

Π Ρ Α Κ Τ Ι Κ Α Τ Η Σ Α Κ Α Δ Η Μ Ι Α Σ Α Θ Η Ν Ω Ν

ΕΚΤΑΚΤΗ ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΤΗΣ 13ΗΣ ΜΑΡΤΙΟΥ 2001

ΠΡΟΕΔΡΙΑ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΚΟΝΟΜΗ

ΔΙΑΜΑΝΤΗΣ ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ

ΕΙΣΗΓΗΣΗ ΤΟΥ ΠΡΟΕΔΡΟΥ ΤΗΣ ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ κ. ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΚΟΝΟΜΗ

Ἀπὸ τὴν ἵδρυσή της ἡ Ἀκαδημία Ἀθηνῶν πρόσφατα μόνο χρησιμοποίησε τὴν εὐρύχωρη καὶ φωτεινὴ αἴθουσα τῆς ἀνατολικῆς πτέρυγας τοῦ μεγάρου της γιὰ νὰ στεγάσει ἀξιόλογες ἐκθέσεις. Μόλις τὰ τελευταῖα χρόνια παρουσιάστηκαν στὸ χῶρο αὐτὸ τὰ ζωγραφικὰ ἔργα τοῦ ἀκαδημαϊκοῦ κ. Παν. Τέτση (Ἀπρίλιος 1994), οἱ σειρὲς λαϊκῆς Εἰκονογραφίας γιὰ τὸ Ἔπος τοῦ '40 (Ὀκτώβριος 1994), τὰ γλυπτὰ ἔργα τοῦ ἀείμνηστου Χρήστου Καπράλου (Ἀπρίλιος 1995), ἡ ἐκθεση ἔργων τοῦ ἀκαδημαϊκοῦ Νικολῆ Χατζηκυριάκου-Γκίκα (Μάιος 1995), ἔργα ζωγράφων γιὰ τὸ Ἔπος τοῦ '40, τὴν Κατοχὴ καὶ τὴν Ἀντίσταση (Ὀκτώβριος 1995), ἡ ἐκθεση ἔργων τοῦ διακεκριμένου ζωγράφου Γιάννη Μόραλη (Ἀπρίλιος 1996), ἐκθεση Ἑλλήνων δημιουργῶν γιὰ τὴ Μάχη στὴ Θάλασσα (Ὀκτώβριος 1996), ἐκθεση ἔργων ζωγραφικῆς τοῦ ἀκαδημαϊκοῦ Πικιώνη (Φεβρουάριος 1998). Μὲ τίς ἐκθέσεις αὐτὲς ἡ Ἀκαδημία Ἀθηνῶν ἐπιθυμεῖ νὰ παρουσιάσει τοὺς Ἑλλήνες δημιουργοὺς ποὺ μὲ τὸ ἔργο τους ἐκφράζουν ἀντιπροσωπευτικὲς τάσεις καὶ ἐπιρροὲς τῆς καλλιτεχνικῆς δραστηριότητος τῆς πατρίδας μας.

Ἐπιθυμῶ νὰ ἐξάρω τὸ γεγονός ὅτι γιὰ τὴν ἄρτια καὶ ἐποικοδομητικὴ ὀργάνωση τέτοιων ἐκθέσεων ἡ Ἀκαδημία διαθέτει μέλη της κατ' ἐξοχὴν ἀρμόδια καὶ πρόθυμα νὰ ἀναλάβουν τὸ ἔργο αὐτό. Ὅπως καὶ σὲ προηγούμενες ἐκθέσεις ἡ συμβολὴ τοῦ ἱστορικοῦ τῆς τέχνης ἀκαδημαϊκοῦ κ. Χρῦσανθου Χρήστου καὶ τοῦ ζωγράφου κ. Παναγιώτη Τέτση ἀποτελεῖ ἐγγύηση γιὰ τὴν ἐπιτυχία τοῦ ἐγχειρήματος. Ὁ κ. Τέτσης, ὅπως καὶ σὲ ἀνάλογες προηγούμενες περιπτώσεις εἶχε τὴν ὠραία ἰδέα καὶ τὴν πρωτοβουλία γιὰ τὴν εἰσήγηση τῆς διοργάνωσης τῆς ἐκθέσεως αὐτῆς τοῦ ἔργου τοῦ ἀεί-

μνηστου Διαμαντῆ Διαμαντόπουλου, ἐνῶ ὁ κ. Χρήστου συνέγραψε τὸ πολὺ κατατοπιστικὸ κριτικὸ σημείωμα μὲ τὴν ἀδρῆ ἀλλὰ σαφῆ ἔκθεση τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας τοῦ καλλιτέχνη.

Ὁ ἀείμνηστος Διαμαντῆς Διαμαντόπουλος, Μικρασιάτης στὴν καταγωγή, ὑπῆρξε ἓνας πηγαῖος καλλιτέχνης ποὺ νεότατος ἐξεδήλωσε τὶς καλλιτεχνικὲς του τάσεις πρὶν ἀκόμη φοιτήσῃ στὴ Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν. Ἐκεῖ ἀρχικὰ συνεργάστηκε μὲ τὸν Μπισκινῆ καὶ στὴ συνέχεια μὲ τὸν Παρθένη, ἀλλὰ οἱ προσωπικοὶ του προσανατολισμοὶ λίγο σχετίζονταν μὲ τὰ ἔργα τῶν δασκάλων του. Γνώρισε ἐνωρὶς τὶς ἀναζητήσεις τῆς σύγχρονης παγκόσμιας ζωγραφικῆς καὶ χρησιμοποίησε τὶς σχετικὲς τεχνικὲς γιὰ τὴ βελτίωση τῆς δουλειᾶς του. Παρ' ὅλο ποὺ καταπιάστηκε μὲ διάφορα θέματα, τὰ περισσότερα ἔργα του στρέφονται γύρω ἀπὸ τὴν ἀνθρώπινη μορφή καὶ δουλεύτηκαν μὲ χρωματισμοὺς καὶ διεργασίες ποὺ δίνουν περισσότερο χαρακτηριστὲς καὶ τύπους ζωῆς, παρά ἀπλὲς προσωπογραφίες. Ἐνα ἄλλο χαρακτηριστικὸ τῆς τέχνης του εἶναι ὅτι τὴ συνδέει μὲ τὸν ἀνθρώπινο μόχθο καὶ φανερώνει τὴ βαθεῖά του ἀγάπη γιὰ τὸν ἄνθρωπο τῆς δουλειᾶς καὶ τὸν καθοριστικὸ ρόλο του στὴ ζωὴ. Γενικὰ, ὁ Διαμαντόπουλος, ἓνας πηγαῖος καὶ προσωπικὸς δημιουργός, μᾶς ἔχει δώσει μερικὰ ἀπὸ τὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ καὶ ὀλοκληρωμένα ἔργα τῆς νεοελληνικῆς ζωγραφικῆς ποὺ θὰ ἔχουμε τὴν τύχη νὰ τὰ δοῦμε στὴν παρούσα ἔκθεση.

