την ασπρόμαυρη ξυλογραφία σε όρθιο ξύλο, σε ορισμένες ωστόσο περιπτώσεις επεμβαίνει χρωματικά, χρησιμοποιώντας αραιωμένα ακουαρέλα που προσδίδει μία διάφανη εντύπωση και ελαφρύνει τη σκληρή αντίθεση άσπρου-μαύρου.

Το 1936 στην Έκθεση Ελληνικής Χαρακτικής στην πόλη Κόζιτσε της Τσεχοσλοβακίας, ο Μόραλης παρουσιάζει για πρώτη φορά χαρακτηριστικά του, ενώ για την αφίσα της έκθεσης επιλέγεται ξυλογραφία του. Η συμμετοχή του αποσπά ιδιαίτερα ευνοϊκά σχόλια, γεγονός που τον ωθεί να συνεχίσει την ενασχόλησή του με την ξυλογραφία (μέχρι τα τέλη περίπου της δεκαετίας του 1940). Στο διάστημα 1936-1942 θα δώσει μερικές από τις πιο γνωστές του ξυλογραφίες: τις δύο απόψεις της Ύδρας

◀ **Ύδρα.** Ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 31X29 εκ., 1936. Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.

◀ **Ύδρα.** Ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 40,3X36,5 εκ., 1936. Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.

● **Η εν Αθήναις Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών.** Ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 33X23,5 εκ., 1934. Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.





Τρεις κοπέλες. Ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 19,5X27,5 εκ., 1940.  
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.



Αγάπη-Ελπίς. Ξυλογραφία σε όρθιο ξύλο, 10,8X16,5 εκ., 1934.  
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.





Αποχαιρετισμός. Λιθογραφία, 24,5X31,5 εκ., 1957.

(1936) και το *Καφέ* (1939), αλλά και τις *Τρεις Κοπέλες* (1940) και το *Ζευγάρι* (1942), που προκαλούν ισχυρή εντύπωση με τους εκφραστικούς πλαστικούς όγκους, τη σταθερότητα και τη βαρύτητα των σωμάτων, την ένταση των επάλληλων χαράξεων και του σκιοφωτισμού. Στα χρόνια της Κατοχής στράφηκε και στην εικονογράφηση βιβλίων. Μελέτες για την τέχνη (Ε.Κ. Φραντζισκάκης, *Περί Ζωγραφικής*, Αθήνα 1942· Α. Μπενεντίτ, Α. Βολλάρ, Π. Καμό, *Ροντέν, Σεζάν, Μαγιόλ*, Αθήνα 1943· *Μαθήματα Τέχνης των Ενγκρ, Ροντέν, Μπουρντέλ*, Αθήνα 1944), διηγήματα (Στρατής Μυριβήλης, *Τα Παγανά*, Αθήνα 1945) και ποιητικές συλλογές (Νίκος Καββαδίας, *Το Πούσι*, Αθήνα 1947) κοσμούνται με ολοσέλιδες ξυλογραφίες του και διακοσμητικές βινιέτες, που ξεχωρίζουν για το ακριβές σχέδιο, την κοσμογραφική απόδοση των λεπτομερειών και γενικότερα την ποιότητα της εργασίας του.

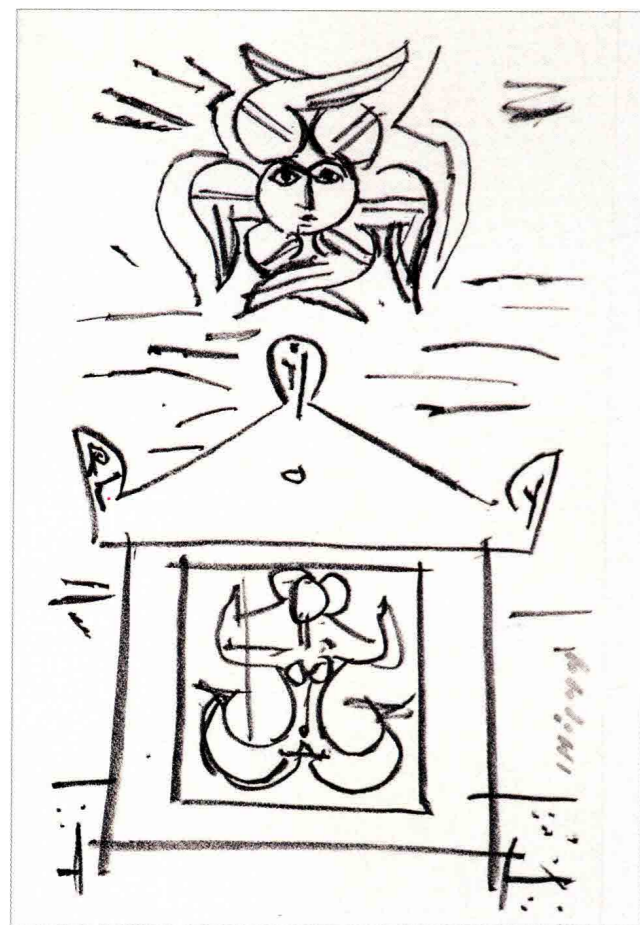
Από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 αξιοποιεί και τις δυνατότητες της καλλιτεχνικής λιθογραφίας. Οι έργα, συνήθως, λιθογραφίες του βρίσκονται στην προέκταση της ζωγραφικής του, αναπαράγοντας τη θεματική της με σχεδιαστική αμεσότητα και χρωματική καθαρότητα.

Το βιβλίο και η εικονογράφηση του παραμένει ένα από τα βασικά του ενδιαφέροντα. Στα τέλη της ίδιας δεκαετίας η συνεργασία του με τον εκδοτικό οίκο «Ίκαρος» του έδωσε την ευκαιρία να φιλοτεχνήσει και να τυπώσει μερικές από τις ωραιότερες λιθογραφίες του –προμετωπίδες για ποιητικές συλλογές του Οδυσσέα Ελύτη: *Άξιον Εστί*, 1959· *Έξη και μία τύψεις για τον ουρανό*, 1960· *Άσμα ηρωικό και πένθιμο για τον χαμένο ανθυπολοχαγό της Αλβανίας*, 1962. Ο φτερωτός γυναικείος άγγελος, η ναόσχημη στήλη με τη γοργόνα και



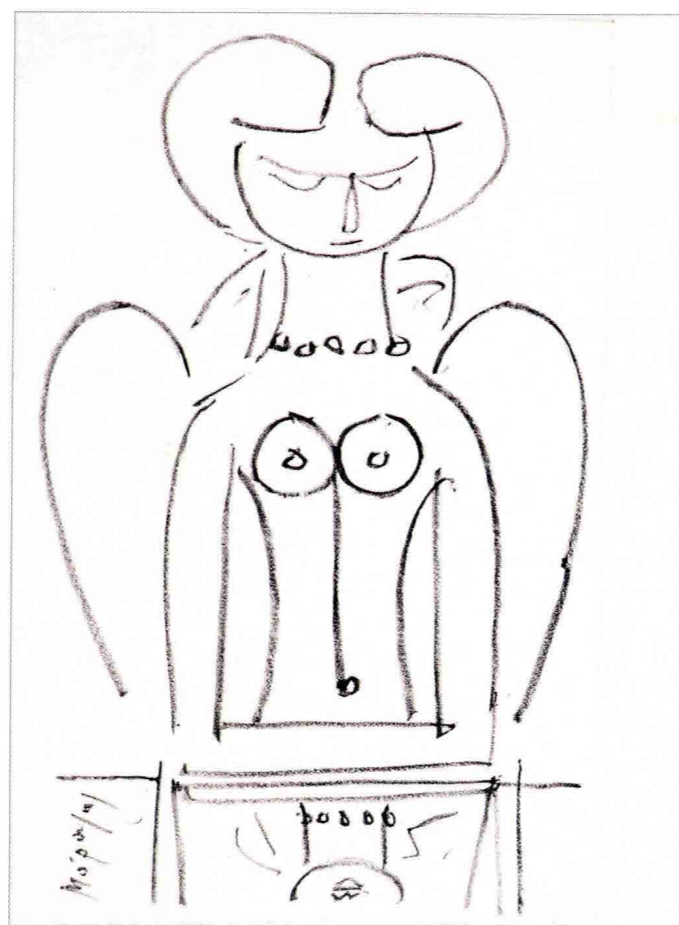
Ζευγάρι. Ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 20,5X44 εκ., 1942. Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.





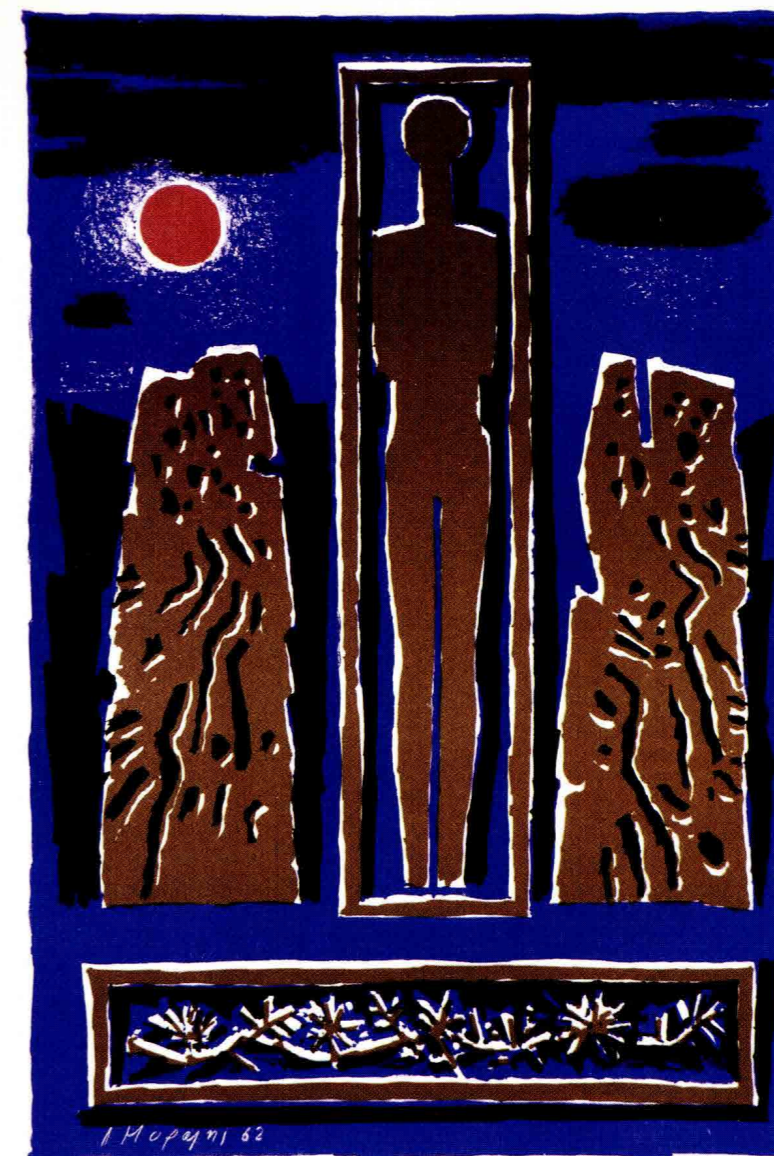
Η προμετωπίδα της ποιητικής σύνθεσης «Άξιον Εστί» του Οδυσσέα Ελύτη, έκδοση Ίκαρος. Λιθογραφία, 16Χ25 εκ., 1959.

Η προμετωπίδα της ποιητικής σύνθεσης «Έξη και μία τύψεις για τον ουρανό» του Οδυσσέα Ελύτη, έκδοση Ίκαρος. Λιθογραφία, 16Χ25 εκ., 1960.



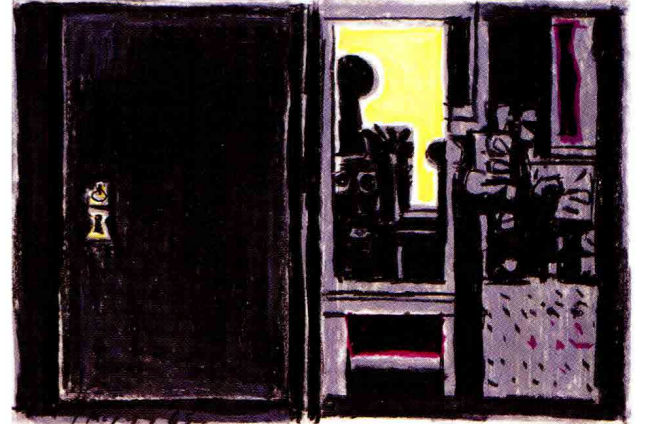
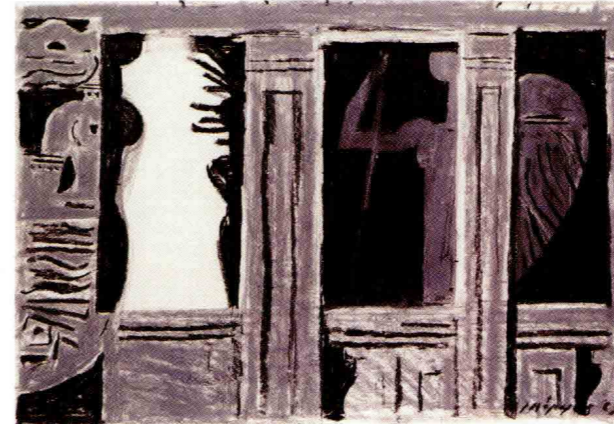
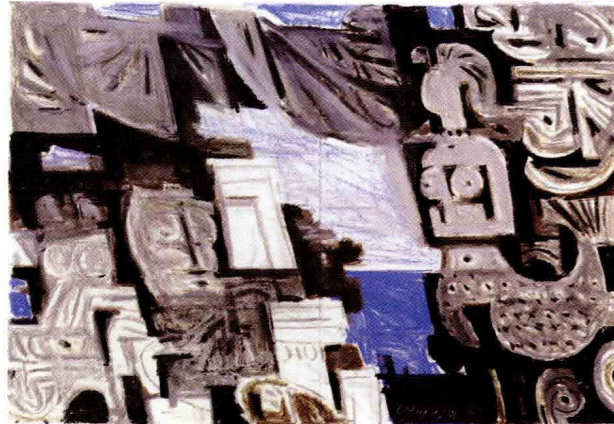
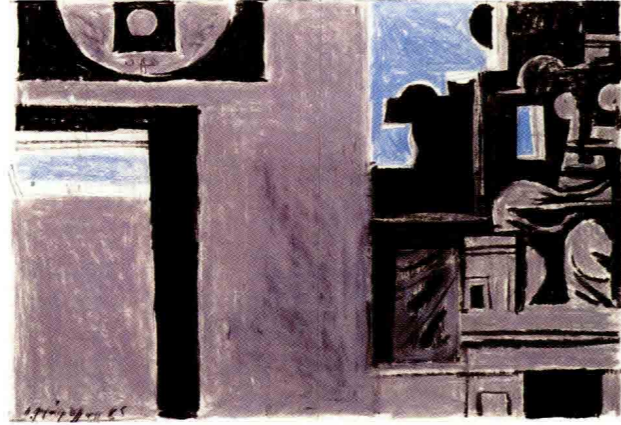
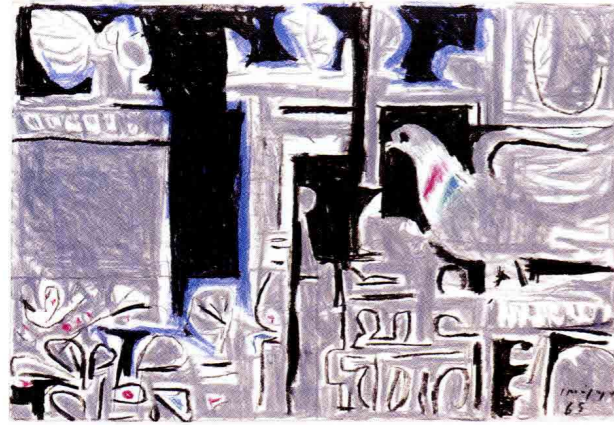
το εξαπτέρυγο, η μνημειακή ανδρική μορφή που παραπέμπει σε κυκλαδίτικα ειδώλια, εικονογραφούν την ποίηση του Ελύτη, αποτελούν συμβολικές προβολές του ελληνικού κόσμου στην ιστορική του συνέχεια. Οι λιθογραφίες αυτές τυπώνονται χωριστά και ενσωματώνονται σε όλα τα αντίτυπα της πρώτης έκδοσης.

