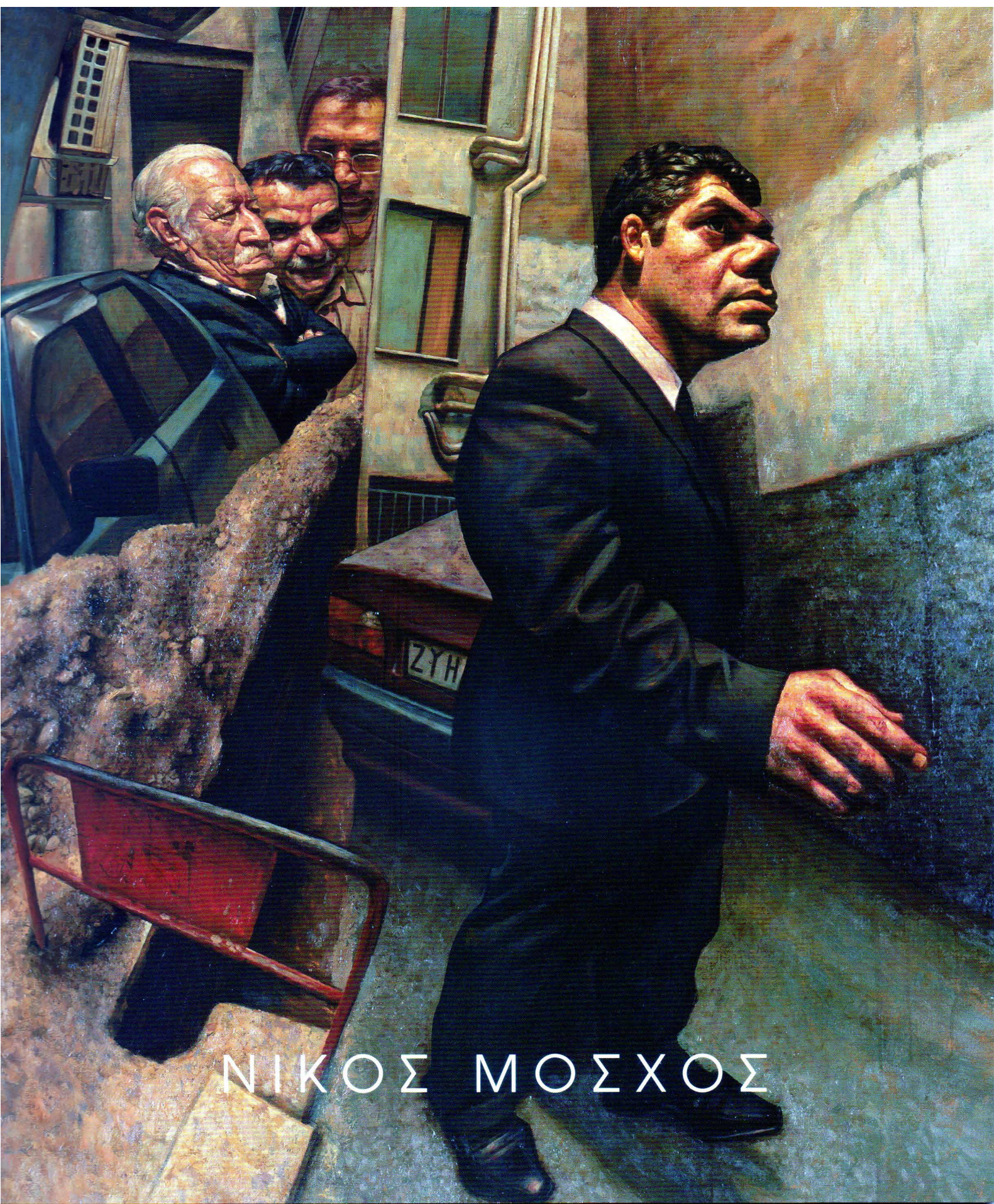




ΝΙΚΟΣ ΜΟΣΧΟΣ

Κείμενο Ίριδας Κρητικού/ Γκαλερί Έκφραση- Γιάννα Γραμματοπούλου/ Αθήνα 2007

“Ένας Υπέροχος Νέος Κόσμος”

15/02/2007

ΣΩΚΡΑΤΗΣ. –Είναι λοιπόν λογικό να σκεφτούμε πως τα δημιουργήματα του ανθρώπου είναι καμωμένα, είτε σχετικά με το σώμα του, -κι αυτή είναι η αρχή που ονομάζουν ωφέλεια-, είτε σχετικά με την ψυχή του, -κι αυτό επιζητούμε με το όνομα ομορφιά. Από την άλλη μεριά όμως, αυτός που χτίζει ή που δημιουργεί, έχοντας να κάνει με τον υπόλοιπο κόσμο και με τα κινήματα της πλάσης που ορμούν ολοένα να διαλύσουν, να καταστρέψουν ή ν’ αναποδογυρίσουν αυτά που φτιάχνει, αναγκάζεται ν’ αναγνωρίσει μια τρίτην αρχή, που προσπαθεί να τη μεταδώσει στα έργα του, και που εκφράζει την αντίσταση που ποθεί ν’ αντιτάξουν ετούτα στον μοιραίο προορισμό του χαμού των. Επιζητεί λοιπόν τη στερεότητα και τη διάρκεια.

ΦΑΙΔΡΟΣ.–Αυτά είναι πραγματικά τα μεγάλα γνωρίσματα του τέλει έργου.

Paul Valery, Ευπαλίνος ή ο Αρχιτέκτων 1

Το ντεκόρ ανισόρροπο

Που με μύτη γελοία

Μαιτρ μπεκρής το σχεδίαζε

Στόνα πόδι να στέκει

Ήταν κει, λες και κτίστηκε

Με γλαρή κιμωλία

Όρθια η πόλη

Λελέκι

Γ. Σκαρίμπας

Ακριβώς απέναντι από το κατακρεουργημένο οικοδόμημα του Τάκη Ζενέτου -πρώην εργοστάσιο ΦΙΞ, νυν ελπιδοφόρο γιατί του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης-, ξεκινά η οδός Ηρακλέους. Ανηφορίζοντας απότομα, εισχωρεί αιφνιδιαστικά στα εντόσθια του Νέου Κόσμου. Ο δρόμος όπου κατοικεί και εργάζεται ο Νίκος Μόσχος, περιβάλλεται από μια ωσεί τελούσα σε ανοικοδόμηση γειτονιά, με αναρίθμητες λακούβες και ανύπαρκτα πάρκινγκ, με αλλεπάλληλες κακοτεχνίες και συσσωρευμένα πανωσπώματα, με κατεδαφιστέα νεοκλασικά ή ταπεινά σπιτάκια του '50, με αχαμνούς ερειπιώνες όπου παρασιτικά λουλούδια βλασταίνουν αυθαίρετα σε ψιχία χώματος.

«Η περιοχή αυτή, αποδομείται και επαναδομείται ασταμάτητα, με κεντρίζει αυτό, με ενδιαφέρει», μου εξηγεί ο Μόσχος καθώς ανεβαίνουμε τα σκαλιά της σκοτεινής εισόδου της πολυκατοικίας. «Τα έργα μου

συντίθενται από καλάσματα, τα ίδια που βλέπεις όταν περπατάς στην πόλη. Ωθήθηκα στην καταγραφή τέτοιων κτηρίων, στην αποτύπωση εικόνων κατεδάφισης, αυθαίρετων προεκτάσεων και αμφίβολου επιτόπιου εξωραϊσμού, ίσως γιατί προέρχομαι από χωριό. Μεγάλωσα στην Κνωσό, σε ηρεμία. Σίγουρα υπάρχουν κακοτεχνίες και στο Ηράκλειο, εικόνες σαν κι αυτές τις προσλαμβάνεις και εκεί, δεν τις αποφεύγεις. Εκεί ωστόσο ήξερα ότι θα γυρίσω σπίτι μου και θα ηρεμήσει το βλέμμα, θα ακουμπήσει σε μια συστάδα δένδρων, σε μια κορυφογραμμή. Εδώ, δεν σταματώ να συναντώ τέρατα, άλλα στα περίξ του σπιτιού, άλλα στο κέντρο της πόλης. Ενώ αυτό στην αρχή μου προξενούσε δυσφορία, έχουν πια όλα μετατραπεί σε τεχνικές ευκολίες, σε μοτίβα. Τις μέρες τα θνήσκοντα κήτη των κτιρίων και οι κεραίες αποτελούν πλέον έτοιμη τροφή, κρατώ ασταμάτητα σημειώσεις με το μολύβι ή τη φωτογραφική μηχανή. Τις νύχτες κάθομαι στο σκοτάδι στο μπαλκόνι, βλέπω τα φωτεινά παράθυρα, οσμίζομαι ήδη την ατμόσφαιρα που θέλω να διατηρήσω στα έργα».