Θὰ ἤθελα νὰ εὐχαριστήσω θερμὰ καὶ ἀπὸ τὴ θέση αὐτὴ τοὺς ὀργανωτὲς καὶ ὄλους τοὺς συντελεστὲς τῆς ἔκθεσης. Τὸν εἰσηγητὴ τῆς ἰδέας τῆς πραγματοποίησης τῆς ἔκθεσης κ. Παν. Τέτση, τὸν συντάκτη τοῦ ἐκτενοῦς κριτικοῦ σημειώματος γιὰ τὸν καλλιτέχνη κ. Χρῦς. Χρήστου, τὸν ἀκαδημαϊκὸ κ. Τάσο Ἀθανασιάδη γιὰ τὴν ὀμιλία του γιὰ τὸ φίλο καὶ συμμαθητὴ του καλλιτέχνη, τὸν πρῶην διευθυντὴ τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης κ. Δημ. Παπαστάμο, τὸν Πρόεδρο τοῦ Ἰδρύματος Ἰωάννου Φ. Κωστόπουλου κ. Γιάννη Σ. Κωστόπουλο γιὰ τὴ γενναιόδωρη εὐγενικὴ χορηγία, ὅσους διέθεσαν ἔργα γιὰ τὴν ἔκθεση αὐτὴ καὶ τοὺς ὑπαλλήλους τῆς Ἀκαδημίας ποὺ συνέβαλαν στὴν ὀργάνωση τῆς ἔκθεσης. Χωρὶς τὴ δημιουργικὴ συνεργασία ὄλων, θὰ ἦταν ἀδύνατο νὰ ἐξασφαλιστεῖ τὸ ἀναγκαῖο ἀποτέλεσμα.

ΔΙΑΜΑΝΤΗΣ ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ

ΟΜΙΛΙΑ ΤΟΥ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟΥ κ. ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ ΧΡΗΣΤΟΥ

Εισαγωγικά. Σπουδές και πρόομες προσπάθειές του. Ἡ ζωή σάν ἀφετηρία και στόχοι τῆς ζωγραφικῆς του. Ἡ τέχνη σάν κοινωνική λειτουργία. Στίς καθοριστικὲς προσπάθειές του μορφοποιεῖται ἡ ἴδια ἡ ζωή. Μιὰ καλλιτεχνική δημιουργία, πού διακρίνεται γιὰ τὸν σκόπιμο πρωτογονισμό και τὴν σχηματοποίηση, τὴν ἐσωτερική εὐλιζόρεια και τὴν ἐκφραστική ἀλήθειά της.

Πέντε χρόνια μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Διαμαντῆ Διαμαντόπουλου και μιὰ ἔκθεση μερικῶν ἀπὸ τὰ πιὸ χαρακτηριστικά του ἔργα μᾶς ἐπιτρέπει νὰ πλησιάσουμε καλύτερα μιὰ ἀπὸ τίς πιὸ χαρακτηριστικὲς φυσιογνωμίες τῆς σύγχρονης τέχνης μας. Μὲ καταγωγή ἀπὸ τὴν Μαγνησία τῆς Μικρᾶς Ἀσίας, ὁ Διαμαντόπουλος εἶναι ἀναμφίβολα ἓνας ἀπὸ τοὺς πιὸ σημαντικούς ἀπὸ κάθε ἄποψη δημιουργούς μας. Μάλιστα μ' αὐτὸν ἔχουμε και αὐτὸ πού ἔχει ὀνομαστεῖ «περίπτωση Διαμαντόπουλου» ἐπειδὴ, ἐνῶ παρουσιάζεται πολὺ νέος μὲ δυνατὴ και προσωπική ἐκφραστική γλώσσα στὴν ἑλληνική καλλιτεχνική σκηνή, ἀποσύρεται γιὰ περισσότερα ἀπὸ εἴκοσι πέντε χρόνια και ἐργάζεται κλεισμένος στὸν ἑαυτό του και τὸν κόσμο του χωρὶς νὰ ἐμφανίζει ἐργασίες. Μαθητὴς τοῦ Παρθένη και τοῦ Μπισκίνη ὁ Διαμαντόπουλος, ἀλλὰ πολὺ νωρὶς κάτοχος και ὄλων τῶν σημαντικῶν ἀναζητήσεων τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα, δὲν παρασύρεται σὲ καμιὰ περίπτωσι ἀπὸ τοὺς δασκάλους και τίς κάθε κατηγορίας γνωριμίες του. Σὲ ἐπαφή μὲ τὴν εὐγένεια και τὴν περισσότερο ποιητικὴ γλώσσα τοῦ Ματίς και τὸν κυβισμό τοῦ Λεζέρ, τὸν καθαρὰ μουσικὸ χαρακτήρα τῶν ἔργων τοῦ Κλέ, τὴν βιαιότητα τῶν δημιουργῶν τοῦ νεοπραγματισμοῦ και τῆς κοινωνικῆς κριτικῆς, τὸ κλίμα τῶν μεταμορφώσεων τοῦ Πικάσο, θαυμαστής τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Σεζάν, δὲν παρασύρεται ἀπὸ τίς κατακτήσεις των. Μένει πάντα μόνος μὲ τὸν ἑαυτό του και ἀναζητεῖ νὰ ἐκφράσει τίς προσωπικὲς συναντήσεις του μὲ τὸν κόσμο και τὴν ζωή. Θεματογραφία και μορφοπλαστικὸ λεξιλόγιο ἔχουν σάν μόνιμη ἀφετηρία τους και στόχο τους τὴν ζωή και τὴν ἐκφραση τῶν ἐσωτερικῶν της διαστάσεων. Ἐξαιρετικὸς σχεδιαστής και μὲ ιδιαίτερη αἰσθησι τῶν ἐκφραστικῶν δυνατοτήτων τοῦ χρώματος, δὲν περιορίζεται σὲ μιὰ ἐξωτερική ἀπόδοσι και ἐρμηνεία τῆς ἀντικειμενικῆς πραγματικότητας, ἀλλὰ στὴν οὐσιαστικὴ μεταφορά της σὲ καθαρὰ πλαστικὲς ἀξίες. Ὁ ἴδιος, κριτικὸς τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας και θεωρητικὸς τῆς τέχνης, βλέπει τὴν ζωγραφικὴ και πιὸ γενικὰ τὴν τέχνη σάν δυνατότητα ἐπέμβασις στὴν ἴδια τὴν

λειτουργία τῆς ζωῆς. Σὲ μιὰ πορεία παράλληλη μὲ αὐτὴ τοῦ Τσαρούχη, μὲ τὸν ὁποῖο πολλὰ τὸν συνέδεαν, ἀλλὰ περισσότερο τὸν χώριζαν, ἐνδιαφέρεται σχεδὸν ἀποκλειστικά γιὰ τὴν ἀνθρώπινη ζωὴ, ἰδιαίτερα τὸν ἀνθρώπινο μὶχθο.