Για τον «Ίκαρο», αλλά και για άλλους εκδοτικούς οίκους θα σχεδιάσει εξώφυλλα και προμετωπίδες για βιβλία (Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά Χαρτιά*· Γιώργος Σεφέρης, *Χειρόγραφο Σεπ.* '41· Κώστας Ταχτσής, *Το Τρίτο Στεφάνι*· Σοφοκλής, *Οιδίπους Τύραννος*· *Η Αποκάλυψη*



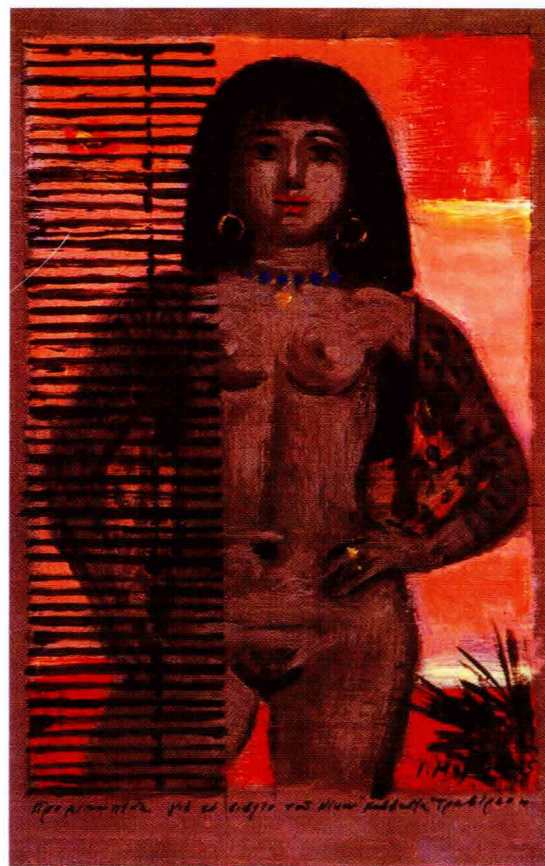
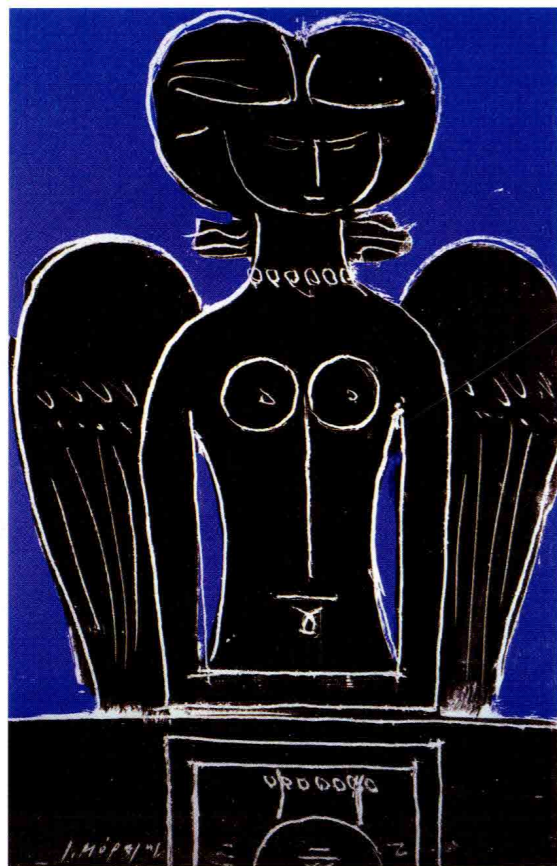
Η προμετωπίδα της ποιητικής σύνθεσης «Άσμα ηρωικό και πένθιμο για τον χαμένο ανθυπολοχαγό της Αλβανίας» του Οδυσσέα Ελύτη, έκδοση Ίκαρος. Λιθογραφία, 16Χ25 εκ., 1962.





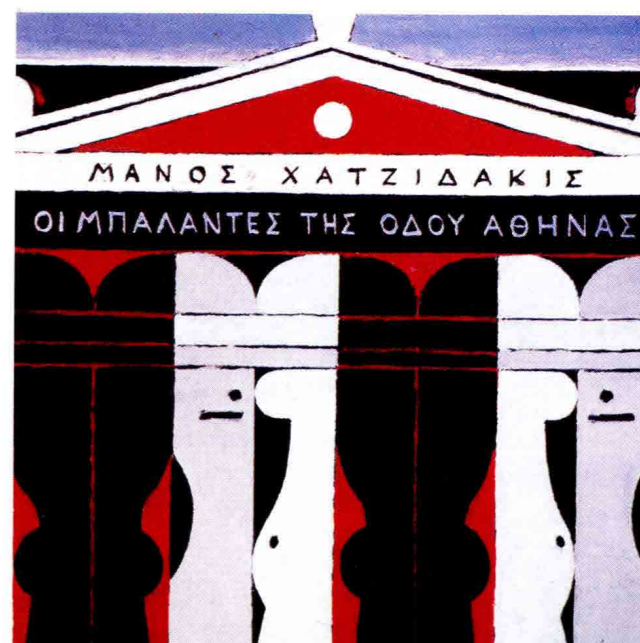
«Ζωγραφικά σχόλια», εικονογράφηση της συλλογής «Ποιήματα» του Γιώργου Σεφέρη, έκδοση Ίκαρος.  
Λαδοπαστέλ, 35X24 εκ. το καθένα, 1965. Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.





Άγγελος για το εξώφυλλο του δίσκου «Έξη και μία τύψεις για τον ουρανό» του Οδυσσέα Ελύτη, Ίκαρος. 1964. Προμετωπίδα για την ποιητική συλλογή «Τραβέρσο» του Νίκου Καββαδία, έκδοση Κέδρος. Ακρυλικό σε χαρτί, 16X24 εκ., 1975.

του Ιωάννη, σε μεταγραφή Γιώργου Σεφέρη· Νίκος Καββαδίας, Τραβέρσο· Ιωάννα Τσάτσου, Χρέος· Τατιάνα Γκρίτση-Μιλλιέξ, Και Ίδου Ίππος Χλωρός κ.ά.), ενώ ξεχωριστή θέση στη δουλειά του κατέχει η εικονογράφηση της έκδοσης (1965) των *Ποιμάτων* του Γιώργου Σεφέρη. Οι δέκα συνθέσεις σε λαδοπαστέλ –«ζωγραφικά σχόλια» όπως τα ονόμασε ο ίδιος ο ποιητής–, συνιστούν την έκφραση ενός γόνιμου διαλόγου της ζωγραφικής του Μόραλη με την ποίηση του Σεφέρη, μια αρμονική σύζευξη της εικόνας με το στίχο, μια προσωπική ερμηνευτική ζωγραφική προσέγγιση. Μνήμες αρχαίες και λαϊκές, ρυθμός που διατρέχει, οργανώνει και ενοποιεί, αποκρυσταλλωμένες απόψεις σχημάτων, φωτεινά μαύρα, λευκά, γκριζα, γαλάζια και ώχρες μορφοποιούν έναν ολόκληρο κόσμο εικόνων που αναδύονται αποκαλυπτικές στην προέκταση του



Εξώφυλλα δίσκων: Μίκη Θεοδωράκη «Επιτάφιος», 1960· Μ. Χατζιδάκι «Ο Μεγάλος Ερωτικός», 1972· «Ο σκληρός Απρίλης του '45», 1974· «Οι Μπαλάντες της οδού Αθηνάς», 1983.





Αφίσα για τον Ελληνικό Οργανισμό Τουρισμού. 1949.  
Αφίσα για το Ελληνικό Χορόδραμα. 1956.

ποιητικού λόγου: σώματα-σκιές, γυναικεία κεφάλια, ζευγάρια, υποβλητικά εσωτερικά, μακρινοί ορίζοντες και νησιά, καράβια και θάλασσες, γοργόνες και περιστέρια, κλειδωμένες πόρτες, επιτύμβιες στήλες και αρχαίοι ναοί, νεοκλασικά σπίτια, καγκελόπορτες και κήποι με κάκτους, αετώματα και κίονες, θραύσματα αγαλμάτων και αγγείων, ερείπια ξεχασμένων από το χρόνο πολιτειών... «Το βάθος της ποίησης του Σεφέρη απλώνεται σαν μία ατμόσφαιρα λυκόφωτος με χρώματα μαβιά... Όσο και αν παραμένουν αυτόνομες οι τέχνες, από δω και πέρα, οι εικονογραφίες του Μόραλη, όλο και πιο σφικτά θα δένονται με τα ποιητικά κείμενα του Γιώργου Σεφέρη» (Α. Καραντώνης, περ. Ζυγός, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1965).

Οι εικονογραφήσεις του εκτείνονται όμως και σε άλλους τομείς: αφίσες –με πιο ενδεικτικές αυτές για τον Ελληνικό Οργανισμό Τουρισμού το 1949 και για το «Ελληνικό Χορόδραμα» το 1956–, εξώφυλλα προγραμμάτων θεατρικών παραστάσεων αλλά και δίσκων ανάμεσα στους οποίους τον *Επιτάφιο* του Μίκη Θεοδωράκη, μερικούς από τους πιο σημαντικούς του Μάνου Χατζιδάκι (*Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές*, *Το Φεγγάρι Είναι Κόκκινο*, *Ο Μεγάλος Ερωτικός*, *Ματωμένος γάμος* και *Παραμύθι χωρίς όνομα*, *Ο Σκληρός Απρίλης του '45*, *Ο κύκλος του C.N.S.*, *Οι μπαλάντες της οδού Αθηνάς*, *Τα πέριξ*), αλλά και του Γιάννη Γλέζου (*Αντόνιο Τόρρες Χερέδια*, *12 Τραγούδια του F. G. Lorca*), του Σταύρου Ξαρχάκου (*Νυν και Αεί*) κ.ά.

Το 1957 εικονογράφησε και το ημερολόγιο της εταιρείας τσιμέντων «Ηρακλής». Στις συνθέσεις με θέμα τους άθλους του μυθικού Ηρακλή, ο Μόραλης εμπνέεται απευθείας από την παράδοση της αρχαιότητας, από τη μορφή και την αυστηρή οργάνωση που έχουν οι κλασικές μετόπες, αλλά και από την αγγειογραφία με το γραμμικό σχέδιο, καθαρό και ευέλικτο να υποβάλλει τον όγκο και να οριοθετεί τις αγαλματώδεις μορφές που χρωματίζονται αποκλειστικά με λευκό, ενώ για το φόντο χρησιμοποιεί μόνο μαύρο και κεραμιδί.

Τέλος, η σχεδίαση ταπισερί (με πιο χαρακτηριστική αυτή που σχεδίασε για την κατοικία του Γιώργου Σεφέρη το 1966 με τα μοτίβα του ζευγαριού και της γοργόνας) αποτελεί μια ακόμη πτυχή της δουλειάς και των ενδιαφερόντων του.



Με ταπισερί συμμετέχει στην έκθεση *Διακοσμητικά Υφαντά Τοίχου σε σχέδια Ελλήνων ζωγράφων* («Αίθουσα Τέχνης Αθηνών-Χίλτον», 1965), στην Μπιενάλε Ταπισερί της Λωζάννης (1965, 1972) και στη *Διεθνή Έκθεση Χειροτεχνίας του Μονάχου* (1973), όπου τιμήθηκε με χρυσό μετάλλιο.

Εξώφυλλο του δίσκου του Μάνου Χατζιδάκι «Τα Πέριξ». 1974.



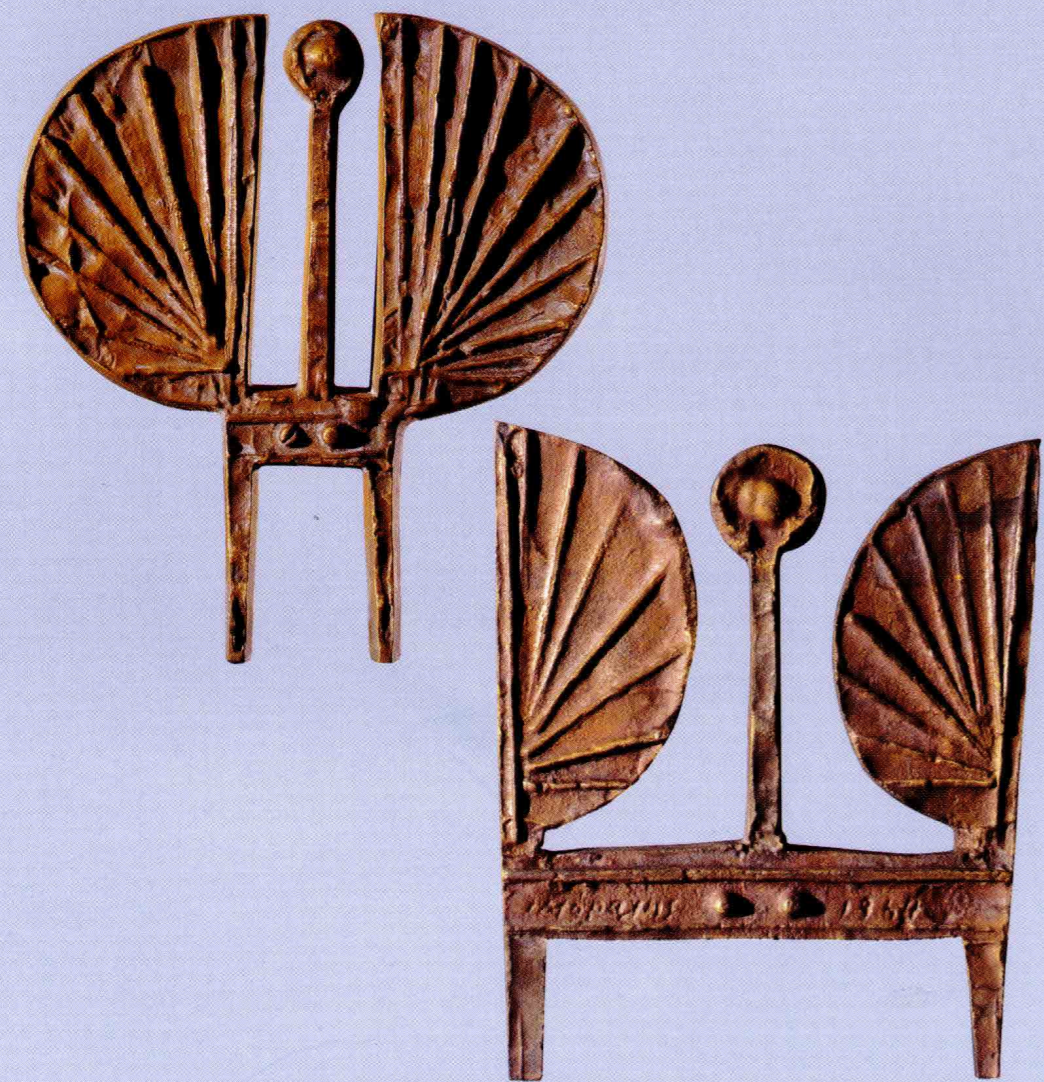


Χωρίς τίτλο. Ακρυλικό σε πανί, 120X120 εκ., 2001. Ιδιωτική συλλογή.

Εγώ δεν ξεκινώ από τη θεωρία. Μπορώ εκ των υστέρων να βγάλω εγώ ο ίδιος μια θεωρία, αλλά δεν το θεωρώ χρήσιμο. Ούτε θέλω να ενταχθώ σε ομάδα. Εγώ ήθελα πάντοτε να είμαι ελεύθερος.

*I. Μούταφης*

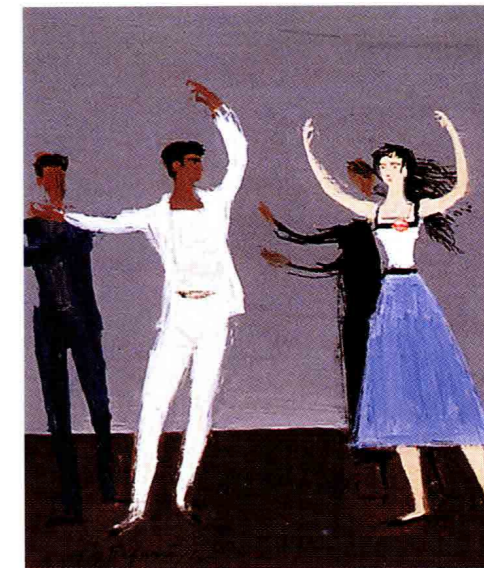




## Θεατρικές όψεις Μελέτες χώρου

Η σκηνογραφία καλύπτει ένα μεγάλο και σημαντικό κεφάλαιο της πολύπλευρης καλλιτεχνικής πορείας του Γιάννη Μόραλη. Σχεδόν όλοι οι βασικοί εκπρόσωποι της Γενιάς του '30 (Γιάννης Τσαρούχης, Σπύρος Βασιλείου, Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Νίκος Εγγονόπουλος, Διαμαντής Διαμαντόπουλος, Νίκος Νικολάου κ.ά.) εκδηλώνουν το ενδιαφέρον τους για το θέατρο. Οι πρώτες σκηνογραφικές προσπάθειες αρκετών από αυτούς εντοπίζονται ήδη τη δεκαετία του 1930, ο κύριος όμως όγκος της δουλειάς τους αναπτύσσεται στις δεκαετίες του 1950 και 1960, όταν το μορφοπλαστικό τους ιδίωμα βρίσκεται σε πλήρη ωριμότητα. Η λιτότητα, η λειτουργικότητα, η έμφαση στη χρήση του χρώματος ως πρωταρχικού εκφραστικού μέσου, η αποδέσμευση από συντηρητικά σχήματα και ακαδημαϊκές αντιλήψεις, ο συγκερασμός νεωτερικών στοιχείων προερχόμενων από μοντέρνα ευρωπαϊκά κινήματα, με στοιχεία από την ελληνική τέχνη (αρχαία, βυζαντινή, λαϊκή) χαρακτηρίζουν σε γενικές γραμμές τα σκηνικά που σχεδιάζουν.

Για κάποιους η ενασχόληση με το θέατρο δεν είναι συστηματική (χωρίς αυτό να αναιρεί την ποιότητα και τη σημασία της δουλειάς και της προσφοράς τους), ενώ για άλλους το θέατρο, παράλληλα με τη



◀ Άγγελος. Ορείχαλκος, 17,5X13,5 εκ., 1964. Ιδιωτική συλλογή.

Άγγελος. Ορείχαλκος, 17X14,5 εκ., 1964. Ιδιωτική συλλογή.



ζωγραφική συνιστά «περιπέτεια» ζωής και τέχνης, αφήνοντας μια εντυπωσιακή σε όγκο σκηνογραφική και ενδυματολογική δουλειά.