Στα απροσδόκητα ώριμα έργα της πρώτης του ατομικής έκθεσης, ο Μόσχος δημιουργεί έναν παράδοξα θελκτικό ασθμαίνοντα κόσμο με πυκνή πλοκή, όπου οι ήρωες παρεμβάλλονται ανάμεσα σε τελούντα υπό κατάρρευση αστικά κτίρια, αναζητώντας απέλπιδες τρόπους επικοινωνίας μεταξύ τους ή με το ασφυκτικά δομημένο ζοφερό περιβάλλον τους. Οι ανατροπές της ορθογραφίας σε ταμπέλες του δρόμου (ΨΗΛΥΚΑ) ή το συμβολικό σπάσιμο της τηλεόρασης που συντελείται σε κάποιο από τα έργα, αναφέρονται στην επιθυμία σύνθλιψης της τέλει εικόνας: τίποτε στη μεταγραφή του ετοιμόρροπου αυτού αστικού ιστού των παλίμψηστων συνθέσεων, των σκουπιδιών και των θραυσμάτων,

των αναπάντεχων ευρυγώνιων οπτικών διαφυγών, των πολλαπλά τεμνόμενων αξόνων, δεν μοιάζει περιττό. Η κατάλυση της πόλης, του locus της συλλογικής μνήμης 2, οι αποσπασματικές λήψεις της αφήγησης, οι απειλητικοί βραχίονες των εκσκαφών κατά τη διαδικασία-μπουλντόζα 3, που γκρεμίζει με ραγδαίους ρυθμούς το παρελθόν, τα παραμορφωμένα προσώπια και οι λαθραίες δράσεις των πρωταγωνιστών των εικόνων του, εισέρχονται στο βλέμμα πρισματικά, μετατρέποντάς το σε ένα χαοτικό καλειδοσκόπιο, ασκώντας το στην παρατήρηση τελεσίδικων πράξεων, απειροελάχιστων διαλόγων. Στα τοπία του Μόσχου εγκαθίστανται μορφές που υπαινίσσονται νυχτερινές περιπέτειες στην πόλη, μυστικές συνομιλίες μεταξύ τυχαίων περαστικών, στιγμιαίες συννευρέσεις των φίλων και των οικείων του ζωγράφου που μετοικούν σε μια διαφορετική σφαίρα και ξαναπλάθονται από μαλακό υλικό, μεταλλασσόμενοι σε πορτρέτα του αλλόκοτου. Έργα όπως η «Παλινόρθωση», ξεκινούν από βασικούς άξονες, που επάνω τους χαράσσονται νοερά εκρηκτικά Χ, ανοιγόμενα απότομα προς τα έξω, θυμίζοντας αμυδρά το βίαιο σχεδιασμό μιας φλαμανδικής Αποκαθήλωσης. Ποτέ ωστόσο η ζωγραφική δεν υποβάλλεται στο φιλολογικό πεδίο του έργου, ακόμη και αν εκείνο αποτελεί την αφετηρία της. Συχνά το θέμα συντάσσεται με τις δομές, καθίσταται παράλληλο, πολλές φορές τα έργα ξεκινούν από σχήματα, οι ιστορίες αναπτύσσονται με τη σύνθεση, τέμνονται από φανταστικούς εκσκαφείς που συμβολίζουν την έννοια της αποδόμησης μα έχουν προκαταβολικά τεθεί εκτός λειτουργίας. Ίσως εντέλει στα αυτοανατρεπόμενα αυτά έργα να ισχύει η άποψη των Gosgrove & Daniels, σύμφωνα με την οποία το μεταμοντέρνο τοπίο «μοιάζει λιγότερο με ένα παλίμψηστο του οποίου τα «πραγματικά» ή αυθεντικά» νοήματα στηρίζονται σε σωστές τεχνικές, θεωρίες ή ιδεολογίες, και περισσότερο με ένα ηλεκτρονικό κείμενο του οποίου τα νοήματα μπορούν να δημιουργηθούν, να επεκταθούν, να αλλοιωθούν, να εκλεπτυνθούν και τελικά να εξαλειφθούν με το απλό πάτημα ενός πλήκτρου». 4

Στον ίδιο το Μόσχο, διαφεύγει το ακριβές σημείο εκκίνησης. Τα έργα αυτά, δεν ξεκίνησαν με την ιδέα της ενότητας. Πολλά προϋπήρχαν σαν σκέψεις, χωρίς να έχουν εκτελεστεί υπό τη μορφή σχεδίου. Κατά τόπους παρεισφρέουν σημειώσεις από την προηγούμενη δουλειά του, αναμνήσεις κανονικών πορτρέτων ή νεκρών φύσεων. Τα αυτοσχέδια έργα -αυτά που κυρίως τρέφουν τη φιλοδοξία του, όπως μου εξηγεί-, σχέδια που ακολούθησαν ως παραφυάδες τους, δεν ξεκίνησαν με συγκεκριμένες απαιτήσεις, προέκυψαν μάλλον σε στιγμές μη επιφυλακής, φτάνοντας εντέλει στα άκρα της σύνθεσης. Από αυτά, αναπήδησε ένας κόσμος που σε μεγάλο βαθμό υπάρχει εκεί έξω, τον βλέπουμε καθημερινά. Εάν αποδίδεται με έναν ηθελημένο παραλογισμό, συμπεραίνει ο Μόσχος, είναι γιατί κατά μία έννοια ο ίδιος μέσω της ζωγραφικής, προσπαθεί -κατά τον Klee- «να κάνει ορατά κάποια αόρατα πράγματα».

Να καταστήσει, για παράδειγμα, ορατή τη σύγχρονη ανοχή σε όλα όσα αν παλαιότερα δεν κρύβονταν στις ταπεινές ζώνες της πόλης όπως του Ψυρρή, «αποθήκαι, σιδηρουργεία, ατμοκίνητα εργοστάσια, σφαγεία, ζωοστάσια», «θα ποσμήζον την πόλιν ή θα ήσαν οχληρά εις των πολιτών την όρασιν, την όσφρησιν ή την ακοήν». 5 Να καταστήσει ορατό το διαχρονικό «ωραίο, φριχτό και απέριττο τοπίον», που περιγράφεται στο ποίημα του Κωνσταντίνου Καρυωτάκη, «Η Πεδιάς και το Νεκροταφείον». Τον

«ημιτελή πίνακα» του υποτίτλου του ποιήματος, της λειψής λόγω της απουσίας κλασικών ερειπίων και πολιτικών βαιοπραγιών «ελαιογραφίας μεγάλου δασκάλου» στο πεδίο της οποίας οι λέξεις ωραίο και φριχτό, σφικταγκαλιασμένες αλληλοακυρώνονται. Το «ωραίο, φριχτό κι απέριττο τοπίον» που καθίσταται πλήρες ως «επινόηση της εσωτερικής ταυτότητας ενός τόπου, φορτισμένο πολλαπλά τόσο με τις ψυχικές συντεταγμένες του υποκειμένου όσο και με τα συμφραζόμενα της ιστορίας», που καθίσταται πλήρες ως «αποτέλεσμα του συνεχούς μετασχηματισμού της οργανικής ζωής που περιέχει».