Στὰ ἔργα του ἀναγνωρίζει κανεὶς ὅτι μὲ τὸν Διαμαντόπουλο ἔχουμε τὸν δημιουργό, τοῦ ὁποίου ἡ τέχνη νοηματοδοτεῖ τὸν χῶρο καὶ μορφοποιεῖ τὸν χρόνο. Μὲ ἐξαίρεση λίγες ἀπὸ τὶς περισσότερες πρώιμες ἐργασίες του, ὅλες οἱ χαρακτηριστικὲς προσπάθειές του ἀναφέρονται στὸν ἄνθρωπο τοῦ καθημερινοῦ μὶχθου καὶ τῶν προβλημάτων του. Ἀκόμη καὶ ὅταν σὲ μιὰ σειρά ἀπὸ τὰ τελευταῖα ἔργα του στρέφεται σὲ μιὰ περισσότερο γεωμετρικὴ κατασκευαστικὴ ἐκφραστικὴ γλῶσσα, ἀναγνωρίζει κανεὶς εὐκολὰ ὅτι καὶ πάλι λανθάνει σ' αὐτὰ ἡ ἀνθρώπινη παρουσία καὶ ὁ καθημερινὸς μὶχθος. Σὲ κάθε περίπτωση διαπιστώνει κανεὶς ὅτι δὲν ἐνδιαφέρεται γιὰ τὸ εἰδικὸ καὶ τὸ ἀτομικὸ ἀλλὰ γιὰ τὸ τυπικὸ καὶ τὸ καθολικὸ. Αὐτὸ ἐξηγεῖ τὴν λιτότητα τοῦ μορφοπλαστικοῦ λεξιλογίου καὶ τὸν μελετημένον πρωτογονισμό τῶν μορφῶν του, τὴν ἔμφαση στὰ τεκτονικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ τὴν ἐκφραστικὴ δύναμη τῶν χρωμάτων του, τὴν ἀποφυγὴ κάθε ἀνεκδοτολογικοῦ καὶ παραπληρωματικοῦ τύπου καὶ τὴν μνημειακοποίηση, τὸν συχνὰ ἀκαθόριστο χῶρο καὶ τὴν ἐπιβολὴ τοῦ συνόλου. Γιὰ τὸν Διαμαντόπουλο, μορφὴ εἶναι τὸ βάθος ποὺ βγαίνει στὴν ἐπιφάνεια, εἶναι τὸ ὑποσυνείδητο ποὺ γίνεται συνειδητό, εἶναι ὁ χῶρος ποὺ ἀποκτᾷ χαρακτήρα καὶ ὁ χρόνος πρόσωπο. Καὶ ἐνῶ στὶς σχετικὰ πρώιμες προσπάθειές του ἀναγνωρίζεται εὐκολὰ ἡ μελέτη τοῦ φωβισμού καὶ τοῦ κυβισμού, ὅπως καὶ σὲ κάποιον βαθμὸ καὶ τῆς μεταφυσικῆς ζωγραφικῆς, ἰδιαίτερα τύπων τοῦ Κάρλο Καρᾶ, σὲ καμιὰ περίπτωσιν δὲν μπορεῖ νὰ μιλήσει κανεὶς γιὰ ἀπλὴ χρησιμοποίηση κατακτήσεων τῶν δημιουργῶν τῶν ρευμάτων αὐτῶν. Πάντα τὰ ἔργα του, σὲ ὅλες τὶς φάσεις τῆς καλλιτεχνικῆς του δημιουργίας, διακρίνονται γιὰ τὶς ἐπίμονες προσωπικὲς ἀναζητήσεις του, προσπάθειες ποὺ τὸν φέρνουν ἔξω ἀπὸ τὶς γνωστὲς καὶ καθιερωμένες τάσεις. Γιατὶ ὁ Διαμαντόπουλος σὲ καμιὰ περίπτωσιν δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ρεαλιστής, ἐπειδὴ διατηρεῖ τὴν ἐπαφὴ μὲ τὴν ὀπτικὴ πραγματικότητα καὶ ἔχει σὰν θεματικὴ ἀφετηρία τὸν ἀνθρώπινο μὶχθο. Οὔτε φωβιστής, ἐπειδὴ σὲ μερικὲς ἐργασίες διαφαίνονται στοιχεῖα ἀπὸ τὸ διακοσμητικὸ ἔργο τοῦ Ματίς. Οὔτε ἐξπρεσσιονιστής καὶ κυβιστής, ἐπειδὴ χρησιμοποιοῖ τὶς ἐξπρεσσιονιστικὲς παραμορφώσεις καὶ τὸ γεωμετρικὸ λεξιλόγιον πολὺ λιγότερο καλλιτέχνης στὰ πλαίσια τῆς μεταφυσικῆς ζωγραφικῆς, ἐπειδὴ δίνει ἔργα καὶ μὲ κάτι ἀπὸ τὸ χῶρο τῆς. Εἶναι καὶ παραμένει πάντα καθαρὰ προσωπικὸς δημιουργός, μὲ τὰ ἔργα του νὰ ἔχουν τὴν ἀπαραγνώριστη σφραγίδα του, μὲ τὴν σχηματοποίηση καὶ τὸν πρωτογονισμό τους, τὰ τονισμένα πλαστικὰ στοιχεῖα καὶ τὰ ἐνιαῖα χρώματα, τοὺς συχνὰ ἐξπρεσσιονιστικοὺς τύπους καὶ τὸν προβληματικὸ σκόπιμα χῶρο τους. Καὶ αὐτὸ μποροῦμε νὰ τὸ διαπιστώσουμε, ἂν μείνουμε περισσότερο

σέ μερικές ἀπό τις πιό χαρακτηριστικές προσπάθειές του καὶ ἀφοῦ σημειώσουμε καὶ λίγα λόγια γιὰ τὴν ζωὴ του.