Μέσα από την ιδιότυπη σχέση που ο καθένας αναπτύσσει με το θέατρο χαράσσουν καινούργιους δρόμους και συμβάλλουν καθοριστικά στην ανανέωση της όψης του ελληνικού μεταπολεμικού θεάτρου. Το Θέατρο Τέχνης, το Εθνικό Θέατρο, το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος και το Ελληνικό Χορόδραμα είναι οι βασικοί πυρήνες γύρω από τους οποίους αναπτύσσουν τη δραστηριότητά τους. Μέσα σ' ένα γενικότερο κλίμα αισιοδοξίας, σε μια έκρηξη δημιουργικότητας, οι ζωγράφοι βρίσκουν γόνιμο έδαφος να ασχοληθούν με το θέατρο, να συνενώσουν τις δυνάμεις τους με «ιερά τέρατα» της σκηνοθεσίας, της μουσικής, της χορογραφίας και της υποκριτικής τέχνης: Κάρολος Κουν, Σωκράτης Καραντινός, Αλέξης Σολομός, Μάνος Χατζιδάκις, Ραλλού Μάνου, για να σταθούμε σε μερικά μόνο από τα πιο σημαντικά ονόματα.

Το 1951 ο Μόραλης συνεργάστηκε με το Ελληνικό Χορόδραμα της Ραλλούς Μάνου, φιλοτεχνώντας τα σκηνικά και τα κοστούμια για το μπαλέτο *Έξι λαϊκές ζωγραφίες*, που βασιζόταν σε έξι από τα πιο γνωστά ρεμπέτικα τραγούδια του Βασίλη Τσιτσάνη, τα οποία είχε αναλάβει να διασκευάσει και να ενορχηστρώσει για την παράσταση ο Μάνος Χατζιδάκις. Ο Μόραλης επέλεξε το ελαφρύ ζωγραφικό σκηνικό, παραπέμποντας σε λαϊκά θεάματα που τόσο τον γοήτευαν. Απεικονίζοντας τα χαμηλά νεοκλασικά σπίτια και τα μικρά μαγαζιά μιας επαρχιακής πόλης ή ενός νησιού –χωρίς όμως να χάνεται η αίσθηση και η μνήμη της παλιάς λαϊκής αθηναϊκής γειτονιάς– υπέβαλε μια ατμόσφαιρα μαγική, δημιουργούσε ταυτόχρονα ένα απόλυτα αυστηρό, λιτό σκηνικό, ένα ακριβές περίγραμμα που σύμφωνα με την εκτίμηση του Χατζιδάκι προέβαλε το διαχρονικό παραδοσιακό στοιχείο του «ρεμπέτικου». Το φόντο ήταν χρωματισμένο σε γκριζο –συμβάλλοντας καθοριστικά στη βαθύτερη θλίψη και μελαγχολία που απέπνεε η μουσική και η υπόθεση–, οι όψεις των σπιτιών σε γήινες αποχρώσεις, λευκό και μαύρο, ενώ ζωγραφισμένα πανό και ριντό συνόδευαν την «ιστορία» της κάθε μουσικής σύνθεσης.



Μακέτα για το σκηνικό του μπαλέτου «Έξι λαϊκές ζωγραφίες» του Ελληνικού Χοροδράματος σε μουσική Μάνου Χατζιδάκι και χορογραφία Ραλλούς Μάνου. Κόλλα βιναβύλι, 69,5X33,5 εκ., 1951. Μουσείο Μπενάκη.





Μακέτα για το σκηνικό του έργου «Ερμηιά» του Ελληνικού Χοροδράματος σε μουσική Μάνου Χατζιδάκι και χορογραφία Ραλλούς Μάνου. Κόλλα βιναβύλ, 68,5X38 εκ., 1958. Μουσείο Μπενάκη.

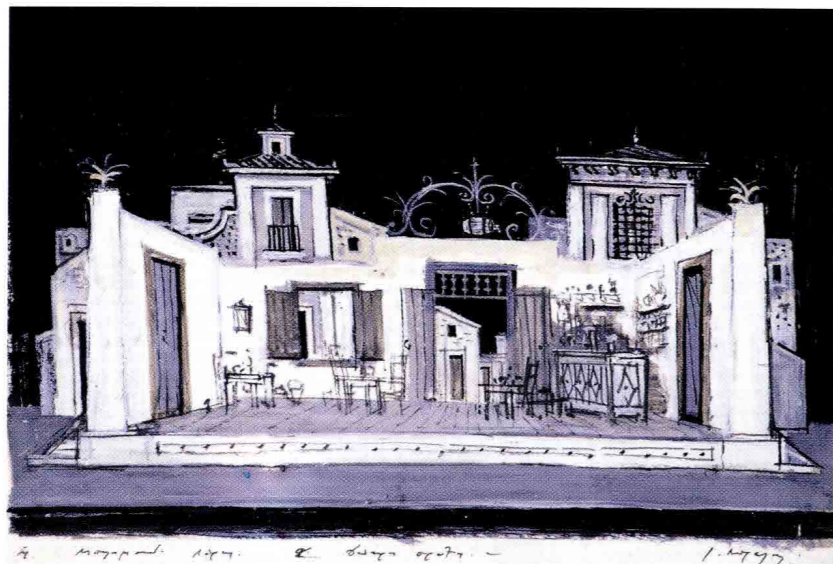
Για τις μορφές, ο ζωγράφος ανατρέχει σε εικόνες οικείες, βιώματα και παιδικές αναμνήσεις. Η απλοποίηση, η τυποποίηση και η ένταξή τους σε γεωμετρικά σχήματα (δύο αντίθετα τρίγωνα) αναιρεί τη ρεαλιστική τους υπόσταση. Το ημικύκλιο και το αντεστραμμένο τρίγωνο, με τα οποία απέδιδε τα μαλλιά των γυναικών και των αντρών αντίστοιχα, οι καθαρές φόρμες, τα χρώματα των κοστούμιών (έντονο κόκκινο και κίτρινο στον τελευταίο χορό για την Αρχόντισσα, ρόδινο για τις υπόλοιπες κοπέλες, σκουρόχρωμο παντελόνι, γιλέκο με λευκό πουκάμισο και κάλτσες σε μίνιο για το Παλικάρι και τους άντρες), αλλά και του μακιγιάζ (κεραμιδί για τους άνδρες, λευκό για τις γυναίκες με κόκκινα χείλη και τονισμένα μαύρα φρύδια) κωδικοποιούσαν εικονογραφικά τον τύπο του λαϊκού άντρα και της λαϊκής γυναίκας. Τα κοστούμια έφεραν ζωγραφισμένες στο χέρι λεπτομέρειες για να αναδεικνύεται η υφή των υφασμάτων με ένα θεατρικό τρόπο.



Μακέτα για το σκηνικό του έργου «Ερμηιά» του Ελληνικού Χοροδράματος σε μουσική Μίκη Θεοδωράκη και χορογραφία Ραλλούς Μάνου. Αυγό, 70X38,5 εκ., 1956. Μουσείο Μπενάκη.

Η γόνιμη σύνδεσή του με το Ελληνικό Χορόδραμα διαρκεί περίπου δεκαπέντε χρόνια (*Ερμηιά*, 1956· *Ερμηιά*, 1958· *Γιάννης ο Παραμυθός*, 1960· *Ευρυδίκη*, 1962· *Δοξαστικό*, 1965). Παράλληλα συνεργάζεται και με άλλες χορευτικές ομάδες (C.N.S., 1960· *Το κλουβί που λέει την τύχη*, 1961), απολαμβάνοντας τη μεγαλύτερη ελευθερία προτάσεων, λύσεων και αφαιρέσεων που του επέτρεπε το μπαλέτο σε σχέση με το θέατρο. Ενταγμένος στο πλαίσιο μιας ομάδας ενδιαφέρεται για την πρωτοτυπία των σκηνικών και των κοστούμιών που σχεδιάζει, επιλέγοντας σχήματα, χρώματα και χαρακτηριστικές λεπτομέρειες που προβάλλουν την ιδιαίτερη ατμόσφαιρα του κάθε έργου. Μέσα από μία μοναδική αίσθηση μέτρου, αυστηρής δομής και καθαρότητας, συνδυάζει παραδοσιακά και σύγχρονα στοιχεία, ισορροπώντας την εικαστική διάσταση με τη σκηνική λειτουργικότητα.





Μακέτα για το σκηνικό του έργου «Η θαυμαστή μπαλωματού» του Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα στο Εθνικό Θέατρο, σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού. Αυγό, 35X25 εκ., 1958. Μουσείο Μπενάκη.

Μακέτα για το σκηνικό του έργου «Υψηλή εποπτεία» του Ζαν Ζενέ στο Θέατρο Τέχνης, σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν. Κόλλα βιναβύλ, 30X21,3 εκ., 1959. Μουσείο Μπενάκη.



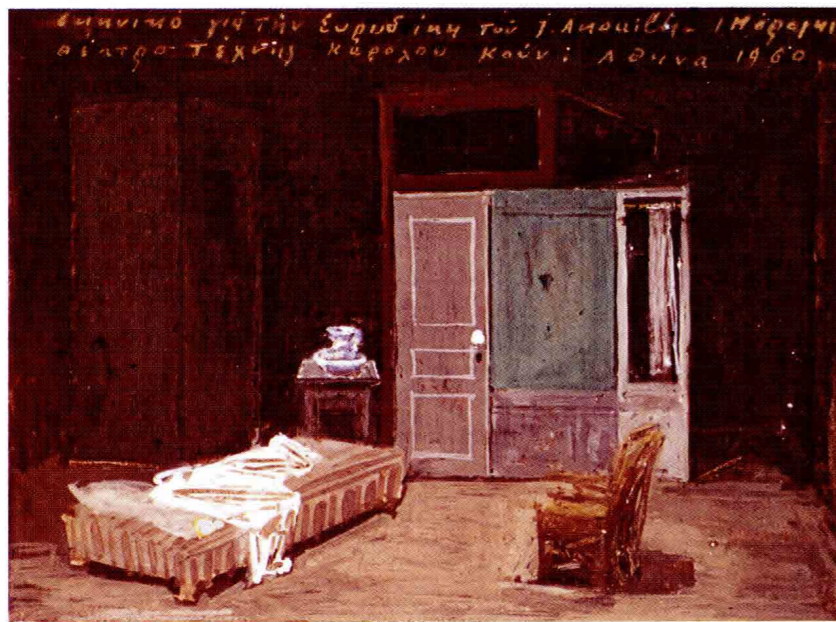
Σκηνικό και μουσική για το «Γιάννης ο Παραμυθάς» μουσική Ζ. Κόνταλη - χορογραφία: Α. Λαφόρη. Χορεύει η Ρένα Καμπαλάδου με Ε. Γιάννη. Πέρισμα. — Έκδοση χορογραφία: Φίλιππος ΡΕΧ 1960 — Ένα σημαντικό επιτεύγμα της συνεργασίας των δύο είναι η διαμόρφωση των χαρακτήρων, οι οποίοι είναι φανερά επηρεασμένοι από τον ελληνικό λαό. Η επόμενη σκηνή είναι η επόμενη σκηνή της παράστασης.

Τις δεκαετίες του 1950 και του 1960 συνεργάζεται με ιδιωτικές και κρατικές σκηνές, φιλοτεχνώντας σκηνικά και κοστούμια που καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα: από αρχαίο δράμα και κωμωδία μέχρι έργα της σύγχρονης ελληνικής και ξένης δραματουργίας. Η πρώτη του σκηνογραφική απόπειρα είναι η δραματοποιημέ-

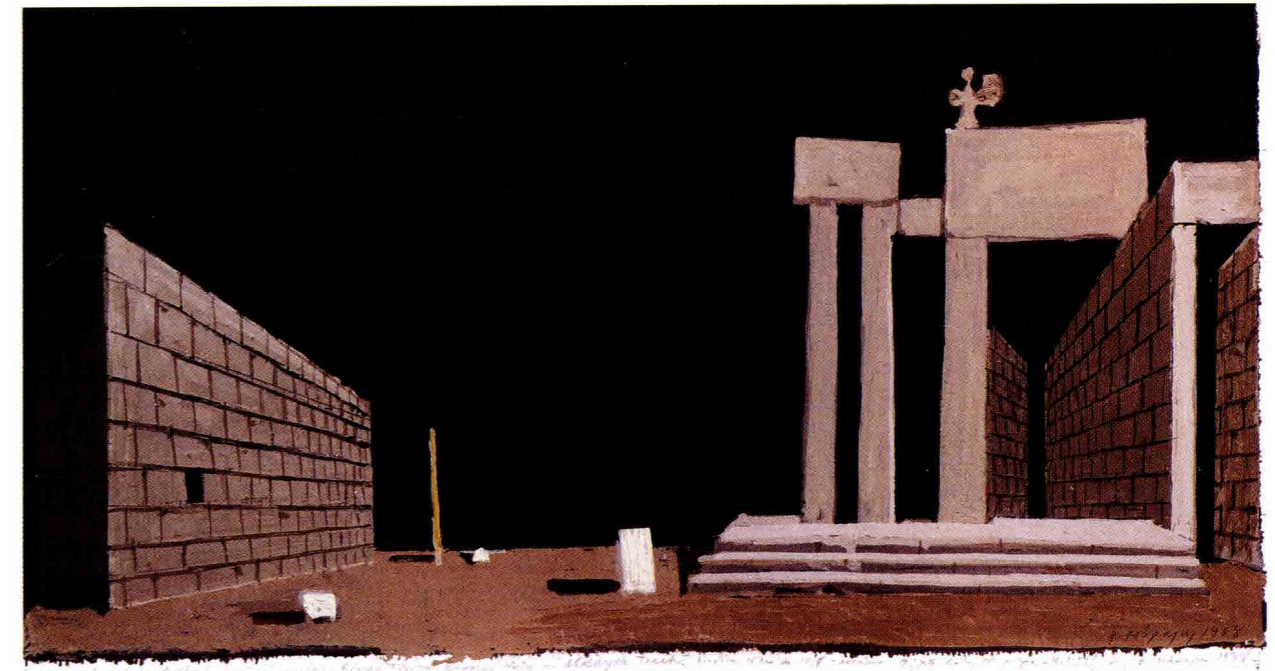
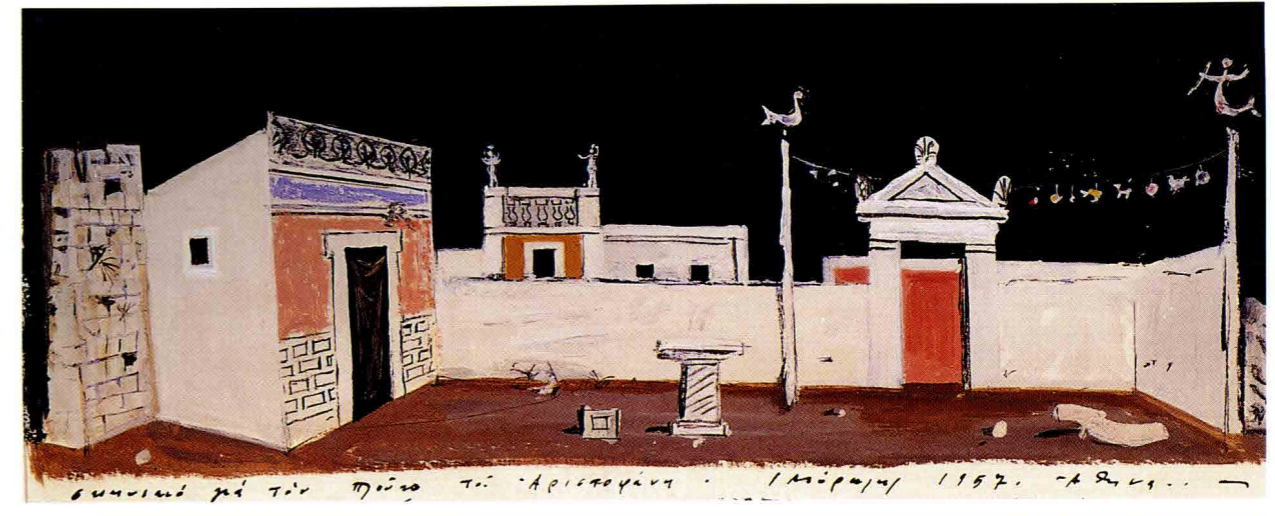
νη απόδοση της ποίησης του Ανδρέα Κάλβου (Ωδή εις θάνατον, 1959-60) σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού, με τον οποίο θα συνεργαστεί με επιτυχία τα επόμενα χρόνια στο Προσκήνιο (Λουίτζι Πιραντέλο, Να ντύσουμε τους γυμνούς, 1964) και στο Εθνικό Θέατρο (Παντελής Πρεβελάκης, Τα χέρια του ζωντανού Θεού,

Μακέτα για το σκηνικό του έργου «Γιάννης ο Παραμυθάς» του Ελληνικού Χοροδράματος σε μουσική Ζ. Κόνταλη και χορογραφία Ρένας Καμπαλάδου-Α. Πέρισμα. Αυγό, 35X25 εκ., 1960. Μουσείο Μπενάκη.





Μακέτες για τα σκηνικά του έργου «Ευρυδίκη» του Ζαν Ανουίτζ στο Θέατρο Τέχνης, σε σκηνοθεσία Κάρου Κουν. Αυγό, 25X17,5 εκ. η καθεμία, 1960. Μουσείο Μπενάκη.



Μακέτα για το σκηνικό του έργου «Πλούτος» του Αριστοφάνη στο Θέατρο Τέχνης, σε σκηνοθεσία Κάρου Κουν. Αυγό, 34X15 εκ., 1957. Μουσείο Μπενάκη.