6

Να καταστήσει ορατή τη μυθοπλασία της πόλης, όπου «οι χώροι χρησιμοποιούνται και επανασηματοδοτούνται ή επανερμηνεύονται», όπου «η οικειοποίηση των χώρων λειτουργεί με τη βοήθεια της ανάκλησης της μνήμης, όπου ο τόπος, μέσα από τις μνήμες που φέρει ως βιωμένος χώρος γίνεται φορέας μιας εμπειρίας» 7. Να καταστήσει ορατή τη μυθοπλαστική δραστηριότητα, μέσα από την οποία «παραγκωνίζεται ο πραγματικός χώρος και χρόνος και μπαίνει ο παίκτης -ο αναγνώστης του κτίσματος- σε έναν εν μέρει κλειστό τόπο» 8, αναζητώντας μέσω εκείνου, κατά το Heidegger, «τη διατήρηση της σκέψης και της πράξης αυτών που το οικοδόμησαν, διασώζοντας το ίχνος της εποχής που το δημιούργησε, γεφυρώνοντας έτσι την έννοια του χώρου με την ιδέα του ανθρώπου, την ιστορία με τη μνήμη».

Στην πόλη αυτή του «κατεπειγόντος», που στηρίζεται «στους συνεχείς και γοργούς, ακαριαίους ορισμένες φορές μετασχηματισμούς, στις παρεμβάσεις ή τις αστραφτερές παρεμβάσεις» 9, κατοικούν γνωστοί και άγνωστοι, συλλέκτες και επιμελητές τέχνης επιμελώς καμουφλαρισμένοι, συγγενείς, φίλοι και συνομήλικοι συνάδελφοι όπως ο Σάββας, ο Στέλιος, ο Παναγιώτης, που έχουν επίσης τραπεί σε θεματικές εμμονές του ζωγράφου που συνυθίζει να τους ζωγραφίζει από μνήμης. Ο Ζήσης Κοτιώνης στο πρόσφατο βιβλίο του Πεσ, πού είναι η Αθήνα, αναζητώντας την ιστορία του εδάφους, την τοπολογία του πού, παραπέμπει με τη σειρά του τους ξεναγούμενους στην πόλη αναγνώστες του στον Heidegger, στη θέση που επισημαίνει ότι «το περίγραμμα της πόλης ορίζει έναν χώρο ελευθερίας, επειδή η πόλις είναι πλήθος, και ότι «σε κάθε απόφαση του κάθε κατοίκου που επιχειρεί να ορίσει την τύχη του μέσα στην πόλη, αχνοφαίνεται το φάσμα μιας περίφραξης για να οριστεί μια ελευθερία, ένα σφικταγκάλιασμα του ανοικτού με κάτι κλειστό, γεγονός που καθιστά την απόφαση του πολιτικού κατοίκου απόφαση τραγική»: Αυτή ακριβώς η συνύπαρξη του ανοικτού με το κλειστό, αχνοφαίνεται και στις προθέσεις των κατοίκων των έργων του Μόσχου, των νέων παικτών που με το εκτόπισμα των σωμάτων και τον απόηχο των συναλλαγών τους επιβεβαιώνουν ότι «η αρχιτεκτονική χωρίς την ύπαρξη του ανθρώπινου σώματος είναι ένα αδιάφορο υλικό μόρφωμα, όπως ακριβώς και το έδαφος, χωρίς την εννόηση του εν-πνευσμένου σώματος, είναι ένα αδιάφορο υλικό υπόστρωμα». 10

Στη ζωγραφική του Μόσχου, αν ο κεντρικός άξονας αναφέρεται στο περιβάλλον, ένας δεύτερος εξετάζει ενδοσκοπικά τις σχέσεις των ανθρώπων που ζουν σε αυτό. Οι απεικονίσεις τους ξεκίνησαν σαν συναντήσεις οικείων στο πλαίσιο ομαδικών πορτρέτων, μα στην πορεία μετουσιώθηκαν σε ιστορίες με ήρωες που εμφανίζονται σε περισσότερες από μία φορές, συμβολίζοντας κάτι ευρύτερο από το ιδιωτικό εγώ τους, διακηρύσσοντας τον τόπο διαμονής τους σύμφωνα με τη ρήση του Ηράκλειτου: «ήθος ανθρώπω δαίμον», «η (συνήθης) διαμονή είναι για τον άνθρωπο το ανοικτό πεδίο όπου ο θεός, (το α-σύνηθες) έρχεται στην παρουσία. 11 Ανάμεσα στους ήρωες του Μόσχου, ένας αενάως επαναλαμβανόμενος χαρακτήρας, μεταβάλλεται στον δείκτη της τρέχουσας εξωτερικής εικόνας των πραγμάτων: έχοντας αρχικά κυριαρχήσει στην πόλη, γκρεμίζεται απότομα από το βάθρο του. Αποκαθλούμενος από τη δημόσια εικόνα του στο έργο «Φυξ» τρέπεται σε φυγή, μπορεί ωστόσο να επιστρέψει όταν όλα θα έχουν ξεχαστεί, χάρη στην επιλεκτική υποκριτική ιδιότητα των ανθρώπων. Στο έργο «A sunny day at the playground», που προέκυψε από τις εικόνες ενός φυλλαδίου παραθρησκευτικής οργάνωσης, η χαρούμενη οικογένεια πραγματοποιεί την κυριακάτικη εξοχική της εξόρμηση σε ένα τοπίο που οριζόμενο από φουγάρα και σωλήνες, θυμίζει έντονα την ουτοπία του Εξοχικού Σπιτιού και την αναγκαστική συνέπεια της δημιουργίας της Καρβουνούπολης -όροι που ο Λιούις Μάμφορντ χρησιμοποίησε το 1922- για να περιγράψει την αναγκαστική εξάρτηση του τόπου απόλαυσης του μόχθου από τον τόπο παραγωγής του. 12 Στο έργο του Μόσχου, ο γνωστός-άγνωστος εκμαυλιστής του κλασικού δόγματος του φυσικού κάλλους, τρέπεται για μία ακόμη φορά σε φυγή.

«Θεματολογικά οι εικόνες που φτιάχνω θυμίζουν ίσως κάποιους ηθογραφικούς πίνακες», παρατηρεί ο Μόσχος. «Μου αρέσει να κατασκευάζω φαινομενικά αθώες εικόνες που αναπαριστούν και παράλληλα κριτικάρουν με τον τρόπο που είναι φτιαγμένες κάποια πολιτικά, κοινωνικά ή καθημερινά συμβάντα

που μπορεί να περάσουν απαρατήρητα, είναι ωστόσο καθοριστικά για τη ζύμωση κάποιου κοινωνικού κώδικα ηθικής και δεοντολογίας».

Ήδη το 1903, ο Georg Simmel, στο δοκίμιό του «Πόλη και Ψυχή», αποπειράται να διερευνήσει τη δομή και τους κώδικες του νέου σημείου των καιρών του, της μεγαλούπολης. Με τη σκιά του Μπωντλέρ, «παρατηρητή της μοναξιάς των πόλεων» να πλανάται στο κείμενο, ο Simmel επιχειρεί «μια διερεύνηση του πολιτισμικού σώματος», που «πρέπει να επιδιώξει να επιλύσει την εξίσωση την οποία συγκροτήματα όπως είναι μια μεγαλούπολη εγκαθιστούν μεταξύ των ατομικών και των υπερατομικών περιεχομένων της ζωής»...Στη μεγαλούπολη, αυθεντικό πεδίο του πολιτισμού, ο οποίος υπερβαίνει κάθε προσωπική ύπαρξη, συναντούμε κτήρια και εκπαιδευτικά ιδρύματα, θαύματα και ανέσεις μιας τεχνολογίας που κερδίζει ασταμάτητα έδαφος, ώσπου «στους σχηματισμούς της κοινοτικής ζωής και τους ορατούς θεσμούς του κράτους, εμφανίζεται μια τέτοια κατακλυσμική πληρότητα αποκρυσταλλωμένου και αποπροσωποποιημένου πνεύματος ώστε η προσωπικότητα, δεν μπορεί να διατηρηθεί κάτω από την πίεσή της», παρόλο που της παρέχονται ερεθίσματα, ενδιαφέροντα, χρήσεις του χρόνου και συνείδηση από όλες τις πλευρές. «Η ατροφία του ατομικού πολιτισμού η οποία επέρχεται με την υπερτροφία του αντικειμενικού», καταλήγει ο Simmel, «είναι ένας από τους λόγους του πικρόχολου μίσους που τρέφουν οι κήρυκες του πιο ακραίου ατομικισμού, μεταξύ των οποίων και ο Νίτσε, εναντίον της μεγαλούπολης. Αλλά συγχρόνως, είναι και ένας από τους λόγους για τους οποίους αυτοί οι κήρυκες αγαπιούνται με τόσο πάθος στη μεγαλούπολη και εμφανίζονται στα μάτια του ανθρώπου της μεγαλούπολης ως προφήτες και λυτρωτές των πιο αλύτρωτων πόθων τους». 13