Ὁ Διαμαντῆς Διαμαντόπουλος γεννήθηκε τὸ 1914 στὴν Μαγνησία τῆς Μικρᾶς Ἀσίας, προέρχεται δηλαδὴ ὅπως καὶ ἄλλοι σημαντικοὶ δημιουργοὶ μας, ὁ Παρθένης καὶ ὁ Μαλέας, ὁ Κόντογλου καὶ ὁ Γουναρόπουλος, ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ περιφέρεια. Μὲ τὴν μικρασιατικὴ καταστροφὴ χάνει τὸν πατέρα του καὶ ἀπὸ τὸ 1922 βρίσκεται μαζὶ μὲ τὴν οἰκογένειά του στὴν Ἀθήνα. Πολὺ νωρὶς, δηλαδὴ ἀπὸ τὴν περίοδο τῶν γυμνασιακῶν του σπουδῶν, εἶναι φανερὸ τὸ ἐνδιαφέρον του γιὰ τὴν ζωγραφικὴ καὶ ἀπὸ τὸ 1929 συνεργάζεται μὲ τὴν «Διάπλαση τῶν Παίδων», ὅπου δημοσιεύονται σκίτσα του μὲ τὸ ψευδώνυμο Ἀκάμας. Γιὰ τὴν περίοδο τῶν γυμνασιακῶν του σπουδῶν πολὺτιμες πληροφορίες μᾶς δίνει ὁ Τάσος Ἀθανασιάδης —λογοτέχνης ἀκαδημαϊκός, στενὸς φίλος του— ὁ ὁποῖος μᾶς δίνει καὶ ἄλλες εἰδήσεις, ἀκόμη καὶ γιὰ τὴν σύγκρουσή του μὲ τὸν Τσαρούχη. Τὸ 1930 θὰ παρουσιάσει μερικὰ ἔργα του στὸν Φῶτο Γιοφύλλη, τέμπερες μὲ κυβιστικὸ περισσότερο λεξιλόγιο, πού θὰ τὰ ἐκθέσει στὴν Αἴθουσα Καλλιτεχνῶν Ἀτελιέ, καὶ ἐκτὸς τῶν ἄλλων θὰ προκαλέσουν τὴν προσοχὴ τοῦ Γουναρόπουλου. Τὴν ἴδια χρονιά τελειώνει τὸ Γυμνάσιο καὶ ἔργα του δημοσιεύονται στὸ περιοδικὸ «Πρωτοπορία», ἐνῶ ἕνα χρόνο ἀργότερα ὀργανώνεται ἐκθεση ἔργων του μὲ 35 τέμπερες στὸ Ἄσυλο Τέχνης. Ἔργα ζωγραφισμένα κατὰ τὰ χρόνια τῶν γυμνασιακῶν σπουδῶν του, οἱ τέμπερες προκαλοῦν τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Δημήτρη Πικιώνη, πού δημοσιεύει κριτικὴ στὴν Ἐφημερίδα «Πρωτὰ» τῆς 8-4-1931. Ἐπίσης γιὰ τὴν ἐκθεση δημοσιεύονται εὐνοϊκὲς κριτικὲς τοῦ Φώτου Γιοφύλλη στὴν «Πρωτοπορία», τοῦ Ἀγγελου Τερζάκη καὶ τοῦ Μάριου Βαϊάνου. Τὰ χρόνια 1931-36 θὰ σπουδάσει ζωγραφικὴ στὴν Ἀνώτατη Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν, στὸ προκαταρκτικὸ μὲ τὸν Μπισκίνη καὶ στὴ συνέχεια στὸ ἐργαστήριό τοῦ Παρθένη, ἀλλὰ τὰ ἔργα του πολὺ λίγο σχετίζονται μὲ τοὺς δασκάλους του καὶ διακρίνονται γιὰ τοὺς πειραματισμοὺς καὶ τὶς προσωπικὲς ἀναζητήσεις. Τὸ 1934 ταξιδεύει στὴν Πελοπόννησο μὲ τὸν γλύπτη Θεόδωρο Κολοκοτρώνη καὶ φαίνεται ὅτι ἐνδιαφέρεται ἰδιαιτέρα γιὰ τὴν λαϊκὴ παράδοση, ὅπως ἀποδεικνύουν σχέδιά του. Ἐπίσης κάνει σκηνικὰ καὶ κουστούμια γιὰ τὴν Ἀλκιστὴ τοῦ Εὐριπίδη τῆς Λαϊκῆς Σκηνῆς τοῦ Κούν, οἱ παραστάσεις τῆς ὁποίας ἐπιναλαμβάνονται καὶ τὸ 1935. Τὸ 1936 ὡς τὸ 1940 μὲ μικρὲς διακοπὲς ὑπηρετεῖ τὴν στρατιωτικὴ του θητεία, ἐνῶ καὶ κατὰ τὴν περίοδο αὐτὴ ζωγραφίζει τέμπερες σὲ χαρτὶ μὲ θέματα τῆς ζωῆς του τότε. Τὸ 1942 γίνεται ἐκθεση στὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο καὶ ἀκόμη μετέχει καὶ σὲ ἐκθεση τοῦ ἀρχαιολογικοῦ Μουσειοῦ τὸ 1943 καὶ ἀκόμη στὸ «Σπίτι τοῦ Φιλότεχνου» ὅπου παρουσιάζει ἔργα του καὶ τὸ 1944. Δυὸ χρόνια ἀργότερα, τὸ 1946, στὴν ἐκθεση «Ἐξὶ Σύγχρονοι Ἕλληνες Ζωγράφοι», πού γίνεται στὸ Λονδίνο μὲ ἐπιλογὴ ἀντιπροσώπων τοῦ Βρετανικοῦ Συμβουλίου, μετέχει

μὲ εἰκοσιπέντε ἔργα του —ἐλαιογραφίες, τέμπερες, σχέδια— ἐνῶ μετέχει μὲ τρία ἔργα του καὶ στὴν μεγάλη ἔκθεση Ἑλληνικῆς Τέχνης στὴν βασιλικὴ Ἀκαδημία τοῦ Λονδίνου, μὲ τρία ἔργα-ἔκθεση μὲ γενικὸ τίτλο «Ἡ Ἑλληνικὴ Τέχνη ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα ὡς σήμερα», τὸ 1946. Ἐνα χρόνο ἀργότερα, τὸ 1947, ὀργανώνεται ἔκθεση γυμνοῦ ἀπὸ τὴν αἴθουσα ἐκθέσεων «Ρόμβος» μὲ σχέδια τοῦ Διαμαντόπουλου καὶ ἀκόμη τῶν Γουναρόπουλου, Καρέλη, Μόραλη, Βακαλό, Ἀστεριάδη. Τὸ 1949, πάλι στὸν «Ρόμβο», ὀργανώνεται ἔκθεση ζωγραφικῆς, ἀλλὰ καὶ σχεδίων καὶ κεραμικῶν του, ποὺ ἀντιμετωπίστηκε ἀπὸ τὴν κριτικὴ μὲ ἐπαινετικὰ σχόλια. Ἐνα χρόνο ἀργότερα, τὸ 1950, ὁ Διαμαντόπουλος συνεργάζεται ὡς καθηγητὴς τεχνικῶν στὸ «Ἑλληνικὸ Σπίτι» τῆς Ἀγγελικῆς Χατζημιχάλη καὶ τὴν ἴδια χρονιά ἀποφασίζει νὰ ἀπομονωθεί καὶ νὰ ἀφοσιωθεί ἀποκλειστικὰ στὸ ἔργο του. Μάλιστα τότε ἀποφασίζει νὰ μὴν διαθέτει ἔργα στὸ ἐμπόριο, ἐπειδὴ εἶναι κατὰ τῆς ὅλο καὶ μεγαλύτερης ἐμπορευματοκοποίησης τῆς τέχνης. Τὰ ἐπόμενα χρόνια δὲν παρουσιάζει ἔργα του, μόνον τὸ 1964 μετέχει σὲ μεγάλη ἔκθεση ποὺ γίνεται στὴν Κύπρο μὲ ἓνα ἀπὸ τὰ ἔργα του, ποὺ εἶχε ἐκθέσει καὶ στὸν «Ρόμβο» τὸ 1949. Ἀρκετὰ χρόνια ἀργότερα καὶ συγκεκριμένα τὸ 1975, πείθεται ἀπὸ τὸν Ἀσαντούρ Μπαχαριὰν νὰ παρουσιάσει ἔργα του στὸ Καλλιτεχνικὸ καὶ Πνευματικὸ Κέντρο «Ἦρα» καὶ τὴν ἴδια χρονιά δημοσιεύεται στὸ «Χρονικὸ τῆς Ἦρας» καὶ τὸ θεωρητικὸ του κείμενο «Τὸ ἔργο τῆς ζωγραφικῆς». Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ἡ ἔκθεση τοῦ 1975 ἀποτέλεσε μιὰ ἀποκάλυψη καὶ ὑμνήθηκε ἀπὸ τὴν κριτικὴ, ἐνῶ ἡ ζωγραφικὴ του ἀγαπήθηκε καὶ ἀπὸ τὸ κοινό. Δυὸ χρόνια ἀργότερα πῆρε μέρος σὲ δυὸ ἐκθέσεις στὸ ἐξωτερικὸ, τὸ 1977, καὶ οἱ δυὸ στὸ Βελιγράδι, ἐνῶ τὸ 1978 ὀργανώθηκε ἡ μεγάλη ἀναδρομικὴ του ἔκθεση στὴν Ἑθνικὴ Πινακοθήκη μὲ 311 ἔργα του, ποὺ ἔδειξαν ὅλο τὸν χαρακτήρα καὶ τὸν πλοῦτο τῆς ἐκφραστικῆς του γλώσσας. Μιὰ ἄλλη μεγάλη ἔκθεσή του ὀργανώνεται στὴν «Ἦρα» ἀπὸ τὸν Μπαχαριὰν μὲ πολλὰ ἔργα του, ποὺ παρουσιάζονται διαδοχικά. Τότε ξεχωρίζουν ἰδιαίτερα τὰ ἔργα τῆς σειρᾶς «Οἰκοδόμοι», ποὺ παραχωρεῖ γιὰ τὸ ἡμερολόγιο τῆς Ἐφημερίδας «Αὐγὴ» τὸ 1981. Τὸ 1995 στὶς 6 Ἰουνίου πεθαίνει ὁ Διαμαντῆς Διαμαντόπουλος, ποὺ συνοδεύεται στὴν τελευταία του κατοικία ἀπὸ πολὺ λίγους φίλους.

Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι μὲ τὸν Διαμαντόπουλο ἔχουμε ἓνα πολὺ πρῶμιμο τάλεντο, μιὰ καλλιτεχνικὴ φυσιογνωμία, ποὺ ἔχει τὴν δυνατότητα νὰ ἀξιοποιήσει ὅλες τὶς γνωριμίες του καὶ νὰ προχωρήσει μακρύτερα. Πολὺ σωστὰ ἄλλωστε ἀναγνωρίζεται ὅτι, ἀκόμη καὶ πρὶν τὶς σπουδές του στὴν Ἀνώτατη Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν, οἱ προσπάθειές του, σχέδια καὶ τέμπερές ποὺ δίνει πρὶν ἀπὸ τὸ 1931, χαρακτηρίζονται ὡς τολμηρὲς καὶ πρωτοποριακὲς καὶ ὁ ἴδιος νέος «ποῦ ἀνοίγεται μὲ μέγαρα φτερά». Ἀκόμη κάνει ἐντύπωση ὅτι πολὺ νωρὶς ὁ Διαμαντόπουλος, ἀπὸ τὰ χρόνια τῶν γυμνασιακῶν του σπουδῶν, ὄχι μόνον γνωρίζει μερικὲς ἀπὸ τὶς πιὸ χαρακτηριστικὲς

καὶ γόνιμες ἀναζητήσεις τῆς σύγχρονης τέχνης, ἀλλὰ καὶ μπορεῖ νὰ χρησιμοποιήσῃ οὐσιαστικὰ χαρακτηριστικὰ τους, μὲ προσωπικὸ τρόπο. Ἐπιπλέον, καὶ ὅπως ἔχει σωστὰ τονιστεῖ καὶ ὅπως φαίνεται καὶ ἀπὸ τὰ κείμενά του, δὲν σταμάτησε ποτὲ νὰ ἐνημερώνεται μὲ διάφορους τρόπους γιὰ ὅλες τὶς σημαντικὰς ἐξελίξεις τῆς τέχνης. Ἐτσι ἀκόμη καὶ τὰ σχέδιά του γιὰ τὴ «Διάπλαση τῶν Παίδων» ἀπὸ τὸ 1928-29, ὅταν εἶναι μὲν μόλις δεκαπέντε χρόνων, ὅπως τὰ Ἔργα, Δόξα, Πλοῦτος, διακρίνονται γιὰ τὴν λιτότητα καὶ τὴν ἀσφάλεια τῆς γραμμῆς του καὶ τὴν δυνατότητα ὑποβολῆς τοῦ χαρακτήρα τοῦ θέματος. Μιὰ ἀναμφίβολη ἐπαφὴ του μὲ ἔργα τοῦ Σεζάν ἔχουμε σὲ ἔργα του ἀπὸ τὸ 1928-1930, ὅπως εἶναι τὸ *Νεκρὴ Φύση*, τὸ *Γάτα*, τὸ *Στὰ Ἀμπέλια* καὶ τὸ *Οἰκοδομὴ*. Στὸ *Νεκρὴ Φύση*, τέμπερα σὲ χαρτί, μὲ τὸ τραπέζι, τὸ πιάτο, λεμόνια, ντομάτα καὶ διάφορα ἄλλα ἀντικείμενα, ἡ μελέτη τοῦ Σεζάν διακρίνεται στὴν χρησιμοποίησιν τοῦ χρώματος σὰν ὀγκομετρικῆς ἀξίας καὶ ἀκόμη στὴν ἰδιαίτερη ἔμφασιν στὰ δομικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν θεμάτων του. Στὰ καθαρὰ προσωπικὰ χαρακτηριστικὰ ἀνῆκε ἡ ἐνότητα τῶν χρωμάτων μὲ τοὺς ζεστοὺς τόνους καὶ ἡ κάπως προβληματικὴ ἀπόδοσις τοῦ χώρου. Ἀνάλογα στοιχεῖα μὲ μιὰ ἐπίσης χαρακτηριστικὴ προσάρτησιν καὶ ἐξπρεσιονιστικῶν τύπων ἔχουμε στὸ *Γάτα* μὲ τὶς σημαντικὰς παραμορφώσεις καὶ τὴν χρησιμοποίησιν ἀκόμη καὶ γεωμετρικῶν τύπων στὴν ἀπόδοσιν τοῦ ἐσωτερικοῦ. Τὸ *Στὰ Ἀμπέλια*, ἔργο ἀχρονολόγητο, ἀλλὰ πολὺ κοντὰ στὸ *Νεκρὴ Φύση*, ὅπως διαπιστώνει κανεὶς ἀπὸ τὴν χρησιμοποίησιν τῶν ἴδιων ζεστῶν χρωματικῶν τόνων, κίτρινων καὶ λεμονί, εἶναι περισσότερο ἢ ἔμφασις στὸ τυπικὸ καὶ τὸ οὐσιαστικὸ ποὺ δίνει τὸν τόνο. Μὲ τοὺς δυὸ ἀμπελουργοὺς νὰ ζυγίζουσι τὸ κοφίνι μὲ τὰ σταφύλια καὶ τὸν τρίτον στὸ μέσο νὰ παρακολουθεῖ τὴν ζυγαριὰ δὲν ἔχουμε μόνον τὴν πρῶμην ἀπασχόλησιν τοῦ Διαμαντόπουλου μὲ τοὺς ἀνθρώπους τοῦ μόχθου, ἀλλὰ πολὺ περισσότερο τὴν εὐγένεια — καὶ τὴν δύναμιν ὑποβολῆς τοῦ χρώματος. Γιατὶ μ' αὐτὸ ὑποβάλλεται ὁ χαρακτήρας τοῦ χώρου καὶ ἡ ἐποχὴ, κατὰ τὴν ὁποία διαδραματίζεται ἡ σκηνή, ὅπως καὶ οἱ ἐσωτερικὲς διαστάσεις τοῦ θέματος. Γὰ ἴδια χρόνια σὲ ἄλλα ἔργα σημειώνει κανεὶς καὶ τὴν μελέτη καὶ ἀφομοίωσιν τύπων τῆς μεταφυσικῆς ζωγραφικῆς περισσότερο τοῦ Κάρλο Καρᾶ καὶ λιγότερον τοῦ Τζιόρτζιο ντὲ Κίρικο. Αὐτὸ τὸ διαπιστώνει κανεὶς σὲ χαρακτηριστικὰ ἔργα του σὰν τὸ *Λουόμενοι*, τὸ *Γιαπὶ* καὶ τὸ *Σπίτι τὰ Χαράματα* ἀπὸ τὸ 1928-30. Ἐργα ζωγραφισμένα μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς τέμπερας μποροῦν αὐτὰ καὶ ἄλλα ἀκόμη νὰ θεωρηθοῦν χαρακτηριστικὰ τῆς μελέτης ἔργων τοῦ Καρᾶ. Σχηματοποιημέναι μορφές, ἀνάπτυξις τοῦ χώρου, χρωματικὴ γλώσσα κινοῦνται στὸ ἴδιον ἀκριβῶς κλίμα μὲ αὐτὸ συγκεκριμένων ἔργων τοῦ Καρᾶ, ὅπως τὸ *Μεθυσμένος Κύριος* καὶ *Ἀντιχαριτωμένος* τοῦ 1916 καὶ τὰ *Μεταφυσικὴ Μούσα* καὶ *Πηγελοῦσα* τοῦ 1917. Ἐχουμε καὶ στὰ ἔργα τοῦ Διαμαντόπουλου, τὴν ἴδιαν ἀνιχνευτικὴν ἀτμόσφαιραν τῶν ἔργων τοῦ Καρᾶ, ποὺ δὲν εἶναι ἐφιαλτικὴ ὅπως στίς ἔργα-