Μακέτα για το σκηνικό της παράστασης του έργου «Οιδίπους Τύραννος» του Σοφοκλή του Θεάτρου Τέχνης στο Aldwych Theatre του Λονδίνου, σε σκηνοθεσία Κάρου Κουν. Αυγό, 34,5X22,5 εκ., 1969. Μουσείο Μπενάκη.





1957· Φεδερικό Γκαρθία Λόρκα, *Η θαυμαστή μπαλωματού*, 1958· Ζαν Ανούιγ, *Λεοκάντια*, 1958· Αισχύλος, *Ικέτιδες*, 1964).

Η ενασχόλησή του με το θέατρο του δίνει τη δυνατότητα να δοκιμάσει τις ικανότητές του και σε έναν άλλο τομέα, να πειραματιστεί, να ξεφύγει από τη μοναχικότητα του εργαστηρίου, να μεταφέρει τις αναζητήσεις του πάνω στη φόρμα, τους όγκους, τη σύνθεση, το φως και το χρώμα από την επιφάνεια του μουσαμά στον πραγματικό τρισδιάστατο χώρο της θεατρικής σκηνής, να γίνει ο δημιουργός ενός εικαστικού περιβάλλοντος, μιας άλλης πραγματικότητας «μαγικών» εικόνων και σκηνών στην προέκταση του λόγου, της σκηνοθεσίας, της ηθοποιίας, της μουσικής, της κίνησης.

Τα αναγνωρίσιμα στοιχεία της ζωγραφικής του περνούν, σε μεγαλύτερη ή μικρότερη έκταση και στις σκηνογραφίες του, οι οποίες όμως διακρίνονται για τη μεγαλύτερη ελευθερία των εκφραστικών του μέσων. Η μεγάλη σειρά των σχεδίων και των σημειώσεων που προηγούνται της τελικής μακέτας αποκαλύπτουν την πρόθεσή του να εκφράσει με «ευανάγνωστα» σχήματα και χρώματα τις σκέψεις και την ερμηνεία του για την κάθε παράσταση.

Το 1954 φιλοτέχνησε τα σκηνικά και τα κοστούμια για τις *Γυμνές Μάσκες*, τέσσερα μονόπρακτα του Λουίτζι Πιραντέλο για το Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κουν. Η συνεργασία του θα συνεχιστεί σε παραστάσεις έργων των Γκράχαμ Γκρην (*Λίβινγκ ρουμ*, 1957), Ζαν Ζενέ (*Υψηλή Εποπτεία*, 1959), Ζαν Ανούιγ (*Ευρυδίκη*, 1960) και Ιονέσκο (*Καρέκλες*, *Το μάθημα* και *Φαλακρή τραγουδίστρια*, 1961· *Ρινόκερος*, 1962) και θα αποτελέσει σύμφωνα με την εκτίμηση του Κουν «μια σταθερή παράδοση σκηνικής παρουσίασης στην πορεία και εξέλιξη του Θεάτρου Τέχνης».

Εξαιρετικό ενδιαφέρον έχουν οι προτάσεις του για το ανέβασμα από το Θέατρο Τέχνης του *Πλούτου* του Αριστοφάνη το 1957 και του *Οιδίποδα Τύραννου* του Σοφοκλή το 1968, που παρουσιάστηκε και στο Aldwych Theater του Λονδίνου, στο πλαίσιο του Παγκόσμιου Φεστιβάλ Θεάτρου. Στον *Πλούτο* η έμφαση στο λαϊκό στοιχείο ενίσχυε το διονυσιακό χαρακτήρα του έργου και την γκροτέσκα σκηνοθετική ερμηνεία του Κουν, με σαφείς επιρροές στο σκηνικό από τα σπιτάκια στα

Μακέτες για τα κοστούμια του έργου «Πλούτος» του Αριστοφάνη στο Θέατρο Τέχνης, σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν. Αυγό, 5X9 εκ. το καθένα, 1957. Μουσείο Μπενάκη.





Αναφιώτικα και τα νεοκλασικά της Πλάκας και στα κοστούμια από την αττική αγγειογραφία και τις Ταναγραίες. Στον *Οιδίποδα* οι λιποί και συμπαγείς όγκοι του ανακτόρου των Λαβδακιδών και η υποβλητική επιβολή των γκρίζων τόνων –μόνη εξαίρεση η παρουσία στο σκηνικό χώρο μιας ψηλής κίτρινης κολώνας– έδιναν μορφή και υλικότητα στην ψυχική ένταση και κατόρθωναν να εκφράσουν με πυκνότητα τη συναισθηματική φόρτιση του δράματος.

Ο Μόραλης εργάζεται με πάθος, φαντασία και ευαισθησία φτάνοντας σε ευρηματικά και ευφάνταστα αποτελέσματα, σε λύσεις εξόχως εικαστικές, που ανταποκρίνονται οργανικά στη θεατρική έκφραση και καθιστούν τα σκηνικά και τα κοστούμια πρωταρχικό τμήμα της παράστασης. Σε συνέντευξή του στον Διονύση Φω-

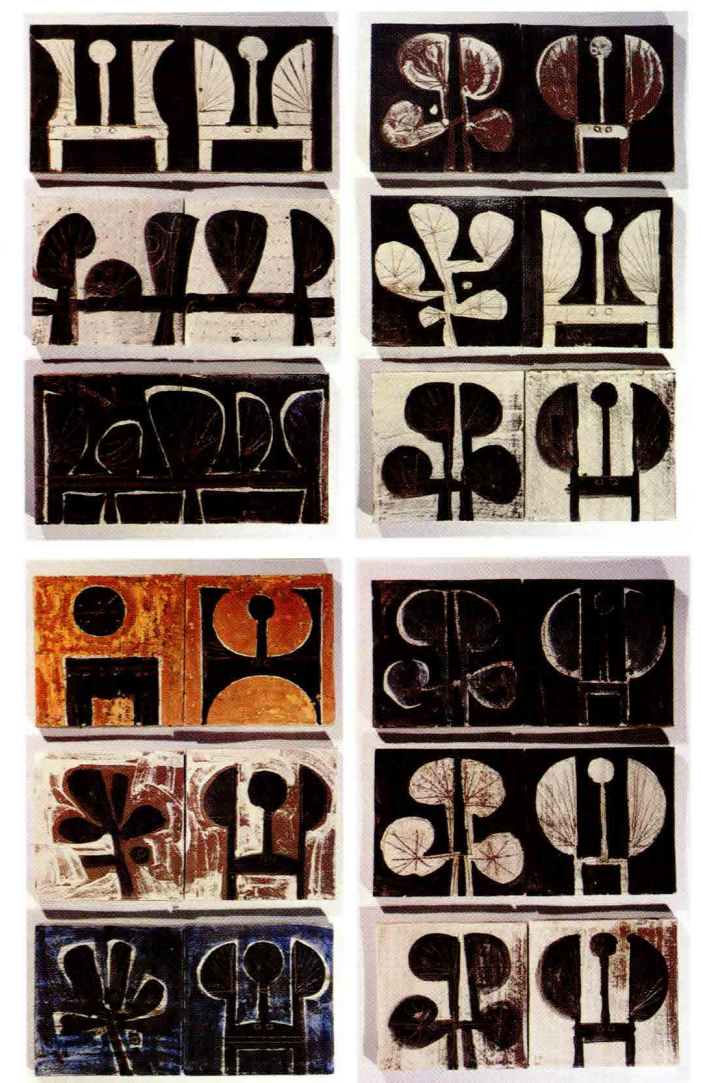
τόπουλο αναφέρεται στους λόγους εκείνους για τους οποίους σταμάτησε να ασχολείται με το θέατρο: «Το θέατρο θέλει πολλή δουλειά και αφοσίωση. Ένας από τους λόγους που σταμάτησα να κάνω σκηνικά, είναι ότι από τότε που μου έδιναν την παραγγελία ως την ημέρα της πρεμιέρας, δεν μπορούσα να κάνω τίποτα άλλο –το μυαλό μου ήταν εκεί. Άλλωστε αυτό το έκανα πιο πολύ για το μεράκι μου. Γιατί να το κάνω; Για να μου γράψουν ωραία τα σκηνικά, καλαίσθητα, μέσα στο πνεύμα της σκηνοθεσίας κ.ά. Τόσο τυποποιημένα πράγματα γράφανε και ας είχες δώσει την ψυχή σου».

Από τις αρχές της δεκαετίας του 1960 ο Μόραλης συνεργάζεται με αρχιτέκτονες, αναλαμβάνοντας τη δημιουργία μεγάλων συνθέσεων για εξωτερικούς και εσωτερικούς χώρους. Για το ξενοδοχείο του Ε.Ο.Τ. στη

Φλώρινα (1960) σχεδιάζει μια νεκρή φύση, στο εστιατόριο της Βουλιαγμένης «Ωκεανός» (1960) απεικονίζει μια βυθισμένη πολιτεία με τις υποβλητικές διαβαθμίσεις του μπλε και του μαύρου, για το ξενοδοχείο «Μον Παρνές» της Πάρνηθας (1961) ζωγραφίζει μια ιδιαίτερα ποιητική-λυρική σύνθεση που βασίζεται στο λευκό, με δύο γυναίκες μέσα σε ένα κατάφυτο περιβάλλον. Οι μεγάλες αυτές ζωγραφικές συνθέσεις σε νοβοπάν με πλαστικές κόλλες αποτελούν τις πρώτες εργασίες του αυτού του είδους.

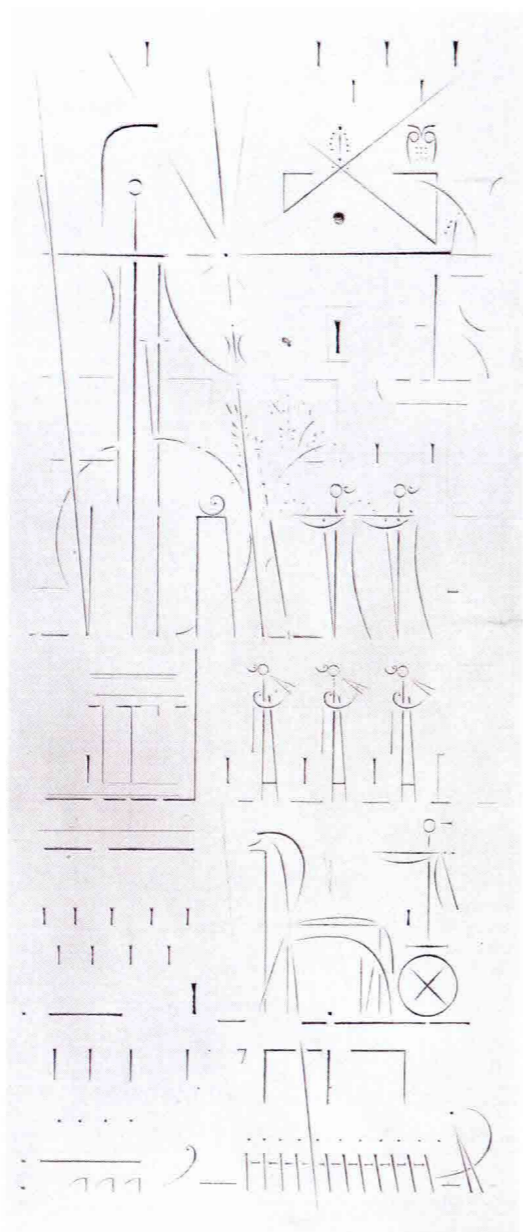
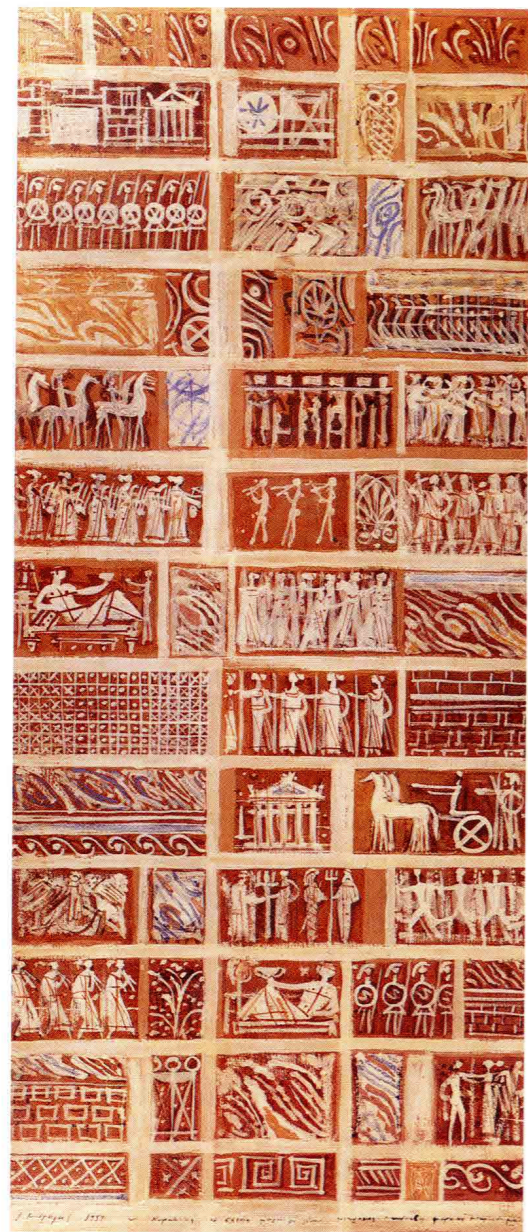
Ήδη το 1959 του ανατίθεται η σχεδίαση και η διαμόρφωση της ΒΔ και της ΝΑ εξωτερικής πλευράς του ξενοδοχείου «Χίλτον». Το έργο ολοκληρώθηκε ύστερα από τρία χρόνια μελέτης και επίπονης εργασίας του ζωγράφου, ο οποίος είχε να αντιμετωπίσει τόσο την πρόκληση των διαστάσεων, του υλικού (γιαννιώτικο μάρμαρο), αλλά και τις τεχνικές δυσκολίες για την υλοποίηση μιας τόσο εκτεταμένης μνημειακής σύνθεσης, όσο και τους θεματικούς περιορισμούς, αφού σύμφωνα με την ανάθεση θα έπρεπε στις επιφάνειες να απεικονίζονται παραστάσεις εμπνευσμένες από την αρχαιότητα.

Η λύση που επέλεξε συνίσταται σε ένα γραμμικό σχέδιο –χαράξεις πάνω στην ομοιόμορφη επιφάνεια του μαρμάρου, συνδυάζοντας με θαυμαστή αφηγηματική οικονομία την εικαστική άποψη και τη λειτουργικότητα με το διακοσμητικό χαρακτήρα. Τα μοτίβα και οι μορφές της ΒΔ πλευράς οργανώνονται παρατακτικά σε οριζόντιες ζώνες, παραπέμπουν στο κλασικό παρελθόν, στα σύμβολα της πόλης: η θεά Αθηνά, ο ήλιος, η αετωματική απόληξη ενός ναού, οι κανηφόροι, οι αυλητρίδες, το άρμα με τον αναβάτη του, η τριήρης, το δέντρο και το κλαδί της ελιάς, η



- ◀ **Ζωγραφική Σύνθεση.** Κόλλα βιναβύλ σε νοβοπάν, 355X190 εκ., 1961. «Μον Παρνές», Πάρνηθα.
- **Κεραμικές συνθέσεις τοίχων.** Ζωγραφισμένες χειροποίητες πλάκες για το ξενοδοχείο «Αμαλία» στους Δελφούς, 24X24 εκ. η καθεμία, 1964. Εκτέλεση κεραμικών Ελένη Βερναδάκη.





Προσχέδιο για τη σύνθεση της ΒΔ πλευράς του ξενοδοχείου «Χίλτον». Αυγό, 32X76 εκ., 1959. Ανήκει στον καλλιτέχνη. Μακέτα σε γύψο για τη σύνθεση της ΒΔ όψης του ξενοδοχείου «Χίλτον», χαραγμένη από τον καλλιτέχνη. 80X190 εκ., 1960. Συλλογή Εμπορικής Τράπεζας της Ελλάδος.



κουκουβάγια. Μορφές απλές και εκφραστικές που υποτάσσονται στη γενική ιδέα, γραμμές που διασφαλίζουν την ενότητα και την ισορροπία της σύνθεσης, δημιουργούν μια κομψή, ανάλαφρη εντύπωση, με το φυσικό φως να παίζει καθοριστικό ρόλο καθώς διαχέεται και αντανακλάται πάνω στη λεία επιφάνεια, αιχμαλωτίζεται και παιχνιδίζει στις χαραξίες. Αντίθετα, η σύνθεση της ΝΑ πλευράς βασίζεται στην επανάληψη απλών γεωμετρικών σχημάτων. Η εργασία του για το «Χίλτον» πλουτίζει την εμπειρία του, επιβεβαιώνει το μέτρο των δυνατοτήτων του, την πρωτοτυπία και την ευρηματικότητα των λύσεών του πάνω σε δύσκολες αρχιτεκτονικές εφαρμογές και ταυτόχρονα του ανοίγει νέους

ΒΔ όψη του ξενοδοχείου «Χίλτον». Γραμμική σύνθεση σε γιαννιώτικο μάρμαρο, 38,90X16,10 μ., 1960-'63.





ορίζοντες στη χρήση των υλικών, στον πειραματισμό για συνθέσεις μνημειακής κλίμακας.