Αν και ο κήρυκας με διαστάσεις ημίθεου που με αδιανόητη ευκολία τρέπεται στον αποδιοπομπαίο τράγο ενός δεδομένου κοινωνικού συστήματος, στην κορυφή του οποίου μπορεί εκ νέου να αναρριχηθεί, στοιχειώνει την πρώτη αυτή ζωγραφική απόπειρα του

Μόσχου, θέματα όπως ο αυταρχισμός ως μέσον διάπλασης στην εκπαίδευση ή η επιβολή στον έρωτα, απασχολούν επίσης το ζωγράφο. Ας πούμε ότι γίνεται κάποια κριτική σε κανόνες και καταστάσεις που φέρουν τον τίτλο, διαπλάθουν σωστά το παιδί ενώ στην ουσία πηγάζουν και επιβάλλονται, προέρχονται από μια προσωπική ανασφάλεια, ενδεχομένως των μεγαλύτερων. Ο τίτλος «Για αυτό», προσταγή και μαζί νουθεσία, μας προτρέπει να σκύψουμε και να αφουγκραστούμε τα θέλω ενός μικρού παιδιού που συρρικνώνεται υπό την απειλή του βλέμματος ή του αντίχειρα ενός διογκωμένου συγγενούς του ενήλικα. Ποιος γνωρίζει αλήθεια το σωστό; Κατά το Μόσχο, ο υπερβάλλων αυταρχισμός του ενήλικα, ενέχει μια γερή δόση ανασφάλειας. Τα βιβλία του βάθους, όργανα τάξης και πηγές σοφίας, δουλεύονται ως μοτίβα, όπως τα κεραμίδια των κτηρίων αλλού, γέρνουν επικίνδυνα στα ράφια της βιβλιοθήκης, προτείνοντας την αντίσταση δια της αταξίας. Αλλού, η εικόνα ενός ευμεγέθους μουσικού οργάνου με κατευναστικό ήχο (βιολί), συνυπάρχει με τα αγχώδη δάχτυλα της ερμηνεύτριάς του. Στο έργο «Ρωμαίος και Ιουλιέτα», ο Μόσχος θίγει ζητήματα κατοχής και ελευθερίας, φραγμών και αποδοχής, συστήματα συναισθημάτων που ασφαλώς εκπορεύονται από το ίδιο περιβάλλον μέσα στο οποίο κινείται το σύνολο του έργου του.

Κι όμως, η ενότητα αυτή των αλληπάλληλων εξαρτήσεων και δεσμεύσεων, της καταναγκαστικής διαμονής και του κοινωνικού ψεύδους, εκτονώνεται με ένα διαφορετικό έργο, λίγο πριν την ολοκλήρωσή της. Σ' αυτό, ο Μόσχος, χωρίς να το καταλάβει σχεδόν, αποτύπωσε χωρίς μοντέλα, φωτογραφίες, ή οποιαδήποτε άλλη βακτηρία, μια εξαιρετικά τολμηρή και πολύπλοκη σύνθεση: μια συγκεκριμένη βραδιά συναισθηματικής αναρχίας, την ξέφρενη κατάληξη ενός πάρτυ με φίλους, όπου όλες οι αισθήσεις δοκιμάστηκαν χωρίς περιορισμούς. Ο καπνός, το αλκοόλ, η μουσική, τα χοντρά αστεία και τα σεξουαλικά υπονοούμενα, συνυπάρχουν σε αυτό το έργο που κατά τη γνώμη μου λειτουργεί ως εκρηκτικό και αισιόδοξο αντίδοτο στον φαινομενικό μονόδρομο του ασφυκτικού περιβάλλοντος όλων των προηγούμενων. Η ίδια αισιοδοξία ωστόσο κατοικεί και σε ένα άλλο, πολύ πιο ήσυχο και επίσης προσωπικό έργο: με πιθανή μουσική υπόκρουση τον Bach, το Chopin, ή την Ουγγρική Ραψωδία του Λίστ, που συχνά χρησιμεύει σαν άσκηση προσθήκης ή αφαίρεσης στοιχείων στο Μόσχο, προέκυψε το σαφώς φωτεινότερο έργο της ενότητας. Στο «16% vol σε 27ο C» και «Στο σπίτι του Θείου Γουσταύου», όπου μετά την συντέλεια του κόσμου, η επούλωση έχει αρχίσει, η φιλία και ο έρωτας αποδεικνύονται δυνατότερα από το σύστημα.

Αρκετές ημέρες μετά τις δύο συναντήσεις μας, ο Μόσχος με βομβαρδίζει, κυριολεκτικά με τηλεφωνήματα, ανησυχώντας, φαντάζομαι, για το τι τελικά θα γράψω: «Πιστεύω πως συζητώντας εξονυχιστικά το θέμα, υπερτιμούμε τις προθέσεις μου, αδικούμε ίσως κάποια αίτια ή κίνητρα που αποτελούν τις ζωγραφικές

μου εμμονές». «Στα περισσότερα έργα έχουν μπει κάποια στοιχεία που συντελέστηκαν εξ ολοκλήρου στο μυαλό μου, παρόλο που η έντονη εξοικείωση με πρόσωπα και πράγματα, ή η φωτογραφία αποτελούν μέσα βελτίωσης». «Ελπίδα μου παραμένει πάντοτε, το θέμα και η ζωγραφικότητα να παντρεύονται, τα έργα μου να βασίζονται στους κανόνες των μεγάλων δασκάλων: ισορροπία στην εικόνα, μελετημένη σύνθεση, γνώση της καμπύλης, των εκφραστικών στοιχείων που λειτουργούν σαν ένα σωστό συντακτικό, ή λεξιλόγιο». «Θέλω να ξέρεις ότι κάποιες φόρμες βγήκαν από καθαρή ανάγκη να βγουν. Αυτό που με κίνησε ήταν η ανάγκη αυτή, το καθαρό μέρος της ζωγραφικής, και όχι μια τόσο κοινωνική διαμαρτυρία». Ευτυχώς, σκέπτομαι, που υπάρχει ακόμη αυτή η ανάγκη της καθαρής ζωγραφικής καταμεσής της Καρβουνούπολης, ή, ακόμη σημαντικότερο, ως ελεύθερο σχόλιο στα στενά περιθώρια της Εξοχικής Κατοικίας.