σίες του Κίρικο, τον ίδιο προβληματικό χώρο, που δὲν εἶναι καταπιεστικός, τὴν ἴδια πολυσημαντότητα τοῦ θέματος, χωρὶς τὴν ἀπαισιοδοξία τῶν προσπαθειῶν τῶν Ἰταλῶν ὁμοτέχνων του. Καὶ αὐτὸ στὰ ἔργα τοῦ Διαμαντόπουλου καὶ τοῦ Καρᾶ ὀφείλεται στὰ συγκρατημένα καὶ λυρικά χρώματα, πού πλουτίζουν καὶ μὲ κάπως μαγικούς τόνους τὴν ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια. Τὰ καθαρὰ προσωπικὰ στοιχεῖα στὰ ἔργα τοῦ Διαμαντόπουλου εἶναι ἡ ιδιαίτερη ἔμφαση στὰ πλαστικά στοιχεῖα, πού παίζουν σημαντικὸ ρόλο καὶ στίς προσπάθειές του πού ἀκολουθοῦν, κάτι πού συνδέεται καὶ μὲ τὸ ἐνδιαφέρον του γιὰ τὴν πλαστικὴ καὶ τὴν κεραμικὴ.

Σὲ ἔργα τοῦ Διαμαντόπουλου ἀπὸ τὰ χρόνια πού ἀκολουθοῦν καὶ τὴν περίοδο τῶν σπουδῶν του στὴν Ἀνώτατη Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν δὲν εἶναι τόσο οἱ ἐπιδράσεις τῶν δασκάλων του πού διακρίνονται, ὅσο οἱ ἐπαφές του μὲ σημαντικὲς προσπάθειες μεγάλων δημιουργῶν τῆς σύγχρονης τέχνης. Σχεδὸν δὲν ἔχουμε τίποτα ἀπὸ τὴν περισσότερο παραδοσιακὴ κατεύθυνση τῶν ἔργων τοῦ Μπισκίνη, οὔτε ἀκόμη ἀπὸ τὶς ἀνανεωτικὲς τάσεις τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Παρθένη. Σὲ χαρακτηριστικὲς προσπάθειές του ἀπὸ τὴν περίοδο αὐτὴ διαπιστώνει κανεὶς μιὰ στενὴ ἐπαφή μὲ τὸν χαρακτήρα καὶ τὸ πνεῦμα τῶν ἔργων τοῦ Πάουλ Κλέ καὶ ταυτόχρονα μὲ κατακτήσεις τοῦ φωβισμού καὶ τοῦ φουτουρισμοῦ, ὅπως ἔχει ἤδη σημειωθεῖ καὶ ἀπὸ ἄλλους μελετητές. Ἔτσι σὲ μερικὲς προσπάθειές του ἐπικρατεῖ ἡ καθαρὰ ποιητικὴ ἀτμόσφαιρα καὶ ὁ συνδυασμὸς χρωματικῶν ἀξιῶν καὶ γραμμικῶν τύπων πού σχετίζονται μὲ τὸν Κλέ, ἄλλοτε οἱ σχετικὰ μεγάλες χρωματικὲς ἐνότητες τοῦ φωβισμού καὶ ἄλλοτε ἀκόμη τὰ ἐπεκτατικὰ στοιχεῖα καὶ οἱ κινητικοὶ τύποι τοῦ φουτουρισμοῦ. Ἔτσι σημειώνει κανεὶς ὅτι, ἐνῶ δὲν φαίνεται νὰ ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὸ ἔργο τῶν δασκάλων του τῆς Ἀθήνας, γνωρίζει καὶ κατορθώνει νὰ ἀξιοποιήσει μὲ καθαρὰ προσωπικὸ τρόπο γόνιμα χαρακτηριστικὰ καὶ τύπους μεγάλων ρευμάτων καὶ σημαντικῶν δημιουργῶν τῆς παγκόσμιας τέχνης. Ἄλλωστε, κατὰ τὴν περίοδο τῶν σπουδῶν του στὴν Ἀνώτατη Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν ἔχει τὴν εὐκαιρία νὰ γνωρίσει καὶ ἀπὸ περιοδικὰ καὶ βιβλία τῆς βιβλιοθήκης μερικὲς ἀπὸ τὶς ἀξιόλογες ἀναζητήσεις τῆς σύγχρονης τέχνης. Μερικὰ ἀπὸ τὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ ἔργα τῆς περιόδου τῶν σπουδῶν του μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ γνωρίσουμε τὴν ἔκταση καὶ τὴν πολλαπλότητα τῶν ἀναζητήσεών του καὶ τὴν τόλμη τῶν προσωπικῶν διατυπώσεών του. Μερικὰ ἀπὸ τὰ πιὸ σημαντικὰ καὶ ἐνδιαφέροντα γιὰ τὸν μελετητὴ ἔργα τῆς περιόδου αὐτῆς μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν τὸ *Γιαπί*, λάδι σὲ μουσαμᾶ, ἀπὸ τὸ 1931-1936, τὸ *Στρατιωτικὸ*, λάδι σὲ μουσαμᾶ 1931-36, τὸ *Homot Sapiens* ἢ τὸ *Παυδὶ μὲ τὴ Φωτιά*, τέμπερα σὲ χαρτὶ 1931-36 καὶ τὸ *Λεμονατζίδικο*, χρωματιστὰ μολύβια 1931-36, ἔργα πού ἔχουν δουλευτεῖ μὲ διάφορες τεχνικὲς καὶ σχετίζονται καὶ μὲ διαφορετικὲς στυλιστικὲς κατευθύνσεις. Μὲ τὸ *Γιαπί* ἔχουμε ἀναμφίβολα μιὰ προσπάθεια πού θεματογραφικὰ, μορφοπλαστικὰ καὶ ἀπὸ πλευρᾶς