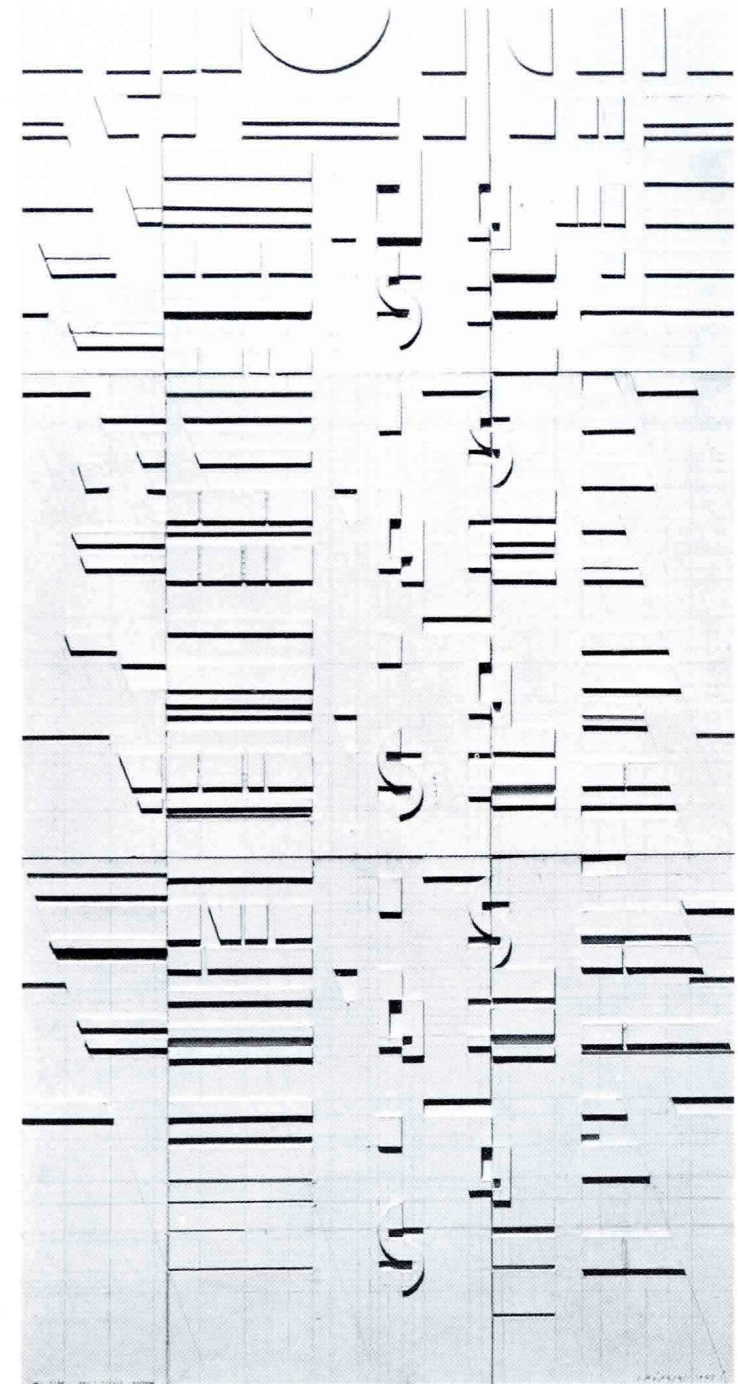
Για το υπόστεγο του Ο.Λ.Π. (Οργανισμός Λιμένος Πειραιώς) στην Ακτή Καραϊσκάκη (1960-'61), χρησιμοποιεί τριγωνικές και τετράγωνες τσιμεντόπλακες σε πέντε χρώματα (λευκό, μαύρο, κόκκινο, κίτρινο, μπλε) για να σχεδιάσει γεωμετρικά μοτίβα που σχετίζονται με τη ζωή του λιμανιού και της θάλασσας. Στους εξωτερικούς τοίχους (μπετόν και ξυλότυπο) του τουριστικού περιπτέρου του Φιλοπάππου «Διόνυσος» (1963) αξιοποιεί το παιχνίδι του φωτός και της σκιάς σε μια λευκή μονοχρωματική επιφάνεια, με εσοχές και εξοχές, εναλλασσόμενα τρίγωνα και τετράγωνα δομικά στοιχεία, ενώ στο εσωτερικό του φιλοτεχνεί δύο συνθέσεις με κεραμικές πλάκες: στην πρώτη δημιουργεί ένα «ψηφιδωτό», έναν κάρναβο μοτίβων με κουκίδες και τετράγωνα, στη δεύτερη εισάγει μερικά πιο παραστατικά στοιχεία (αρχιτεκτονικά θέματα, γυναικείες μορφές, μια νεκρή φύση). Για τους εσωτερικούς χώρους του ξενοδοχείου «Γκραντ Οτέλ» της Ρόδου, πάνω σε χειροποίητες κεραμικές πλάκες ζωγραφίζει σχηματοποιημένα μοτίβα (άστρα, ρόδακες, ανθέμια, ιστιοφόρα και ιππότες) που σχετίζονται με την ιστορία και την παράδοση του νησιού.

- **Μακέτα για την κεραμική σύνθεση του Νέου Δημαρχιακού Μεγάρου Αθηνών.** Ακρυλικό σε χαρτί, 67X25 εκ., 1985. Ανήκει στον καλλιτέχνη.
- ▶ **Μακέτα για την εξωτερική όψη του ξενοδοχείου «Ξενία» στην Κέρκυρα.** Ανάγλυφο σε χαρτόνι, 44X85 εκ., 1973-'74.

Τις δεκαετίες του 1960 και 1970 ο Μόραλης φιλοτεχνεί έναν μεγάλο αριθμό διακοσμητικών συνθέσεων για εσωτερικούς κυρίως, αλλά και εξωτερικούς χώρους, δημόσιους και ιδιωτικούς. Πρόκειται στην πλειοψηφία τους για μεγάλες συνθέσεις ζωγραφισμένες πάνω σε χειροποίητες κεραμικές πλάκες, που σε ορισμένες περιπτώσεις αναπαράγουν και μεγεθύνουν θέματα της ζωγραφικής του και σε άλλες διακοσμούνται με γεωμετρικά ή αφηρημένα μοτίβα που επαναλαμβάνονται, συμπλέκονται ή αναπτύσσονται ρυθμικά. Καθοριστική στην υλοποίηση και την ολοκλήρωση αυτών των συνθέσεων είναι η συμβολή της κεραμίστριας Ελένης Βερναδάκη, σταθερής συνεργάτιδάς του.

Τα πάντα υπολογίζονται με σχολαστική προσοχή και ακρίβεια, ακόμη και στη πιο μικρή τους λεπτομέρεια, έχοντας παράλληλα ως άξονα το ύφος, τη χρήση και τη λειτουργία του χώρου για τον οποίο προορίζεται η σύνθεση, αλλά και την αρμονική ένταξή της μέσα σ' αυτόν. Ο ζωγράφος δίνει ιδιαίτερη έμφαση στη συνολική εικόνα, την οργάνωση και την ισορροπία των επιμέρους στοιχείων της, τις χρωματικές ποιότητες, το αισθητικό αποτέλεσμα και την άρτια τεχνική εκτέλεση.

Σε περιορισμένη έκταση τα σχέδιά του μεταφέρονται σε ορείχαλκο (ανάγλυφα), μάρμαρο (εγχάρακτα) και ξύλο, με πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα τη σύνθεση σε ξυλότυπο στην πρόσοψη του ξενοδοχείου «Ξενία» της Κέρκυρας (1973-'74), σύνθεση που επιβάλλεται με την πυκνότητα και την ανάπτυξη των ανάγλυφων γεωμετρικών σχημάτων. Το 1985-'86 για τον ισόγειο χώρο του νέου Δημαρχιακού Μεγάρου Αθηνών δημιουργεί μια εκτεταμένη κεραμική σύνθεση με θέμα την ιστορία της πόλης μέσα από την κλασική και







Μακέτα για σύνθεση με ορειχάλκινα ανάγλυφα για το Αττικό Μετρό, Σταθμός «Πανεπιστήμιο». 1999.  
Μακέτα για σύνθεση με κεραμικές πλάκες για το Αττικό Μετρό, Σταθμός «Πανεπιστήμιο». 1999.

τη νεοκλασική αρχιτεκτονική της, και το 1999 για το Αττικό Μετρό (Σταθμός «Πανεπιστήμιο») δύο παρόμοιες συνθέσεις – η μία κεραμική και η άλλη με λεπτά μπρούντζινα ανάγλυφα – με τη φτερωτή μορφή της Χίμαιρας να κυριαρχεί.

Ο Μόραλης ασχολήθηκε, αν και όχι εκτεταμένα, και με τη γλυπτική, ακριβέστερα με τη μικρογλυπτική, μεταφέροντας σε ορείχαλκο κάποιες από τις αναγνωρίσιμες μορφές της ζωγραφικής του. Άλλωστε, ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της είναι η έντονα πλαστική, σχεδόν απτική υπόσταση που έχουν οι φόρμες της. Οι Άγγελοί του παραμένουν επίπεδοι και μονοδιάστατοι, με τα κυκλικά σχήματα των κεφαλιών, τη συμ-



μετρική οργάνωση και ανάπτυξη γύρω από έναν κεντρικό κάθετο άξονα, τις αντιθετικές καμπύλες, τις έντονες γραμμικές πτυχώσεις των φτερών τους. Οι *Μορφές* και τα *Ζευγάρια* αποκαλύπτουν με τη σειρά τους την καταγωγή τους από τη ζωγραφική του. Πρόκειται για αφηρημένες μετωπικές συνθέσεις που διακρίνονται για τα καθαρά περιγράμματα, την κομψότητα των καμπύλων σχημάτων που συμπλέκονται ή ενώνονται, μεταδίδοντας έναν παλμικό ρυθμό στις απόλυτα λειασμένες επιφάνειες του υλικού. Στην πιο πρόσφατη έκθεσή του με τίτλο *Προεκτάσεις* τον Ιανουάριο του 2004 στην γκαλερί Ζουμπουλάκη, οι απλοποιημένες μορφές τριών χαρακτηριστικών του συνθέσεων (*Αίγινα*, 1974· *Συνάντηση Γ΄*, 1977· *Ερωτικό*, 1980) ξέφευγαν από την επιφάνεια του μουσαμά, μεγεθύνονταν, έρχονταν να κατακτήσουν την τρίτη διάσταση. Οι φόρμες των γλυπτικών του συνθέσεων σε σίδηρο διατηρούν την επιπεδότητα της ζωγραφικής τους προέλευσης, αυτονομούνται όμως και διαχωρίζονται μεταξύ τους, τοποθετούνται παράλληλα, αναπτύσσονται με ισορροπία στον πραγματικό χώρο.

Το έργο του Γιάννη Μόραλη, δικαιωμένο και καταξιωμένο, λειτουργεί ως παράδειγμα και υπόδειγμα μιας συνειδητής πορείας, που τη χαρακτηρίζει η εξαντλητική έρευνα, η επίμονη αναζήτηση, η γνώση, η πλατιά καλλιτεχνική παιδεία, η συνέπεια, η απόλυτη ακρίβεια. Η προσφορά του εκτείνεται και ξεπερνά όμως κατά πολύ τα όρια των εικαστικών του καταθέσεων. Η ζωγραφική του αποτελεί σημείο αναφοράς για

Σύνθεση με ορειχάλκινα ανάγλυφα στο Αττικό Μετρό, Σταθμός «Πανεπιστήμιο». 2000. Εκτέλεση Ζ. Μπαέτ-Γ. Παπαδούκα.

Σύνθεση με κεραμικές πλάκες στο Αττικό Μετρό, Σταθμός «Πανεπιστήμιο». 2000. Εκτέλεση Ε. Βερναδάκη.





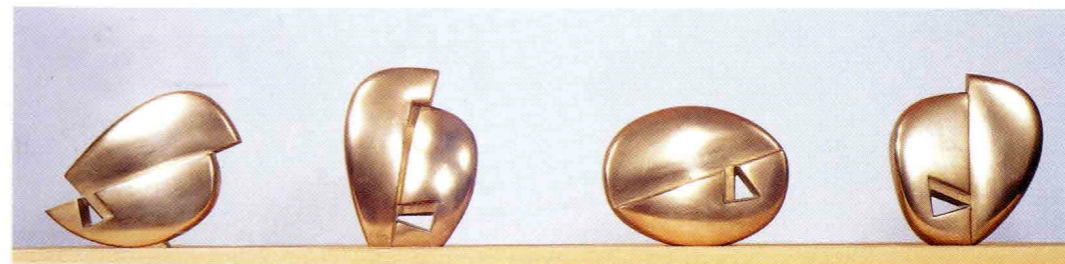
- **Ζευγάρι.** Ορείχαλκος, 19X23 εκ., 1975.
- ▲ **Άγγελος.** Ορείχαλκος, 16X22 εκ., 1974.
- ▶ **Μορφή 1, Μορφή 2.** Ορείχαλκος, 14,5X26,5 και 16X25 εκ., 1982.
- **Ζευγάρια.** Ορείχαλκος, 1966.

την ελληνική τέχνη του 20ού αιώνα, το μήνυμα και το όραμά της διατηρεί τον επίκαιρο χαρακτήρα της, τη δύναμη των συμβόλων της σε έναν κατακερματισμένο κόσμο. Διατηρώντας τον ανθρωποκεντρικό της χαρακτήρα, αναπτύσσεται νηφάλια, επιβεβαιώνει την «ιθαγένεια» της πλαστικής της γλώσσας, προσεγγίζει το κρίσιμο θέμα της ελληνικότητας σε βάθος και όχι σε επιφάνεια, επικυρώνει την «κλασική» της ταυτότητα μέσα από την καθαρότητα, τις αναλογίες, την αυστηρή οργάνωση, τον κυρίαρχο ρόλο της γραμμής, τις λιτές χρωματικές κλίμακες. Από τα πρώτα ρεαλιστικά έργα του έως τις μετά το 1970 επιπεδόμορφες, γεωμετρικές συνθέσεις, η πρόσληψη και η απόδοση της ανθρώπινης μορφής που φέρει με αξιοπρέπεια τη θνητότητα της ύπαρξής της, αλλά και την ένταση της ερωτικής επιθυμίας, αποτελεί τη μόνιμη αισθητική-θεματική επιλογή του. Η διδασκαλία του στη Σχολή Καλών Τεχνών, αλλά και η

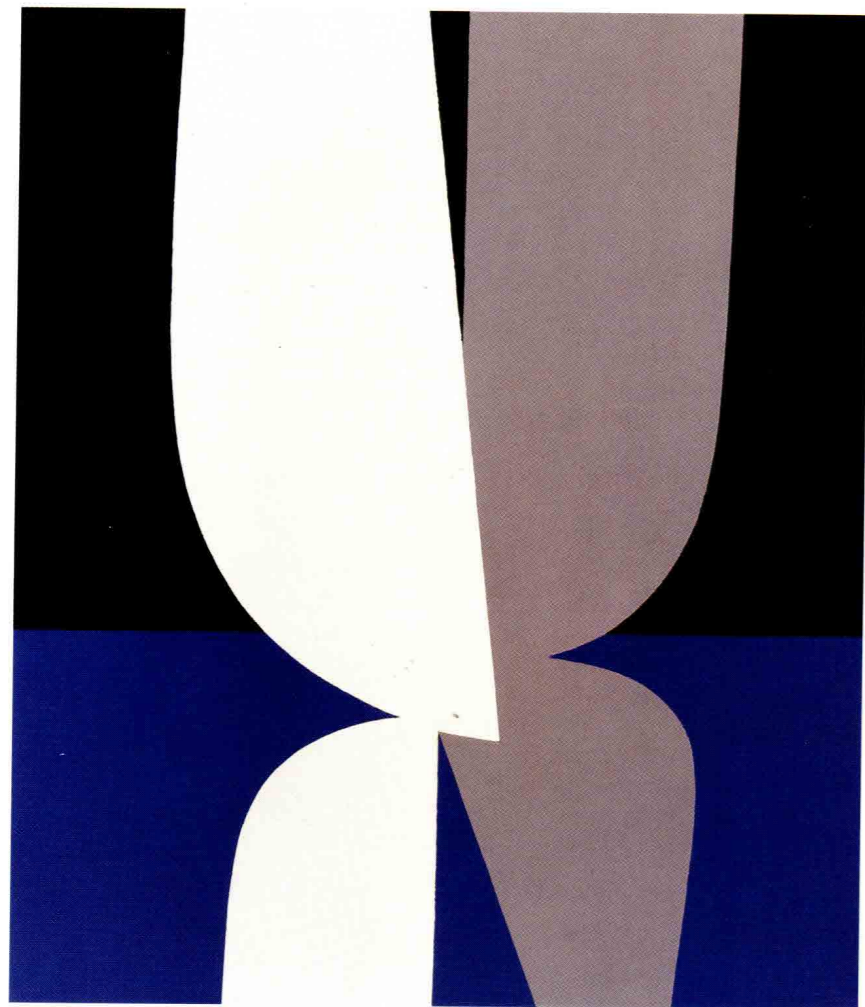


ενασχόλησή του με τη χαρακτική, τη σκηνογραφία, την εικονογράφηση, τη γλυπτική και τις αρχιτεκτονικές εφαρμογές, συνθέτουν την εικόνα ενός ολοκληρωμένου δημιουργού, ο οποίος αντιμετωπίζει την τέχνη ως στάση ζωής ή πιο σωστά στην περίπτωση του, η τέχνη ταυτίζεται με την ίδια τη ζωή.