Τρις Κρητικού

Φεβρουάριος-Μάρτιος 2007

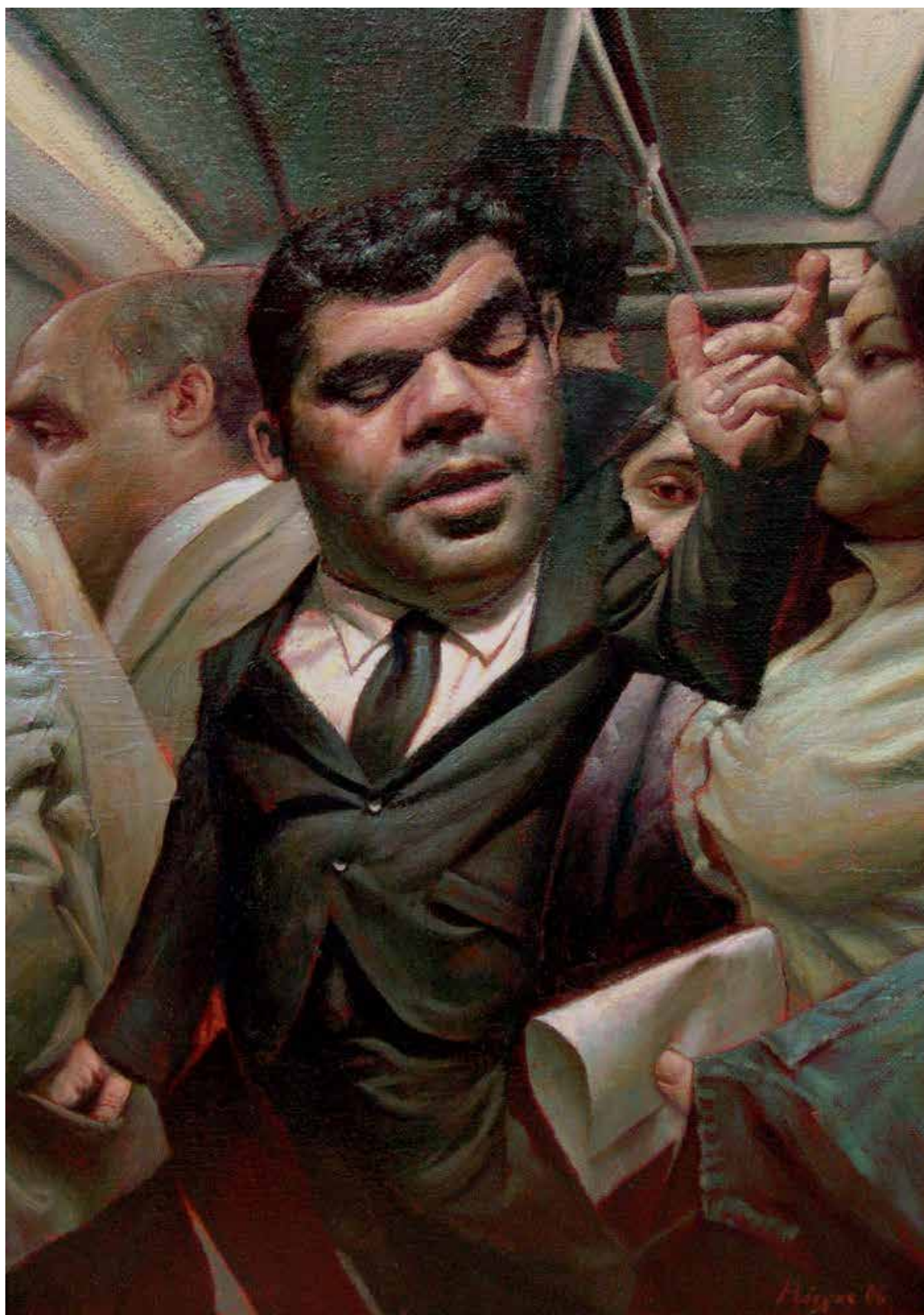
1. Paul Valery, Ευπαλίνος ή ο Αρχιτέκτων [Διάλογος των Νεκρών], μτφρ. Έλλης Λαμπρίδη, πρόλ. Άγγελου Σικελιανού, εκδόσεις Άγρα, (β' ανατύπωση), Αθήνα 2005.
2. η πόλη ως locus της συλλογικής μνήμης των λαών στον Aldo Rossi, Η αρχιτεκτονική της πόλης, επιμ. Λ. Παπαδόπουλος, Γ. Παπακώστας, Γ. Τσιτιρίδου, μτφρ. Β. Πετρίδου, Θεσσαλονίκη: Σύγχρονα Θέματα, 1987
3. ο όρος διαδικασία-μπουλντόζα στον Θανάση Μουτσόπουλο, Η Παλιά Αθήνα πέθανε. Ζήτω η Νέα Αθήνα (Η, επιτέλους, γίναμε Μητρόπολη;), στην έκδοση Η μετάβαση της Αθήνας, επιμ. Χριστίνα Κάλμπαρη-Κώστας Ντάφλος, εκδόσεις futura, Αθήνα 2005
4. Denis Gosgrove και Stephen Daniels, The Iconography of Landscape, (1984), αναφέρεται στο James Corner, ed. Recovering Landscapes. Essays in Contemporary Architecture, Princeton Architectural Press, New York, 1999.
5. ο θορυβώδης κόσμος που φυλασσόταν το 19ο αιώνα μακριά από τα μάτια των ευγενών κατοίκων της Αθήνας, περιγράφεται στους «Αθηναϊκούς Περιπάτους» του Εμ. Ροΐδη. Βλ. Αλίκη Σπυροπούλου, Παλίμψηστη Πόλη, στην έκδοση Μνήμη και Εμπειρία του Χώρου, επιμ. Σταύρος Σταυρίδης, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006
6. Κώστας Μανωλίδης, Προς την ενδοχώρα: σε αναζήτηση μιας συνείδησης του τοπίου στο συλλογικό τόμο Ωραίο, φριχτό κι απέριττο τοπίον αναγνώσεις και προοπτικές του τοπίου στην Ελλάδα, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, επιμ. Κώστας Μανωλίδης, εκδόσεις νησίδες 2003.
7. Κατερίνα Πολυχρονιάδη, Μνήμη της καθημερινής εμπειρίας της πόλης, στην έκδοση Μνήμη και Εμπειρία του Χώρου, επιμ. Σταύρος Σταυρίδης, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006
8. Νικόλαος-Ίων Τερζόγλου, Ιστορία-μνήμη-μνημείο, στην έκδοση Μνήμη και Εμπειρία του Χώρου, ό.π.
9. ο όρος η πόλη του «κατεπειγόντος» στον Νίκο Καζέρο, Το γεγονός του «κατεπειγόντος» - Η πόλη του κατεπειγόντος, στην έκδοση Η μετάβαση της Αθήνας, ό.π.
10. Ζήσης Κοτιώνης, Πες, πού είναι η Αθήνα, εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2006
11. Martin Heidegger, Επιστολή για τον Ανθρωπισμό, μτφρ.-εισαγ. Γ. Ξυροπαϊδης, εκδόσεις Ροές, Αθήνα 1987, 2000.
12. Στην ιστορία των ουτοπιών, ο Μάμφορντ σημειώνει: «το Εξοχικό Σπίτι είναι, λοιπόν, το κύριο πρότυπο με βάση το οποίο η μεσαιωνική τάξη πραγμάτων μετασχηματίστηκε στην νεωτερική τάξη πραγμάτων. Το είδωλό του, επικρατεί και όταν ακόμη ένα άνθρωπος διαμένει στο κέντρο της μητρόπολης. Περισσότερο από κάθε άλλη φορά, το Εξοχικό Σπίτι προσπαθεί σήμερα ν' αντισταθμίσει με μια αφθονία φυσικών αγαθών όλα όσα χάθηκαν εξ αιτίας του διαζυγίου του από την κοινότητα που το υποβαθμίζει...Η παθιασμένη ζήτηση φυσικών αγαθών από το Εξοχικό Σπίτι γέννησε κι έναν άλλον θεσμό, την Καρβουνούπολη». Λιούις Μάμφορντ, Η ιστορία των ουτοπιών, μτφρ. Βασίλης Τομανάς, Νησίδες 1998
13. Georg Simmel, Πόλη και Ψυχή, μτφρ. Γεράσιμου Λυκιαρδόπουλου, Έρασμος, (σειρά Οι ιδέες), Αθήνα 1993