χώρου είναι αδιανόητη χωρίς τις κατακτήσεις και τὸ πνεῦμα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Κλέ. Προβληματικὸς χώρος καὶ ἐνιαῖα ζεστά χρώματα, σχηματοποίηση τῶν μορφῶν καὶ ὑπαινικτικὰ στοιχεῖα κινοῦνται στὸ κλίμα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Κλέ, μετὰ τὸ ποιητικὸ καὶ μαγικὸ χαρακτῆρα τῆς. Στὸ ἴδιο οὐσιαστικὰ κλίμα μᾶς μεταφέρει καὶ τὸ *Homo Sapiens* ἢ τὸ *Παῖδι μετὰ τὴ Φωτιά* μετὰ τὴν ἀπλοϊκὴ λαϊκότερο ἀπόδοση τοῦ παιδιοῦ, τὸ σῶμα ἕνα Χί, τὸ κεφάλι ἕναν κύκλο, τὴ φωτιά σὲ γλωσσες δεξιά του, τὸν βαρὺ καὶ ἀδιαπέραστο χώρο. Ἐδῶ ἀκόμη ἔχουμε καὶ ἕνα συνδυασμὸ γεωμετρικῶν καὶ ἐξπρεσιονιστικῶν τύπων ποὺ ὀδηγοῦν καὶ σὲ ἄλλες γνωριμίες του. Μετὰ τὸ *Στρατιωτικὸ*, ὁ Διαμαντόπουλος μᾶς μεταφέρει σὲ μιὰ ἄλλη περιοχὴ, στὴν ὁποία τὸν τόνο τὸν δίνουν οἱ μεγάλες χρωματικὲς ἐπιφάνειες τοῦ φωτισμοῦ καὶ ἡ τάση διακοσμητικοποίησης τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας. Ἀκόμη χρησιμοποιεῖται μετὰ προσωπικὸ τρόπο ἡ ἀποσπασματικοποίηση καὶ τὰ ὑπαινικτικὰ στοιχεῖα, ποὺ πλουτίζουν καὶ μετὰ νέες ἐκφραστικὲς προεκτάσεις τὴν ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια. Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει καὶ τὸ *Λεμονατζίδικο*, μετὰ τὴν εὐγένεια καὶ τὴν ἔμφαση στὰ ζεστά πορτοκαλὶ καὶ λεμονιὶ χρώματα, τὴν παρεμβολὴ γραμμικῶν τύπων καὶ τὴν καθαρὰ ποιητικὴ ἀτμόσφαιρα τοῦ συνόλου. Ἀκόμη στὴν προσπάθεια αὐτὴ ὁ καλλιτέχνης χρησιμοποιεῖ μετὰ ἐξαιρετικὰ γόνιμο τρόπο τὸν συνδυασμὸ καμπυλόμορφων καὶ τετραγώνων θεμάτων ὀριζοντίων, καθέτων καὶ διαγωνίων γραμμικῶν τύπων ποὺ δίνουν σαφέστερα μιὰ σχεδὸν μουσικὴ φωνὴ στὸ σύνολο. Μετὰ τὰ ἔργα αὐτὰ ὅπως καὶ ἄλλα ἀπὸ τὴν ἴδια περίοδο, ἀποδεικνύεται ὅτι ὁ Διαμαντόπουλος κινεῖται μετὰ ἄνεση σὲ διάφορες κατευθύνσεις, χρησιμοποιεῖ κάθε εἶδος στοιχεῖα τῶν σύγχρονων τάσεων, χωρὶς σὲ καμιὰ περίπτωση νὰ θυσιάζει τὶς προσωπικὲς του ἐρευνες.

Τὸ 1937 μετὰ τὸ τέλος ἄλλωστε τῶν σπουδῶν του ἔχουμε καὶ μιὰ τομὴ στὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία του. Πρόκειται οὐσιαστικὰ γιὰ ἕναν ἀναπροσανατολισμὸ ὅλων τῶν ἀναζητήσεών του, στὴν θεματογραφία, στὸ μορφοπλαστικὸ λεξιλόγιο, στὸν χαρακτῆρα τοῦ χώρου, καὶ στὸν ρόλο τοῦ χρώματος. Τώρα καὶ γιὰ λίγα χρόνια ἡ ζωγραφικὴ του κινεῖται οὐσιαστικὰ στὸ ἴδιο κλίμα μετὰ αὐτὸ τῶν ἔργων τοῦ Γιάννη Τσαρούχη, ἂν καὶ διατηρεῖ καθαρὰ προσωπικὰ στοιχεῖα. Καὶ φαίνεται ὅτι μᾶλλον ὁ Τσαρούχης ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὸν Διαμαντόπουλο καὶ ὄχι τὸ ἀντίστροφο, καὶ αὐτὸ ἐννοοῦσε καὶ ὁ ἴδιος ὅταν ἔλεγε στὸν φίλο του Τάσο Ἀθανασιάδη «μετὰ ἐκλεψε» γιὰ τὸν Τσαρούχη. Ἄλλωστε δὲν εἶναι δύσκολο νὰ διαπιστώσει κανεὶς ὅτι τὰ ἔργα τοῦ Διαμαντόπουλου μετὰ θέματα ἀνάλογα μετὰ αὐτὰ τοῦ Τσαρούχη, φαντάρει, ναῦτες κ.τ.λ. εἶναι πιὸ πηγαῖα καὶ ὁμιλητικὰ, διακρίνονται γιὰ μεγαλύτερη ἀμεσότητα καὶ μνημειακὴ διάθεση, ἐσωτερικότητα καὶ ἐκφραστικὴ ἀλήθεια.

Ἀκόμη δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ μὴν σημειώσῃ ὅτι, ἐνῶ τὰ ἔργα τοῦ Τσαρούχη μένουν περισσότερο κοντὰ στὸ ρεαλιστικὸ ἰδίωμα καὶ μᾶς δίνουν σχεδὸν προσωπογρα-