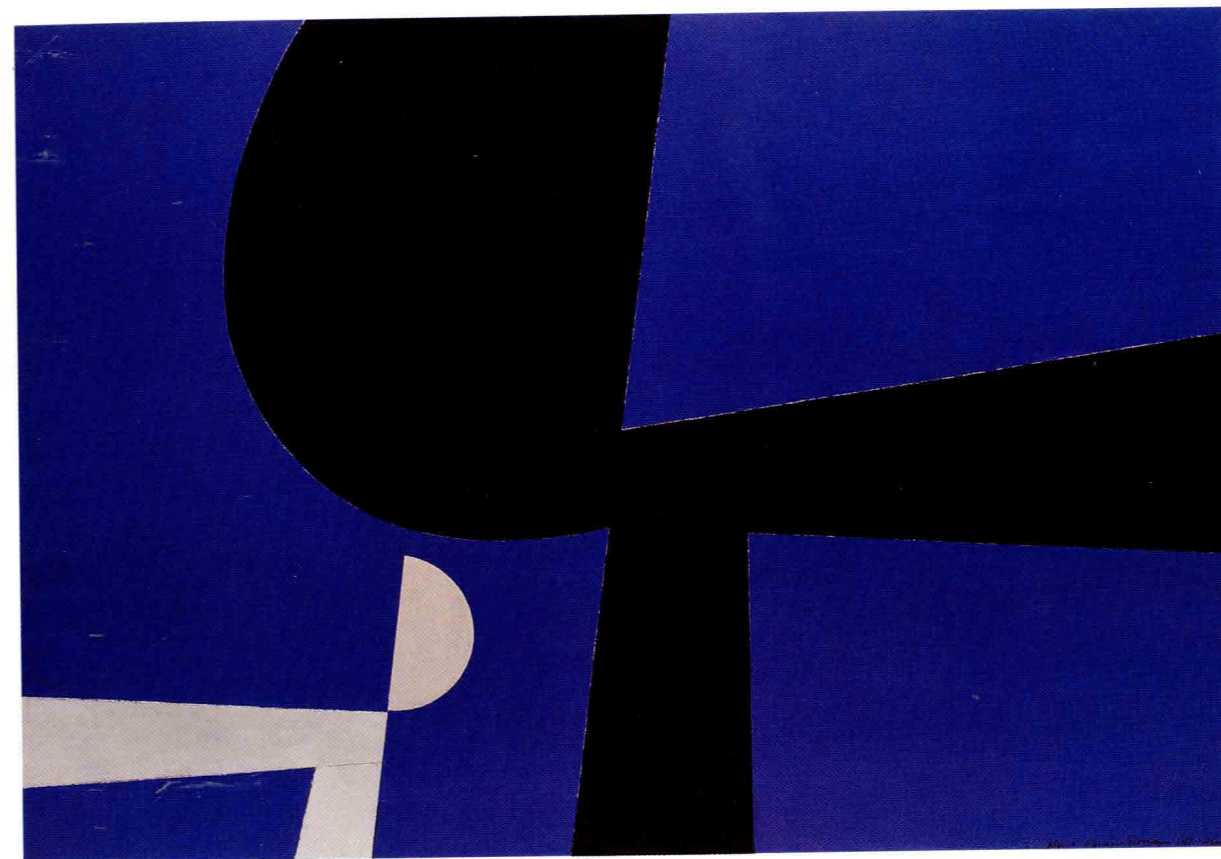
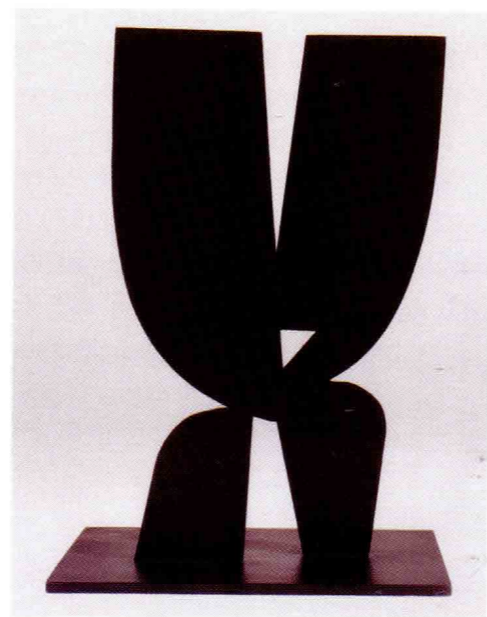
Το σύνολο του έργου του αποκαλύπτει μια μοναδική έκφραση και ταυτόχρονα τη συνοχή και την ποιότητα των μορφοπλαστικών και



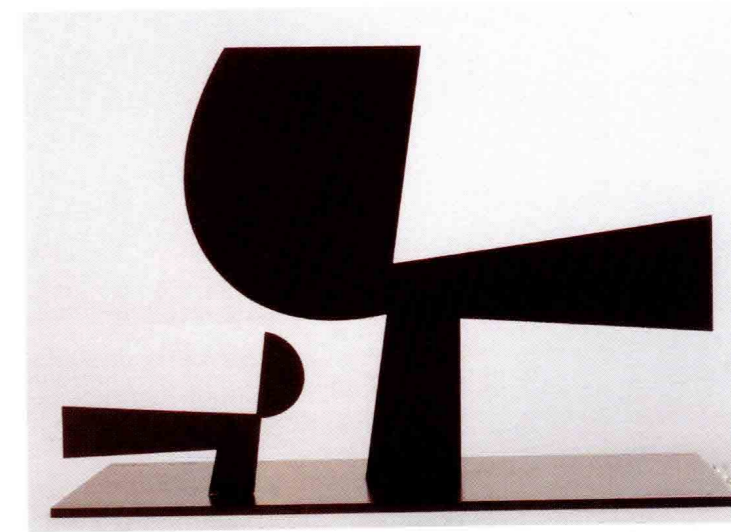




Συνάντηση Γ'. Ακρυλικό σε μουσαμά,  
123X146 εκ., 1977. Ιδιωτική συλλογή.  
Συνάντηση Γ'. Σίδηρος, 2003.



Αίγινα. Ακρυλικό σε μουσαμά, 165X114 εκ.,  
1974. Ιδιωτική συλλογή.  
Αίγινα. Σίδηρος, 2003.

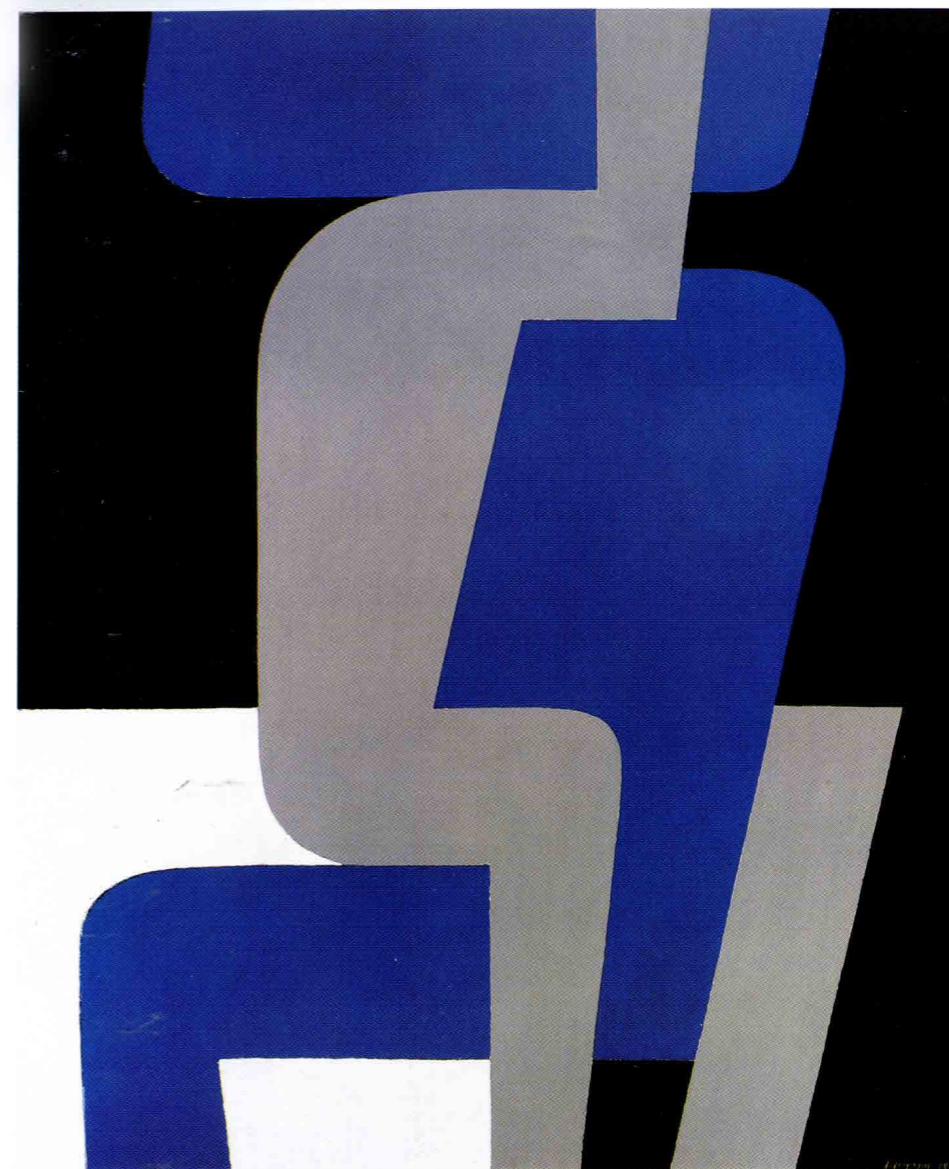






- **Ξαπλωμένη γυναίκα.** Ακρυλικό σε πανί, 114X146 εκ., 1999. Ιδιωτική συλλογή.
- ▶ **Ερωτικό.** Λάδι σε μουσαμά, 130X162 εκ., 1980. Ιδιωτική συλλογή.
- Ερωτικό.** Σίδηρος, 2003.

πνευματικών του ενδιαφερόντων. Βασικός εκπρόσωπος μιας μυθοποιημένης γενιάς, καταγράφει την εποχή του, πλάθει έναν κόσμο εικόνων που άμεσα και καθοριστικά επηρεάζουν τη μεταπολεμική αισθητική. Η τέχνη του, μέσα από την εσωτερική της ανέλιξη, την εκφραστική αλήθεια και δύναμή της, την ισορροπία και την ποιητική της, την πνευματική διαύγεια και τις ηθικές αξίες της, συναντά τον αποδέκτη



της. Ο ζωγραφικός του μύθος μπορεί να προσεγγίσει και να αγγίξει το πλατύ κοινό, ενεργοποιώντας τις νοητικές και συναισθηματικές του λειτουργίες, μεταδίδοντας το αίσθημα της απλότητας, της γαλήνης και της ομορφιάς, μεταλαμπαδεύοντας συγχρόνως ένα βαθιά ανθρώπινο-παγκόσμιο περιεχόμενο.







## Γιάννης Μόραλης

### Χρονολόγιο



**1916** Στις 23 Απριλίου/6 Μαΐου γεννιέται στην Άρτα ο Γιάννης Μόραλης, δεύτερο παιδί από τα τέσσερα –τα άλλα τρία είναι η Όλγα, η Θεοδώρα και ο Γιώργος– του Κωνσταντίνου Μόραλη, φιλόλογου, και της Βασιλικής, το γένος Αναστασίου Μιχάλη. Από μικρός ανακαλύπτει την κλίση του στη ζωγραφική, καθώς παρακολουθούσε μια από τις αδελφές της μητέρας του, τη Βιργινία Μιχάλη, που ζωγράφιζε. Του άρεσε να μυρίζει τα χρώματα, να πιάνει τους μουσαμάδες, κάποτε έπαιρνε τα σωληνάριά της με τα χρώματα για να φτιάξει τις δικές του ζωγραφιές.

**1922** Η οικογένεια εγκαθίσταται στην Πρέβεζα, όπου ο πατέρας του μετατίθεται ως Γυμνασιάρχης.

**1927** Μόνιμη εγκατάσταση στην Αθήνα. Ο Μόραλης έχει ήδη πάρει την απόφαση να γίνει ζωγράφος και έτσι, παράλληλα



Ο Γιάννης Μόραλης σε ηλικία 3 ετών.  
Οι γονείς του ζωγράφου, Άρτα 1911.

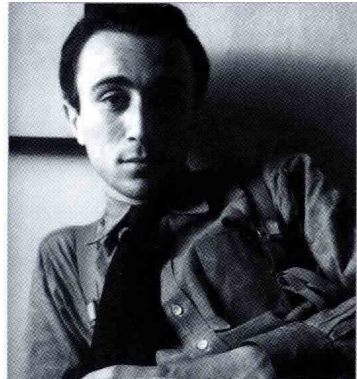
◀ **Πανσέληνος Α΄.** Ακρυλικό σε μουσαμά, 178X196 εκ., 1977. Ιδιωτική συλλογή.





Στην ΑΣΚΤ στο εργαστήριο του Αργυρού το 1932.

Γιάννης Μόραλης, Αθήνα 1937.



Γυναίκα στο παράθυρο. Λάδι, 1934. Ποζάρει η Τιτίκα Νικηφοράκη.

με τα σχολικά μαθήματα, παρακολουθεί συντροφιά με τον πατέρα του, τις κυριακάτικες παραδόσεις στη Σχολή Καλών Τεχνών. Τους μεγάλους ζωγράφους τους γνωρίζει μέσα από γαλλικά βιβλία και από το ένθετο περιοδικό της εγκυκλοπαίδειας του «Πυρσού», που υπήρχαν στη βιβλιοθήκη του πατέρα του.

**1931** Σε ηλικία μόλις 15 χρόνων προετοιμάζεται από τον ζωγράφο Γιάννη Γεωργόπουλο, μετέπειτα γαμπρό του, για τις εισαγωγικές εξετάσεις στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών. Επιτυγχάνει και εγγράφεται στο προπαρασκευαστικό τμήμα, με καθηγητή τον Δημήτριο Γερασιώτη. Αφού πέρασε για λίγο από το εργαστήριο του Κωνσταντίνου Παρθένη, όπου επικρατούσε μια πολύ «αυστηρή» ατμόσφαιρα, σύμφωνα με τη μαρτυρία του, εγγράφεται στο εργαστήριο του Ουμβέρτου Αργυρού. «Όλη η παρέα –Νικολάου, Καπράλος κ.ά.– ήταν εκεί. Ο Αργυρός ήταν “Ελευθέρα Κέρκυρα”, σ’ άφηνε να κάνεις ό,τι θέλεις... Είχα απόλυτη ελευθερία».

**1932** Συμμετέχει στην έκθεση σπουδαστών της Σχολής και δημοσιεύεται η πρώτη, ενθουσιώδης κριτική για το έργο του από τον Δ. Κόκκινο, στο περιοδικό *Νέα Εστία*.

**1933** Τα απογεύματα φοιτά στο εργαστήριο χαρακτηριστικής του Γιάννη Κεφαλληνού, το οποίο μόλις είχε αρχίσει να λειτουργεί, μαζί με τους Τάσσο, Γ. Δήμου, Κ. Ντάκο και Μ. Ραφαήλ. Τον Κεφαλληνό τον είχε γνωρίσει πριν ακόμη γίνει καθηγητής, στο εργαστήριο του γλύπτη Κώστα Δημητριάδη, που ήταν διευθυντής στη Σχολή, και ο οποίος φρόντισε στη συνέχεια να πάρει ο Μόραλης την υποτροφία για τη Γαλλία.

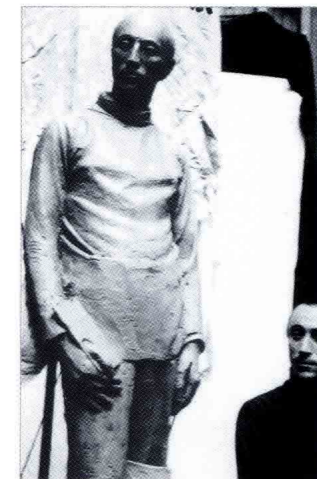
**1934-'35** Συμμετέχει σε ομαδική έκθεση στην γκαλερί «Στούντιο» της Μίνας Ρωκ με τέσσερις συνθέσεις –μια από τις οποίες είναι η *Γυναίκα στο παράθυρο*. Συμμετέχει μαζί με τον ζωγράφο-χαρακτή Γιώργο Δήμου και τον Σπύρο Μπονάνο σε μεγάλο διαγωνισμό για τη διακόσμηση της Αθήνας εν όψει της επίσκεψης του βασιλιά της Αιγύπτου Φουάντ, αποσπώντας το τρίτο βραβείο.

**1936** Αποφοιτά από τη Σχολή Καλών Τεχνών. Συμμετέχει στην *Έκθεση Ελληνικής Χαρακτικής* στην πόλη Κόζιτσε της Τσεχοσλοβακίας. Κερδίζει σε διαγωνισμό υποτροφία της Ακαδημίας Αθηνών, από το Κληροδότημα του Ουρανίας Κωνσταντινίδου, για σπουδές ψηφοθητικής στο εξωτερικό.

**1937** Το Μάρτιο σκοτώνεται σε αυτοκινητικό δυστύχημα ο πατέρας του, ο άνθρωπος που είχε σφραγίσει την προσωπικότητά του και είχε καθορίσει την παιδεία του. Στις 16 Ιουνίου αναχωρεί για τη Ρώμη, με τον ζωγράφο και συμφοιτητή του Νίκο Νικολάου. Στις 17 Νοεμβρίου εγκαθίσταται στο Παρίσι, εγγράφεται στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών και παρακολουθεί μαθήματα ζωγραφικής και τοιχογραφίας. Παράλληλα, φοιτά στη Σχολή Τεχνών και Επαγγελματιών, όπου διδάσκεται ψηφοθητική, σύμφωνα με τους όρους της υποτροφίας του.