"This is why..." I | 2006 -07 | 190 x 130 cm | oil on canvas



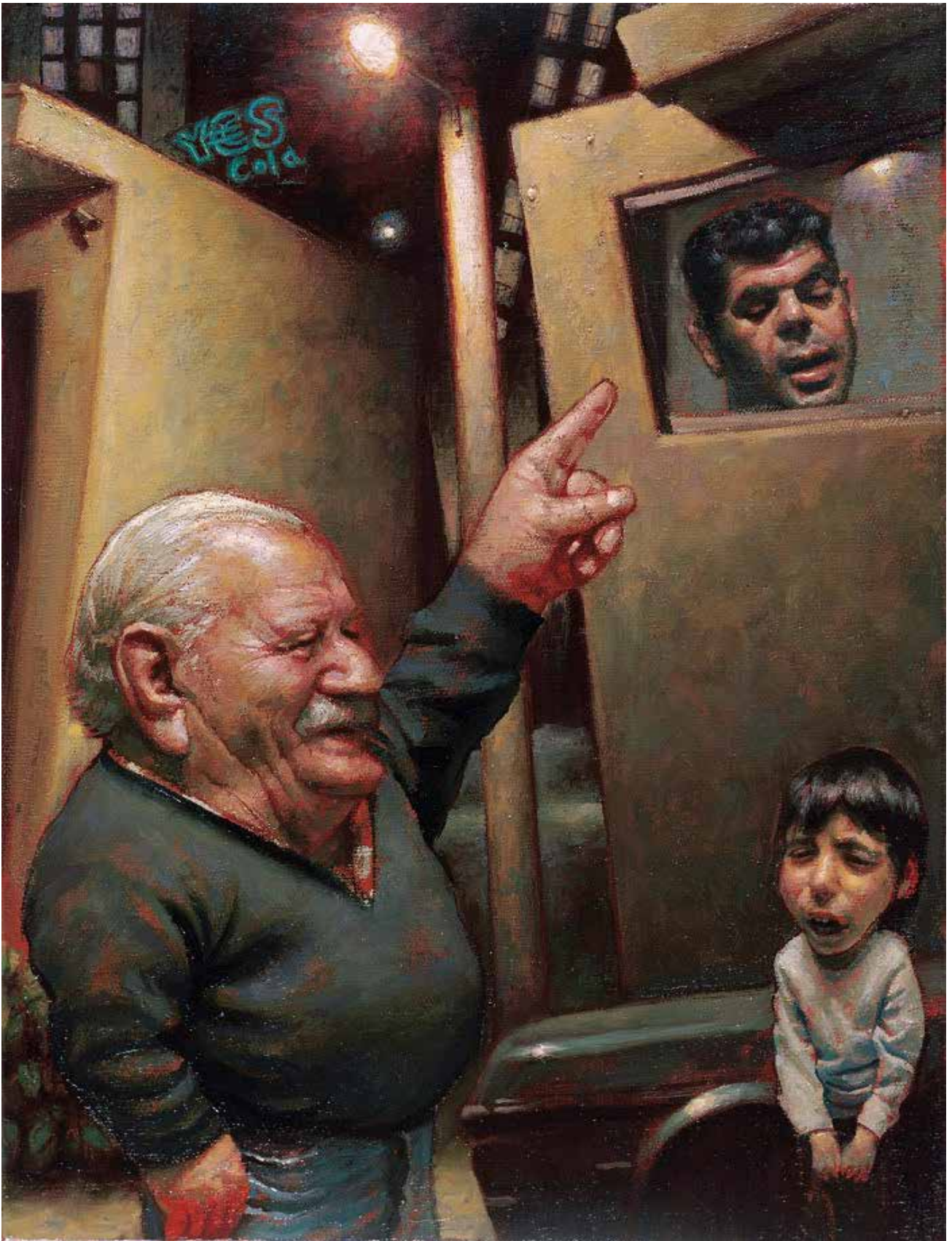
16 % vol at 27° C | 2006-07 | 170 x 120 cm | oil on canvas



A miracle worker | 2006 | 70 x 50 cm | oil on canvas



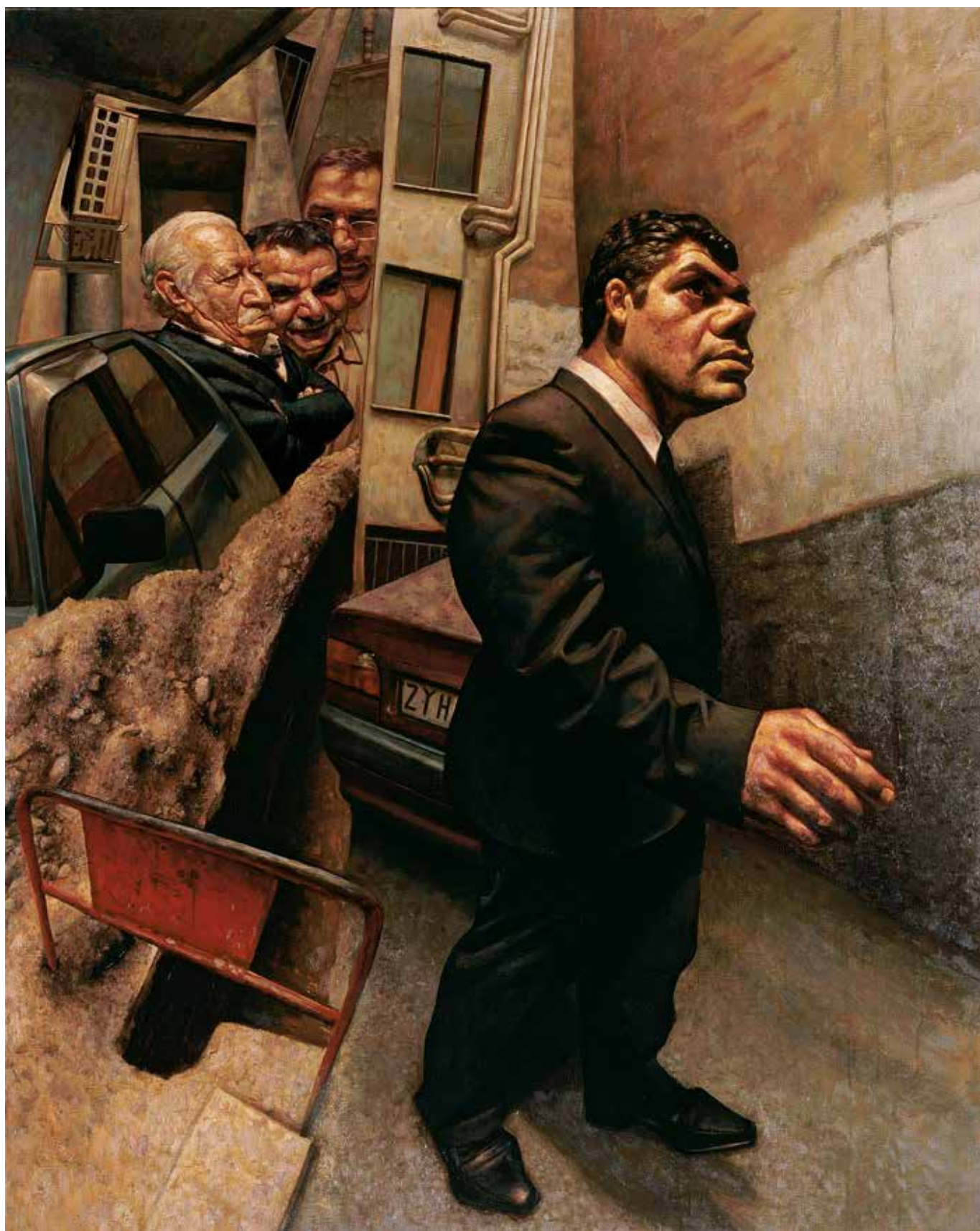
At Uncle Gustave's house | 2006 | 50 x 70 cm | oil on canvas



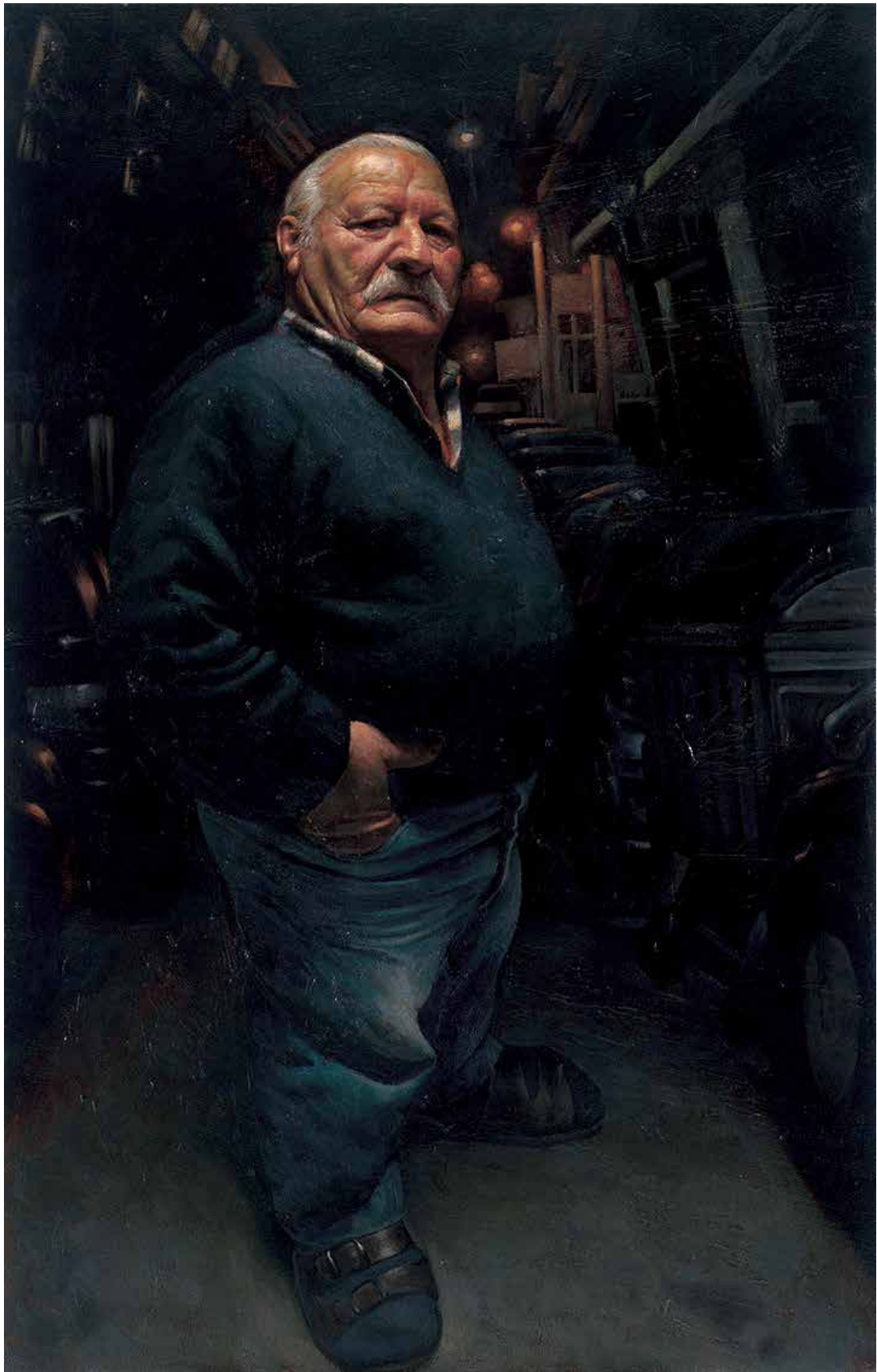
Don't be afraid... I | 2006 | 40 x 30 cm | oil on canvas



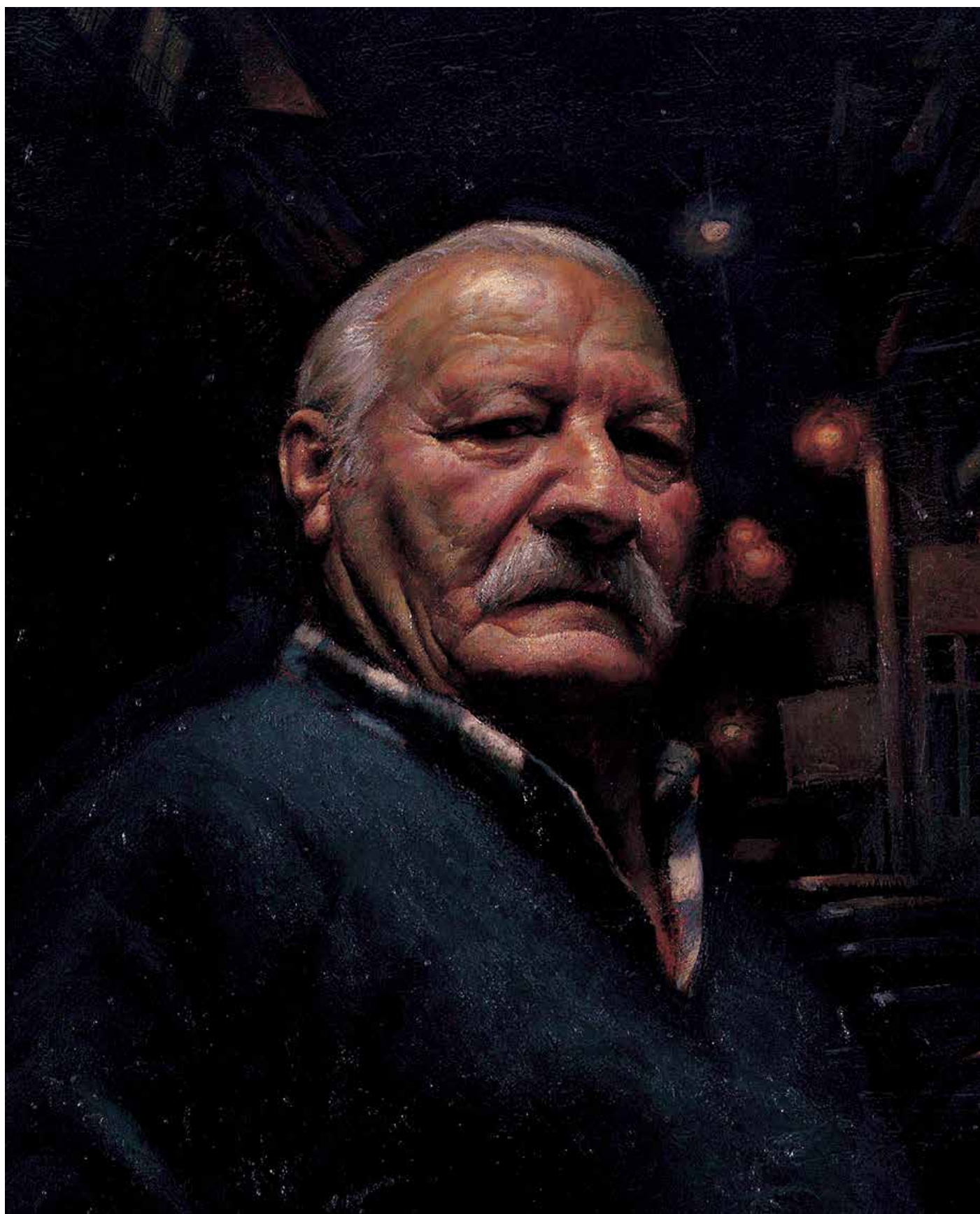
Foreplay | 2006 | 50 x 40 cm | oil on canvas