**1939** Με την έκρηξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, αναγκάζεται να εγκαταλείψει τις σπουδές του στο Παρίσι και το Σεπτέμβριο επιστρέφει στην Ελλάδα.

**1940** Εκθέτει με την ομάδα «Ελεύθεροι Καλλιτέχναι» στον Πειραιά, παρουσιάζοντας μια σειρά χαρακτηριστικών. Την άνοιξη



Ο ζωγράφος με τον Νίκο Νικολάου πριν αναχωρήσουν για τη Ρώμη.

Γιάννης Μόραλης, Παρίσι 1938.

Ο Γιάννης Μόραλης δίπλα στο πρόπλασμα του αγάλματός του, που φιλοτέχνησε ο γλύπτης Γιάννης Παππάς, Παρίσι 1938.





κατατάσσεται στον στρατό και υπηρετεί τη θητεία του στην Άρτα ως Πρωτοκολλητής του Συντάγματος. Δίπλα στα στρατιωτικά έγγραφα που πρωτοκολλούσε είχε λευκές κόλλες και σχεδίαζε. Συμμετέχει στην τελευταία προπολεμική Πανελλήνια Έκθεση στο Ζάππειο και τιμάται με χάλκινο μετάλλιο. Ο Κωστής Μπαστιάς, σε εκπομπή του στο ραδιόφωνο πλέκει το εγκώμιο του νεαρού ζωγράφου.

**1941** Παντρεύεται τη Μαρία Ρουσσέν. Τα χρόνια της Κατοχής, για να αντιμετωπίσει τα οικονομικά του προβλήματα, ασχολείται με την προσωπογραφία, ενώ παράλληλα συνεχίζει να δουλεύει εντατικά.

**1945** Χωρίζεται από τη Μαρία Ρουσσέν.

**1947** Παντρεύεται τη γλύπτρια Αγλαΐα Λυμπεράκη. Στο σπίτι του, στη Νέα Κηφισιά, αφοσιώνεται αποκλειστικά στη ζωγραφική και διαμορφώνει καθοριστικά τον χαρακτήρα της δουλειάς του. Από το γάμο του αποκτά ένα γιο, τον Κωνσταντίνο. Εκλέγεται τακτικός καθηγητής της προπαρασκευαστικής τάξης στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών.

**1948** Εκθέτει στην Πανελλήνια Έκθεση στο Ζάππειο.

**1949** Μαζί με τους ζωγράφους Νίκο Χατζηκυριάκο-Γκίκα, Γιάννη Τσαρούχη, Νίκο Νικολάου, Νίκο Εγγονόπουλο, Γιώργο Μανουσάκη, Γιώργο Μαυροΐδη, Λιλή Αρλιώτη, Ανδρέα Βουρλούμη, Έλλη Βοΐλα, Κοσμά Ξενάκη, Νίκο Γεωργιάδη, Παναγιώτη Τέτση, Μίνω Αργυράκη, Νέλλη Ανδρικοπούλου, Καίτη Αντύπα, Μαριλένα Αραβαντινού, Ευγένιο Σπαθάρη και τους γλύπτες Κλέαρχο Λουκόπουλο, Αγλαΐα Λυμπεράκη, Ναταλία Μελά και Γιώργο Γεωργίου ιδρύουν την



Ο Γιάννης Μόραλης φαντάρος στην Άρτα το 1940.

Οι δάσκαλοι Ανδρέας Γεωργιάδης, Γιώργος Μαυροΐδης, Γιάννης Παππάς και Γιάννης Μόραλης με σπουδαστές της ΑΣΚΤ, Ιούνιος 1961.

καλλιτεχνική ομάδα «Αρμός». Συμμετέχει στην έκθεση της ομάδας στο Ζάππειο (10 Δεκεμβρίου 1949-25 Ιανουαρίου 1950), η οποία, στη συνέχεια, μεταφέρεται στη Θεσσαλονίκη (Αίθουσα Εμπορικού Επιμελητηρίου).

**1951** Αναλαμβάνει να φιλοτεχνήσει τα σκηνικά και τα κοστούμια για το μπαλέτο *Έξι λαϊκές ζωγραφίες* σε χορογραφία Ραλλούς Μάνου και μουσική Μάνου Χατζιδάκι, που παρουσιάζει το Ελληνικό Χορόδραμα. Έτσι αρχίζει μια γόνιμη συνεργασία που θα συνεχιστεί για δεκαπέντε περίπου χρόνια.

**1952** Συμμετέχει στην Πανελλήνια Έκθεση στο Ζάππειο και στην έκθεση της ομάδας «Αρμός» (Ζάππειο, Δεκέμβριος 1952-Ιανουάριος 1953).

**1953** Επισκέπτεται τη Ρωσία, έπειτα από πρόσκληση της ρωσικής κυβέρνησης, με εκπροσώπους του πνεύματος και της πολιτικής από την Ελλάδα και την Ευρώπη.

**1954** Αρχίζει τη συνεργασία του με το Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κουν, φιλοτεχνώντας τα σκηνικά και τα κοστούμια για τις *Γυμνές Μάσκες*, τέσσερα μονόπρακτα του Λουίτζι Πιραντέλο, και συμμετέχει σε έκθεση Ελλήνων καλλιτεχνών στο Βελιγράδι και τον Καναδά.

**1955** Χωρίζεται από την Αγλαΐα Λυμπεράκη.

**1957** Εκλέγεται τακτικός καθηγητής του εργαστηρίου ζωγραφικής της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Αρχίζει τη συνεργασία του με το Εθνικό Θέατρο, φιλοτεχνώντας τα σκηνικά και τα κοστούμια για το έργο του Παντελή Πρεβελάκη *Τα χέρια του ζωντανού Θεού*, σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού.



Ο Μόραλης με το γιο του Κωνσταντίνο, Αθήνα 1956.

Στο εργαστήριό του στην ΑΣΚΤ με μαθητές του, 1955.



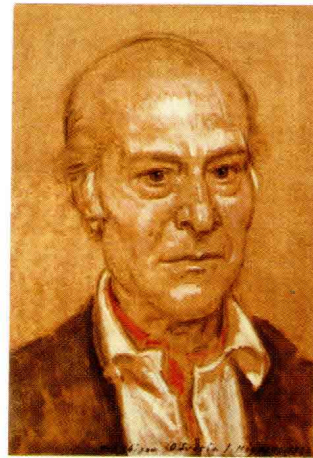
Ο Γιάννης Μόραλης στην Πετρούπολη, 1953.



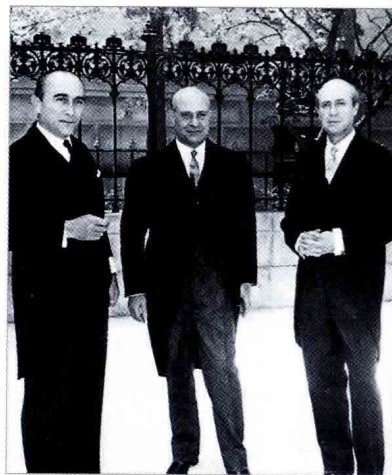


Ο Γιάννης Μόραλης με τον Τώνη Σπητέρη και τον Γιάννη Τσαρούχη στην Μπιενάλε της Βενετίας, 1958.

**Προσωπογραφία Οδυσσέα Ελύτη.** Λάδι σε μουσαμά, 24X36 εκ., 1980. Μουσείο Μπενάκη.



Γιάννης Μόραλης, Οδυσσέας Ελύτης και Γιάννης Τσαρούχης μετά την απονομή του Ταξιδιάρχη του Φοίνικος, 1965.



**1958** Συμμετέχει στην Μπιενάλε της Βενετίας μαζί με τον ζωγράφο Γιάννη Τσαρούχη και τον γλύπτη Αντώνη Σώχο. Προτείνεται για ένα μικρό διεθνές βραβείο, αποσπώντας τρεις ψήφους, ενώ το Δημοτικό Μουσείο του Τορίνο αγοράζει τη σύνθεση *Εσωτερικό* για τη συλλογή του.

**1959** Οργανώνει την πρώτη του ατομική έκθεση στην αίθουσα «Αρμός» στην Αθήνα και παρουσιάζει τα έργα που εξέθεσε στη Βενετία, καθώς και μερικές ακόμα συνθέσεις. Οι αρχιτέκτονες Πρ. Βασιλειάδης, Ε. Βουρέκας και Σ. Στάικος του προτείνουν να μελετήσει και να υποβάλει σχέδια για τη διακόσμηση των εξωτερικών τοίχων της ΒΔ και της ΝΑ πλευράς του ξενοδοχείου «Χίλτον». Τα σχέδια εγκρίνονται και αρχίζει η εκτέλεση του έργου. Από τότε, συνεργάζεται με αρχιτέκτονες, Έλληνες και ξένους, όπως οι Sir Basil Spence και Antony Blee. Μια σειρά έργων του κοσμεί δημόσια κτίρια και κατοικίες. Συμμετέχει στην έκθεση *Η σκηνογραφία στην Ελλάδα*, που οργανώθηκε από το σύλλογο μαθητών του Γαλλικού Ινστιτούτου. Φιλοτεχνεί την προμετωπίδα της ποιητικής σύνθεσης *Άξιον Εστί* του Οδυσσέα Ελύτη για τον εκδοτικό οίκο «Ίκαρος» με τον οποίο συνεργάζεται.

**1960-'61** Φιλοτεχνεί ζωγραφικές συνθέσεις που εντάσσονται στην αρχιτεκτονική, για το ξενοδοχείο του ΕΟΤ στη Φλώρινα, το «Μον Παρνές» στην Πάρνηθα, το εστιατόριο «Ωκεανός» στη Βουλιαγμένη και δημιουργεί τις συνθέσεις, με χρωματιστές τσιμεντένιες πλάκες, στα περίπτερα του Ο.Λ.Π. στην Ακτή Καραϊσκάκη. Συμμετέχει σε έκθεση στη Δημοτική Πινακοθήκη Αμμοχώστου. Φιλοτεχνεί την προμετωπίδα της ποιητικής σύνθεσης *Έξη και μία τύψεις για τον ουρανό* του Οδυσσέα Ελύτη για τον εκδοτικό οίκο «Ίκαρος».

**1962** Εκτός από τα δύο εξωτερικά τοιχεία και το μωσαϊκό της αυλής φιλοτεχνεί και τις κεραμικές συνθέσεις του περιπέτου του Ε.Ο.Τ. «Διόνυσος», στου Φιλοπάππου. Αρχίζει τη συνεργασία του με την κεραμίστρια Ελένη Βερναδάκη. Εκλέγεται τακτικό μέλος του Διεθνούς Ινστιτούτου Γραμμάτων και Τεχνών (FIAL). Ολοκληρώνεται στο «Χίλτον» η εγχάρακτη σύνθεση σε γιαννιώτικο μάρμαρο και γίνονται τα εγκαίνια του ξενοδοχείου. Φιλοτεχνεί την προμετωπίδα της ποιητικής σύνθεσης *Άσμα ηρωικό και πένθιμο για τον χαμένο ανθυπολοχαγό της Αλβανίας* του Οδυσσέα Ελύτη για τον εκδοτικό οίκο «Ίκαρος».



**1963** Δεύτερη ατομική έκθεση στην γκαλερί «Χίλτον».

**1965** Του απονέμεται ο Ταξιδάρχης του Φοίνικα. Ο εκδοτικός οίκος «Ίκαρος» του ζητάει να εικονογραφήσει τη συλλογή *Ποιήματα* του Γιώργου Σεφέρη. Δέκα συνθέσεις παρεμβάλλονται μεταξύ των ποιημάτων –«ζωγραφικά σχόλια», όπως τα ονόμασε ο ίδιος ο ποιητής. Συμμετέχει στην έκθεση *Διακοσμητικά υφαντά τοίχου Ελλήνων ζωγράφων* στην «Αίθουσα Τέχνης Αθηνών-Χίλτον», καθώς και στην Μπιενάλε Ταπισερί στη Λωζάννη.

**1968** Φιλοτεχνεί τα σκηνικά και τα κοστούμια για την παράσταση *Οιδίπους Τύραννος*, που παρουσίασε το Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν στο Aldwych Theatre του Λονδίνου, στο πλαίσιο του Παγκόσμιου Φεστιβάλ Θεάτρου. Η ίδια παράσταση δόθηκε με διαφορετικό σκηνικό στο κυκλικό Θέατρο Τέχνης στην Αθήνα.

**1972** Τρίτη ατομική έκθεση στην γκαλερί Ιόλα-Ζουμπουλάκη. Τον κατάλογο προλογίζει ο Οδυσσέας Ελύτης. Συμμετέχει για δεύτερη φορά στην Μπιενάλε Ταπισερί της Λωζάννης.



Ο Γιάννης Μόραλης στις Κάννες το 1960. Ο Γιάννης Μόραλης και η αρχιτέκτονας Ρ. Τραυλού, κατά την εκτέλεση της σύνθεσης της ΒΔ πλευράς του ξενοδοχείου «Χίλτον».





**1973** Συμμετέχει στη *Διεθνή Έκθεση Χειροτεχνίας* στο Μόναχο και βραβεύεται με χρυσό μετάλλιο (ταπισερί).

**1978** Τέταρτη ατομική έκθεση στην γκαλερί Ζουμπουλάκη. Συμμετέχει στη διεθνή έκθεση *Seconde Rencontre Internationale d' Art Contemporain* στο Grand Palais στο Παρίσι, μαζί με είκοσι δύο Έλληνες ζωγράφους και γλύπτες που επέλεξε η Εθνική Πινακοθήκη.



**1979** Του απονέμεται το Αριστείο των Τεχνών από την Ακαδημία Αθηνών.

**1983** Πέμπτη ατομική έκθεση στην γκαλερί Ζουμπουλάκη. Αποχωρεί από την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών τον Αύγουστο, έπειτα από 36 χρόνια συνεχούς διδασκαλίας και προφοράς.

**1985** Φιλοτεχνεί την κεραμική σύνθεση για το νέο Δημαρχιακό Μέγαρο Αθηνών.

**1988** Η Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, τιμώντας την πολύχρονη προσφορά του, οργανώνει μεγάλη αναδρομική έκθεση παρουσιάζοντας το σύνολο του έργου του –ζωγραφική, χαρακτηριστική, γλυπτική, μακέτες για αρχιτεκτονικές διακοσμήσεις, σκηνικά και κοστούμια για το θέατρο. Με την ευκαιρία της έκθεσης, ο Όμιλος Εταιρειών της Εμπορικής Τράπεζας εκδίδει τόμο με το σύνολο σχεδόν του έργου του.

**1992** Έκτη ατομική έκθεση στην γκαλερί Ζουμπουλάκη.

Ο Γιάννης Μόραλης στην αποχαιρετιστήρια τελετή που οργάνωσαν οι μαθητές του στο εργαστήριο της ΑΣΚΤ στις 27 Μαΐου 1983.

Ο Γιάννης Μόραλης στο εργαστήριό του στην Αίγινα το 1976. Φωτογραφία Άρης Κωνσταντινίδης

**1996** Παντρεύεται την Ιωάννα (Γιάννα) Βασσάλου. Αναδρομική έκθεση στην Ακαδημία Αθηνών, με έργα του που έχει δωρίσει στην Εθνική Πινακοθήκη.

**1997** Έβδομη ατομική έκθεση στην γκαλερί Ζουμπουλάκη.

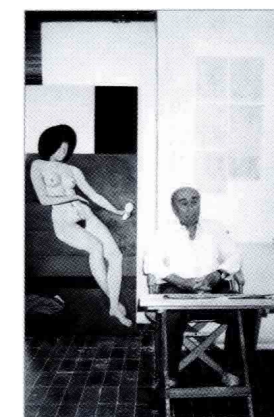
**1999** Του απονέμεται ο Ταξίαρχος της Τιμής.

**2000-01** Φιλοτεχνεί δύο συνθέσεις με κεραμικές πλάκες και με ορειχάλκινα ανάγλυφα για το Αττικό Μετρό (σταθμός «Πανεπιστήμιο»). Το 2000 συμμετέχει στην έκθεση *Κλασικές Μνήμες στη Σύγχρονη Ελληνική Τέχνη* που οργανώνεται από την Εθνική Πινακοθήκη και το Ίδρυμα Αλέξανδρος Σ. Ωνάσης στο Olympic Towers της Νέας Υόρκης. Το 2001 πραγματοποιείται έκθεση έργων του στο Μουσείο Μπενάκη με τίτλο *Ι. Μοράλης. Άγγελοι, Μουσική, Ποίηση* και εκδίδεται βιβλίο με τον ίδιο τίτλο.

**2002** Όγδοη ατομική έκθεση στην γκαλερί Ζουμπουλάκη.

**2004** Ένατη ατομική έκθεση στην γκαλερί Ζουμπουλάκη, με τίτλο *Προεκτάσεις* (γλυπτά).

**2005** Έκθεση έργων του στην Πινακοθήκη Κυκλάδων στην Ερμούπολη Σύρου, και έκθεση με έργα του για το θέατρο, τη μουσική και την ποίηση στον Πύργο Μπαζαίου στη Νάξο, από τον πολιτιστικό οργανισμό «Αιών» σε συνεργασία με το μουσείο Μπενάκη, τις εκδόσεις «Ίκαρος» κ.ά. Συνθέσεις του παρουσιάζονται επίσης στην ομαδική έκθεση *Πεσοί και Κίονες* στο Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών.



Ο Γιάννης Μόραλης στην Αίγινα, 2000.



## Βιβλιογραφία (επιλογή)

Τα αποσπάσματα στις σελ. 18, 23, 26, 29, 43, 67, 80, 89, 101, 104, 117, 135, 164 προέρχονται από το βιβλίο *Ι. Μόραλης. Άγγελοι, Μουσική, Ποίηση*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2001.

Το απόσπασμα στη σελ. 128 από το βιβλίο του Δ. Φωτόπουλου, *Παραμύθια πέραν της όψεως*, Αθήνα 1990, εκδόσεις «Καστανιώτη».

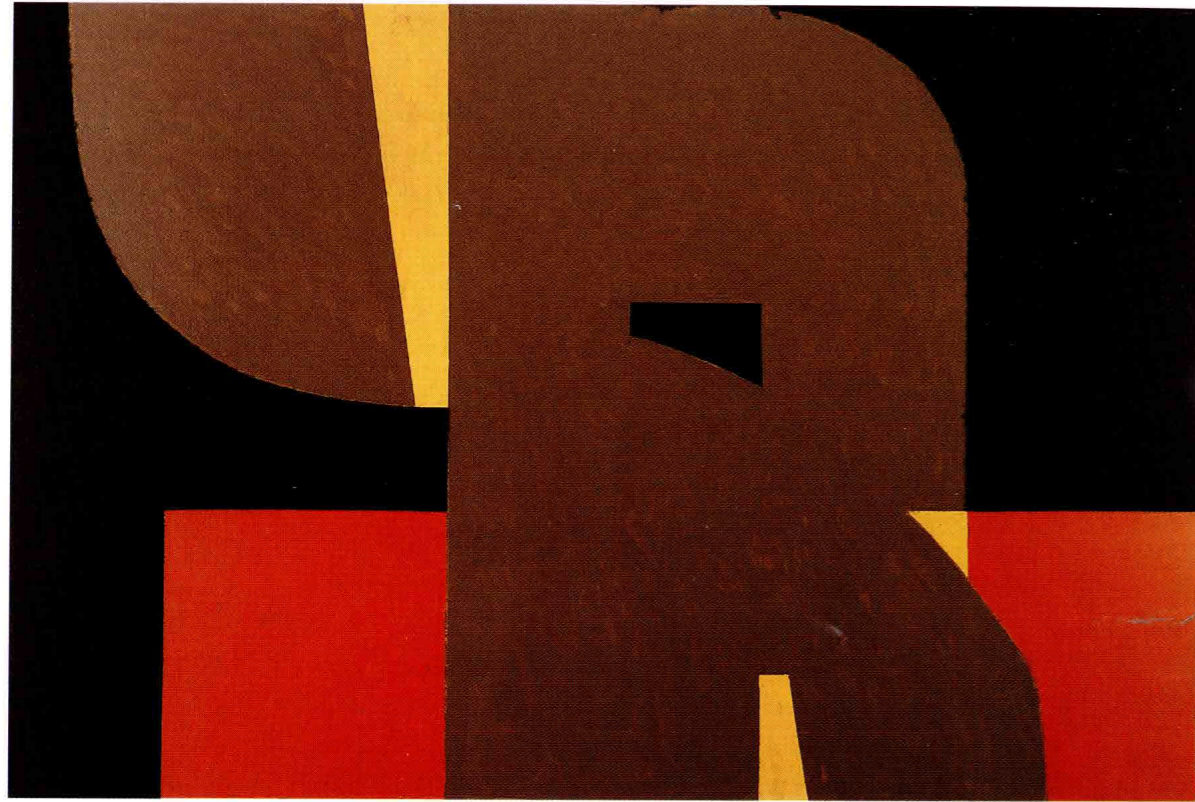
- Δ. Κόκκινος, περ. *Νέα Εστία*, τευχ. 135 (1932), 159 (1933).  
Α. Ξύδης, «Some Aspects of Greek Painting and Sculpture Today», *Portfolio VI*, Παρίσι 1947.  
Δ. Ε. Ευαγγελίδης, περ. *Νέα Εστία*, τευχ. 514 (1948), 541 (1950), 598 (1952), 721 (1957), 730 (1957), 764 (1959).  
Α. Προκοπίου, εφ. *Η Καθημερινή*, 4 και 30 Νοεμβρίου 1948, 16 Δεκεμβρίου 1949, 9 και 30 Μαΐου 1963.  
Μ. Χατζηδάκης, εφ. *Ελευθερία*, 14 Νοεμβρίου 1948, 6 Ιανουαρίου 1953.  
Μ. Καλλιγιάς, εφ. *Το Βήμα*, 23 Νοεμβρίου 1948, 27 Απριλίου 1952, 11 Ιανουαρίου 1953, 11 Αυγούστου 1962, 18 Μαΐου 1963.  
Ε. Βακαλό, εφ. *Τα Νέα*, 6 Αυγούστου 1951, 27 Μαρτίου 1959.  
G. L. K. Morris, περ. *Magazine of Arts*, τομ. 46, τευχ. 5, Νέα Υόρκη 1953.  
Γ. Πετρής, περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τευχ. 20 (1956).  
G. Rontì, περ. *Domus*, τευχ. 346, Μιλάνο 1958.  
«Ι. Μόραλης», περ. *Νέα Εστία*, τευχ. 742 (1958).  
Μ. Χατζηδάκης, εφ. *Το Βήμα*, 5 Απριλίου 1959.  
Ε. Βακαλό, περ. *Ζυγός*, τευχ. 41 (1959).  
*Ελληνικό Χορόδραμα 1950-1960*, Αθήνα 1961.  
Μ. Χατζηδάκης, περ. *Ζυγός*, τευχ. 80 (1962).  
Γ. Σαββίδης, περ. *Ταχυδρόμος*, 14 Απριλίου 1962.  
Α. Ξύδης, περ. *Αρχιτεκτονική*, τευχ. 42 (1963).  
Α. Καραντώνης, περ. *Ζυγός*, Νοέμβρ.-Δεκ. 1965.

- Δ. Ε. Ευαγγελίδης, *Η Ελληνική Τέχνη*, Αθήνα 1969.  
Κ. Τσιρόπουλος, περ. *Ευθύνη*, τευχ. 5 (1972).  
Ο. Ελύτης, *Ανοιχτά Χαρτιά*, Αθήνα 1974, σ. 449-500.  
Η. Πετρόπουλος, *Ελύτης, Μόραλης, Τσαρούχης*, Αθήνα 1974.  
Α. Τζάννες-Ξηρουκάκη, «Γιάννης Μόραλης», *Οι Έλληνες Ζωγράφοι*, τομ. 2, Αθήνα 1975, σ. 371-407.  
Σ. Λυδάκης, *Η Ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής (16ος-20ός αιώνας)*, Αθήνα 1976, σ. 410-413.  
Σ. Λυδάκης, *Λεξικό των Ελλήνων Ζωγράφων και Χαρακτών (16ος-20ός αιώνας)*, Αθήνα 1976.  
Α. Ξύδης, *Προτάσεις για την ιστορία της νεοελληνικής τέχνης*, τομ. Β': *Φορείς και προβλήματα*, Αθήνα 1976, σ. 72-76, 157-167.  
Τ. Σπητέρης, *3 αιώνες νεοελληνικής τέχνης*, Αθήνα 1979, τομ. Β', σ. 218-219, τομ. Γ', σ. 183-184.  
Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας, περ. *Νέα Εστία*, τευχ. 1245 (1979).  
Μ. Καλλιγιάς, *Νεοελληνική Τέχνη. Ζωγραφική - Γλυπτική - Χαρακτική*, Αθήνα 1980, σ. 80-83.  
Δ. Παπαστάμος, *Ζωγραφική 1930-1940*, Αθήνα 1981, σ. 211-219.  
Χ. Χρήστου - Μ. Κουμβακάλη-Αναστασιάδη, *Νεοελληνική Γλυπτική 1800-1940*, Αθήνα 1982, σ. 160-161, 263.  
Ε. Βακαλό, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα*, τομ. Γ': *Ο μύθος της ελληνικότητας*, Αθήνα 1983, σ. 64-67.  
Ν. Μισιρλή, περ. *Ζυγός*, τευχ. 60 (1983).

- Φ.Φ.(ραντζισκάκης), περ. *Ζυγός*, τευχ. 60 (1983).  
Μ. Καλλιγιάς, *Έλληνες ζωγράφοι στην Εθνική Πινακοθήκη (Μια επιλογή)*, Αθήνα-Γιάννινα 1984, σ. 209.  
Δ. Τσούχλου-Α. Μπαχαριάν, *Η Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών. Χρονικό 1836-1984*, Αθήνα 1984, σ. 118, 127-132, 267.  
Ν. Μισιρλή, *Ζυγός*, IV (1985).  
Μ. Στεφανίδης, περ. *Η Λέξη*, τευχ. 66 (1987).  
Δ. Φωτόπουλος, *Σκηνογραφία στο ελληνικό θέατρο*, Αθήνα 1987, σ. 230-231, 413.  
*Γιάννης Μόραλης*, εισαγωγικό κείμενο Δ. Παπαστάμος, επιμέλεια Βασίλης Φωτόπουλος, Αθήνα 1988.  
Μ. Λαμπράκη-Πλάκα, εφ. *Το Βήμα*, 24 Απριλίου 1988, 27 Σεπτεμβρίου 1992.  
Χ. Καμπουρίδης, εφ. *Τα Νέα*, 25 Απριλίου 1988, 26 Μαρτίου 1997.  
Χ. Χρήστου, *Νεοελληνική Χαρακτική*, Αθήνα 1989, σ. 120-122.  
Δ. Φωτόπουλος, *Παραμύθια πέραν της όψεως*, Αθήνα 1990, σ. 98-120.  
*Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου. Η ελληνική εμπειρία*, κατάλογος έκθεσης, επιμέλεια Άννα Καφέτση, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα 1992, σ. 88, 96-97.  
Χ. Χρήστου, *Η Εθνική Πινακοθήκη. Ελληνική Ζωγραφική, 19ος-20ός αιώνας*, Αθήνα 1992, σ. 23-24, 198-202, 254-255.  
Μ. Στεφανίδης, περ. *Arti*, τευχ. 10 (1992).  
«Γιάννης Μόραλης», περ. *Σήμα*, τευχ. 7 (1992), σ. 17-32 (αφιέρωμα).  
*Μόραλης*, κείμενο Χ. Χρήστου, επιμέλεια Βασίλης Φωτόπουλος, Αθήνα 1993, (β' έκδοση 2004).  
*Γιάννης Μόραλης. Χαρακτικά*, εισαγωγή Ε. Οράτη, επιμέλεια Π. Βέργος, Αθήνα 1993.

- «Γιάννης Μόραλης», εφ. *Η Καθημερινή* («Επτά Ημέρες»), αφιέρωμα, 10 Απριλίου 1994.  
Μ. Στεφανίδης, εφ. *Η Αυγή*, 13 Φεβρουαρίου 1994.  
Ε. Βακαλό, *Κριτική εικαστικών τεχνών*, τομ. Α', Αθήνα 1996, σ. 19-21, 118-120, 203-205.  
Χ. Χρήστου, *Ζωγραφική 20ού αιώνα*, Αθήνα 1996, σ. 110-113, 229-230.  
Κατάλογος ατομικής έκθεσης, γκαλερί Ζουμπουλάκη, κείμενο Α. Δεληβορριάς, Αθήνα 1997.  
*Γιάννης Μόραλης, Γιάννης Τσαρούχης, Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας. Ζωγραφική για το Θέατρο*, κατάλογος έκθεσης, επιμέλεια Έφη Ανδρεάδη, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 1998.  
Όλγα Μεντζαφού, «Γιάννης Μόραλης», στο *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών. Ζωγράφοι - Γλύπτες - Χαρακτες, 16ος-20ός αιώνας*, τομ. Γ', Αθήνα 1999.  
Μ. Παπανικολάου, *Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα. Ζωγραφική και γλυπτική του 20ού αιώνα*, Αθήνα 1999, σ. 166-174.  
*Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια. Τέσσερις αιώνες Ελληνικής Ζωγραφικής*, επιστημονική επιμέλεια Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, Αθήνα 2001, σ. 139-141.  
*Ι. Μόραλης. Άγγελοι, Μουσική, Ποίηση*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2001.  
Μ. Στεφανίδης, *Ελληνομουσείον. Έξι αιώνες ελληνικής ζωγραφικής*, τομ. Β', Αθήνα 2001, σ. 62-68.  
Κατάλογος ατομικής έκθεσης, γκαλερί Ζουμπουλάκη, Αθήνα 2002.  
*Προεκτάσεις*, Κατάλογος ατομικής έκθεσης, γκαλερί Ζουμπουλάκη, κείμενο Μ. Λαμπράκη-Πλάκα, Αθήνα 2004.  
Κατάλογος έκθεσης, επιμέλεια Μπία Παπαδοπούλου, Πινακοθήκη Κυκλάδων, Ερμούπολη Σύρου, 2005.





## Ευχαριστίες

Η Κ. ΑΔΑΜ Εκδοτική και ο συγγραφέας Γιάννης Μπόλης ευχαριστούν τον Γιάννη Μόραλη που βοήθησε στην ολοκλήρωση της έκδοσης. Επίσης την Εμπορική Τράπεζα και την γκαλερί Ζουμπουλάκη για την παραχώρηση ενός μεγάλου μέρους του φωτογραφικού υλικού. Την Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου και το Μουσείο Μπενάκη καθώς και τους συλλέκτες που έργα τους φιλοξενούνται στην έκδοση.

Εσωτερικό. Ακρυλικό σε πανί, 195X130 εκ., 1999. Ιδιωτική συλλογή.



Η ΜΟΝΟΓΡΑΦΙΑ  
ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΟΡΑΛΗΣ  
ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΜΠΟΛΗ  
ΣΧΕΔΙΑΣΤΗΚΕ ΑΠΟ ΤΗΝ ANNA NOBAK  
ΠΑΡΑΓΩΓΗ  
Κ. ΑΔΑΜ ΕΚΔΟΤΙΚΗ

Η ΕΚΔΟΣΗ ΟΛΟΚΛΗΡΩΘΗΚΕ ΣΤΑ ΜΕΣΑ ΤΟΥ 2005  
ΓΙΑ ΛΟΓΑΡΙΑΣΜΟ ΤΩΝ ΕΚΔΟΣΕΩΝ  
Κ. ΑΔΑΜ ΕΚΔΟΤΙΚΗ

Αναμονή. Λάδι σε μουσαμά, 130X162 εκ., 1991. Ανήκει στον καλλιτέχνη.



### **Γιάννης Μπόλης**

Γεννήθηκε στην Ελασσόνα. Σπούδασε Ιστορία, Αρχαιολογία και Ιστορία της Τέχνης στη Φιλοσοφική Σχολή του ΑΠΘ, όπου έκανε μεταπτυχιακές σπουδές και εκπόνησε διδακτορική διατριβή με θέμα «Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις. Οι καλλιτέχνες και το κοινό τους στην Αθήνα του 19ου αιώνα» (Θεσσαλονίκη, 2000). Συντάκτης και ειδικός επιστημονικός συνεργάτης από το 1993 στο «Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών. Ζωγράφοι-Γλύπτες-Χαράκτες. 16ος-20ός αιώνας» (Εκδόσεις Μέλισσα, Αθήνα 1997-2000). Μελέτες και κείμενά του για τη νεοελληνική τέχνη έχουν δημοσιευθεί σε βιβλία και καταλόγους εκθέσεων, ενώ άρθρα του σε περιοδικά τέχνης και τον ημερήσιο Τύπο. Από το 2000 εργάζεται ως επιμελητής στο Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της Θεσσαλονίκης.



Βασικός εκπρόσωπος της Γενιάς του '30 ο Γιάννης Μόραλης, διατρέχει με την τέχνη του, μέσα από μια συνεχώς εξελισσόμενη πορεία, περισσότερο από μισόν αιώνα. Η ζωγραφική του, διατηρώντας πάντα τον ανθρωποκεντρικό της χαρακτήρα, αναπτύσσεται με συνέπεια και συνοχή, προβάλλει την «κλασική» της ταυτότητα, προσεγγίζει το κρίσιμο θέμα της ελληνικότητας με ένα απόλυτα αναγνωρίσιμο και προσωπικό ύφος. Από τις πρώτες προσπάθειές του τη δεκαετία του 1930 έως τις μετά το 1970 γεωμετρικές του συνθέσεις, το γυναικείο σώμα, η σχέση άνδρα-γυναίκα, το δίπολο Έρωτας-Θάνατος, αποτελούν τη σταθερή θεματική επιλογή του.

Η διδασκαλία του στην ΑΣΚΤ, η ενασχόλησή του με τη χαρακτική, την εικονογράφηση, τη σκηνογραφία, τις αρχιτεκτονικές εφαρμογές, αλλά και τη γλυπτική, ολοκληρώνουν την εικόνα ενός πολύπλευρου δημιουργού, ο οποίος αντιμετωπίζει την τέχνη ως στάση και φιλοσοφία ζωής. Οι εικόνες του επηρεάζουν τη μεταπολεμική αισθητική, άμεσα και καθοριστικά, διεκδικούν μια ξεχωριστή θέση στο σώμα της ελληνικής ζωγραφικής, ενώ η προσφορά του εκτείνεται και ξεπερνά κατά πολύ τα όρια των εικαστικών του καταθέσεων. Ο Μόραλης αποτελεί ίσως μια από τις μοναδικές εκείνες περιπτώσεις Ελλήνων καλλιτεχνών, των οποίων το έργο έχει κατορθώσει να κερδίσει την καθολική αποδοχή και να λειτουργεί ως σημείο αναφοράς. Η τέχνη του συνθέτει μια από τις πιο ολοκληρωμένες και γόνιμες εκφράσεις της ελληνικής τέχνης του 20ού αιώνα.

ISBN 960-88409-7-X



9 799608 840972