Fugitive | 2006 | 150 x 120 cm | oil in canvas



Late | 2007 | 140 x 90 cm | oil on canvas



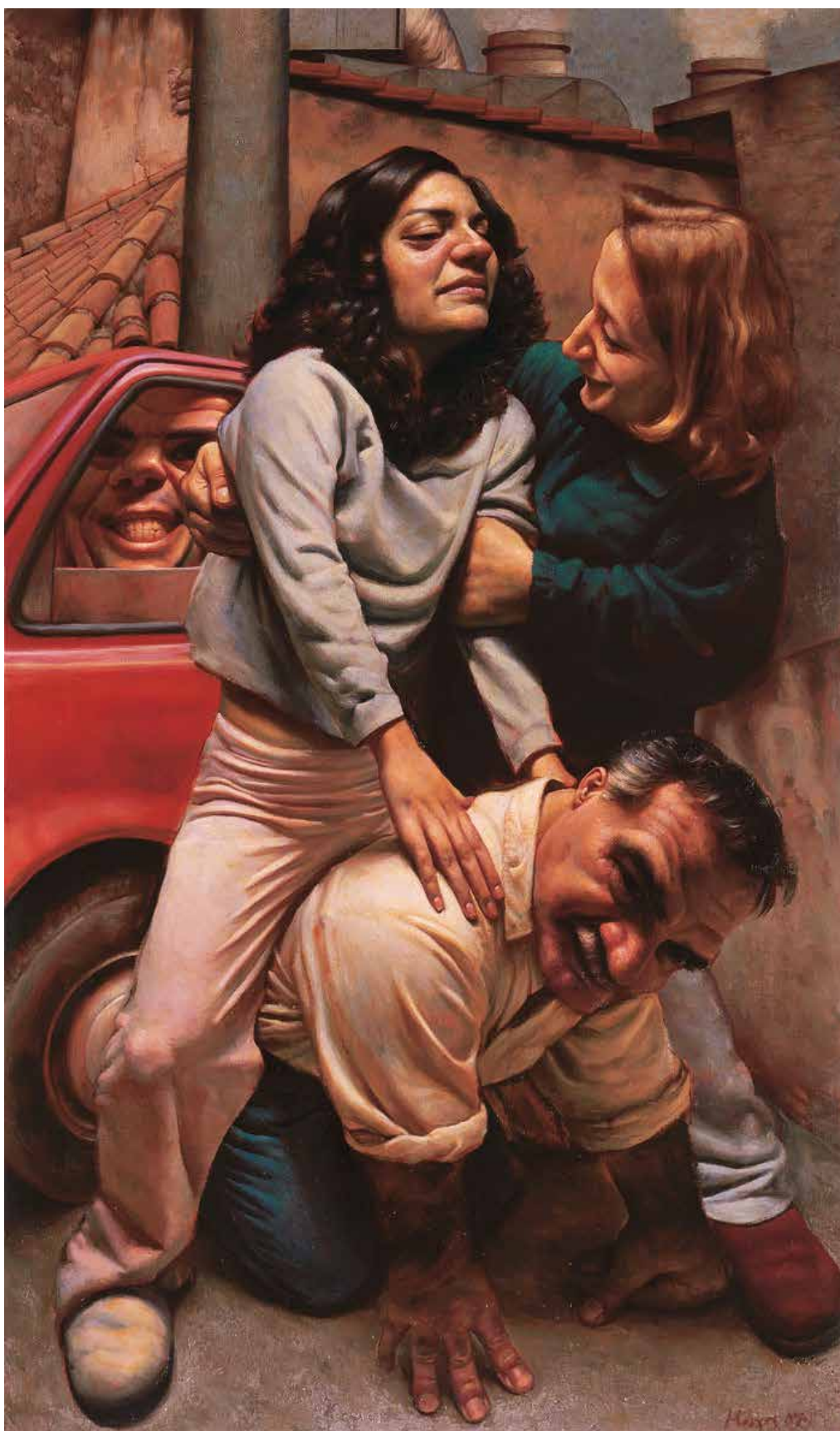
Late(detail) | 2007 | 140 x 90 cm | oil on canvas



Psilika | 2006 | 45 x 36 cm | oil on canvas



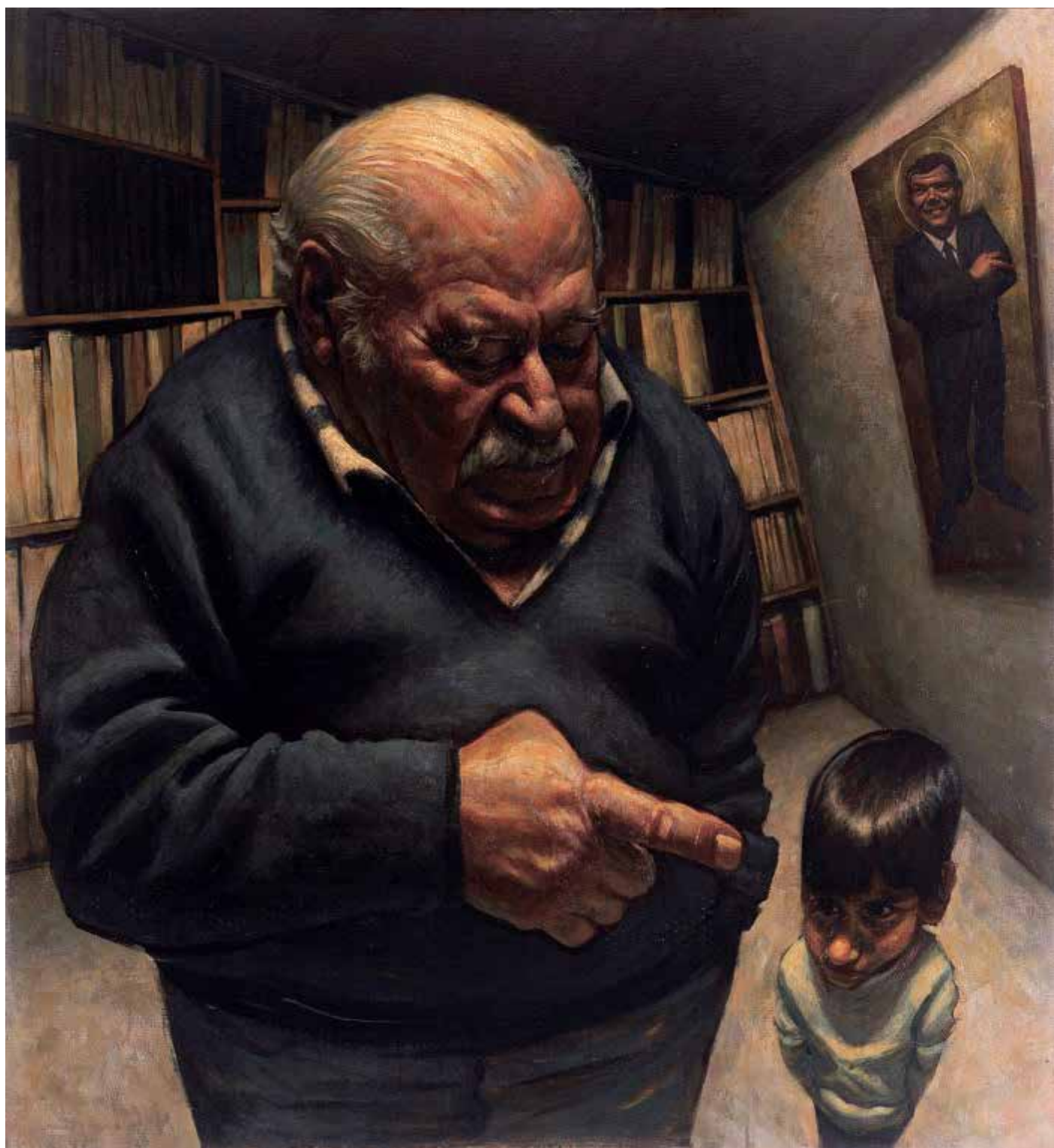
Restoration | 2006 | 70 x 50 cm | oil in canvas



Sunny day at the playground | 2006-07 | 185 x 110 cm | oil in canvas



The best instrument | 2006 | 100 x 80 cm | oil on canvas



This is why... II | 2006 | 130 x 120 cm | oil on canvas