φίες, αὐτὰ τοῦ Διαμαντόπουλου μᾶς δίνουν περισσότερο χαρακτηῆρες καὶ τύπους τῆς ζωῆς. Ἔτσι, ἂν καὶ ἡ θεματογραφία τῶν δύο καλλιτεχνῶν τὴν ἴδια περίοδο 1937-48 ἐπιεντρώνεται στὴν ἀνθρώπινη μορφή, σὲ ἐσωτερικὰ μὲ φαντάρους καὶ νέους, ὅπως καὶ παραπληρωματικὰ θέματα μὲ συχνὰ διακοσμητικὸν χαρακτήρα, τὸ λεξιλόγιον καὶ οἱ διατυπώσεις εἶναι διαφορετικῆς. Καὶ τὸ καταλαβαίνει κανεὶς αὐτὸ ἂν συγκρίνει ἔργα σὰν τὸ *Νέο μὲ Ἄσπρο Λινὸ* ἀπὸ τὸ 1937 τοῦ Τσαρούχη μὲ τὸν *Μικρὸ Ἄετὸ* ἀπὸ τὸ 1937-49, καὶ τὸν *Μαθητὴ* πάλι ἀπὸ τὸ 1937-49 τοῦ Διαμαντόπουλου. Δὲν μπορεῖ νὰ μὴ σημειώσει τις διαφορὰς καὶ περισσότερο τὴν ὑπεροχὴ τῶν προσπαθειῶν τοῦ δεύτερου. Σ' αὐτὰ ὅπως καὶ σὲ ἄλλες χαρακτηριστικὰς ἐργασίας, πέρα ἀπὸ τὸν γόνιμο συνδυασμὸν βιόμορφων καὶ γεωμετρικῶν τύπων, μνημειακότητος καὶ διακοσμητικῶν στοιχείων, κάνει μεγαλύτερη ἐντύπωση ἡ ἔμφαση στὸ οὐσιαστικὸν καὶ στὸ τυπικόν, ἡ ἐλευθερία καὶ ἡ ἀμεσότης τοῦ χρώματος. Ἀκόμη σημειώνει κανεὶς καὶ μιὰ χαρακτηριστικὴ ἐξπρεσσιονιστικὴ φωνὴ τοῦ χρώματος, ποὺ δὲν ἔχουμε στὴν ζωγραφικὴ τοῦ Τσαρούχη. Τὴν ἴδια ἔμφαση στὰ ἐξπρεσσιονιστικὰ στοιχεῖα ἔχουμε καὶ σὲ ἔργα του, ὅπως τὸ *Προσωπογραφία Νέου* ἀπὸ τὸ 1937-49, στὸ *Στὸ Θάλαμον* ἀπὸ τὴν ἴδια περίοδο καὶ τὸ *Κοιμισμένος* τοῦ 1939. Καὶ ἐνῶ στὸ *Στὸ Θάλαμον* εἶναι περισσότερο ὁ ἐξπρεσσιονισμὸς τοῦ χρώματος μὲ τὴν τονισμένην χρησιμοποίησιν τῶν ψυχρῶν χρωμάτων —τὰ γαλάζια τῆς ξαπλωμένης ἀνδρικής μορφῆς, τὰ λαδιὰ τοῦ κρεβατιοῦ καὶ τὰ σκοῦρα τοῦ ἐσωτερικοῦ— στὸ *Κοιμισμένος* εἶναι ἕνας ἐξπρεσσιονισμὸς τῶν μορφῶν ποὺ ὀλοκληρώνει τὸ ἐκφραστικὸν περιεχόμενον τοῦ συνόλου. Γιατὶ στὸν *Κοιμισμένο* ἡ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια ἀποτελεῖται ἀπὸ μιὰ σειράν καμπυλόμορφα θέματα, σὲ διαφορετικὰ χρώματα καὶ σὲ σκόπιμα ἀκαθόριστο ἐσωτερικόν, μὲ περιορισμένες παραμορφώσεις ποὺ δίνουν μιὰ πλούσια ἐκφραστικὴ φωνὴ στὸ ἔργο. Καὶ σημειώνει κανεὶς ὅτι ὅλο καὶ περισσότερο ὁ Διαμαντόπουλος ἀποβλέπει σὲ μιὰ ἀπλοποίησιν καὶ παράλληλην μνημειακοποίησιν τῶν μορφῶν, ποὺ δίνουν μεγαλύτερη ἀμεσότητα καὶ ἐπιβολὴν στὸ σύνολον. Αὐτὰ τὰ διαπιστώνει κανεὶς καὶ σὲ ἄλλες χαρακτηριστικὰς προσπάθειάς του ἀπὸ τὰ ἴδια χρόνια ὅπως εἶναι τὸ *Ψαρόβαρκα* τοῦ 1937, Ὁ Σκοπὸς τοῦ 1938 καὶ ὁ *Νέος μὲ ἀνθοστήλην* τοῦ 1940. Ἔτσι στὸ *Ψαρόβαρκα*, λιτότητα καὶ μνημειακότης, ἔμφασις στὸ τυπικόν καὶ τὸ οὐσιαστικόν, μεγάλης χρωματικῆς ἐπιφάνειας καὶ γεωμετρικὰ θέματα δίνουν τὸν τόνον. Στὴν περίπτωσιν αὐτῆ ὅπως καὶ σὲ ἄλλες προσπάθειάς τοῦ Διαμαντόπουλου σημειώνει κανεὶς ὅτι ὁ καλλιτέχνης ἐνδιαφέρεται περισσότερο γιὰ τὰ δομικὰ στοιχεῖα, στοιχεῖα τῶν μορφῶν, καὶ πολὺ λίγο γιὰ τὸν ἰδιαιτέρον χαρακτήρα τους. Ἔτσι κοντὰ στὴν ἀπλοποίησιν, τὴν ἀποσπασματικοποίησιν καὶ τὸν συνδυασμὸν βιόμορφων καὶ γεωμετρικῶν τύπων εἶναι στοιχεῖα τὰ ὁποῖα χρησιμοποιοῦνται γιὰ νὰ δώσουν καὶ τὸν χαρακτήρα τῆς ἀπασχόλησιν τῶν ψαράδων. Καλύτερα τὴν ἔμφασις στὸ τυπικόν καὶ τὸ οὐσιαστικόν τὴν ἔχουμε στὸ Ὁ Σκοπὸς μὲ

τὴν τονισμένη μνημειακοποίηση, τὸν συνδυασμὸ βιόμορφων καὶ γεωμετρικῶν τύπων, τὰ ἐξπρεσσιονιστικὰ χρώματα. Ὁ φαντάρος-σκοπὸς εἰκονίζεται στὸ ἀνοιγμα πόρτας τῆς σκοπιᾶς του μὲ ὄπλο στὸ δεξιὸ χέρι, σὲ ἐνεργητικὴ στάση μὲ τὰ κάθετα θέματα τῆς πόρτας, ἀπάντηση στὴ θέση του ποὺ παρουσιάζει ἀκόμη καὶ κίνηση. Λιτότητα καὶ σαφήνεια, ἐσωτερικότητα τοῦ χρώματος καὶ γόνιμοι συνδυασμοὶ δίνουν ἓνα σύνολο μὲ ἐξαιρετικὲς ἐκφραστικὲς προεκτάσεις. Στὸ *Νέος μὲ Ἀνθοστήλη*, κοντὰ στὴν μνημειακότητα καὶ τὴν ἔμφαση στὸ οὐσιαστικὸ, εἶναι καὶ μιὰ κάποια τάση γιὰ τὰ διακοσμητικὰ θέματα ποὺ δίνει τὸν τόνο. Γιατὶ ἐδῶ κοντὰ στὴν ἀνθοστήλη ποὺ βρῖσκεται πάνω στὸ τραπεζάκι, στὸ ὁποῖο ἀκουμπᾷ τὸν ἀγκῶνα του ὁ νέος, διακοσμητικὰ στοιχεῖα ἔχουμε καὶ στὸν τοῖχο ἀριστερὰ ὅπως καὶ στὴν βάση τῆς ἀνθοστήλης. Εἶναι καὶ στὴν περίπτωση αὐτὴ ἡ μνημειακότητα καὶ ἡ ἔμφαση στὸ τυπικὸ καὶ τὸ οὐσιαστικὸ ποὺ δίνουν τὸν τόνο μὲ ἓνα τύπο τῆς ζωῆς καὶ ὄχι ἓνα συγκεκριμένο πρόσωπο, ποὺ εἰκονίζεται στὸ ἔργο.

Στὴν ἴδια οὐσιαστικὰ κατεύθυνση κινοῦνται καὶ ἄλλες χαρακτηριστικὲς προσπάθειες τοῦ Διαμαντόπουλου ἀπὸ τὴν περίοδο 1940-1945, ὅπως εἶναι *Κοπέλα Καθιστὴ* τοῦ 1940, τὰ *Καθιστὸ ἀνδρικό* καὶ *Καθιστὸ Γυναικεῖο Γυμνὸ στὸν Καθρέφτη*, τὸ *Δύο Γυμνά*, ὄρθιο καὶ καθιστό, τὸ *Τὸ Ψαράδικο*, τὸ *Κουρεῖο* καὶ ἄλλα, τὰ περισσότερα ἀπὸ τὸ 1945. Πρόκειται οὐσιαστικὰ γιὰ ἔργα ποὺ κινοῦνται περισσότερο στὰ πλαίσια τῶν ἐξπρεσσιονιστικῶν τάσεων καὶ διακρίνονται γιὰ τὸν πλοῦτο καὶ τὴ δύναμη τῆς ἐκφραστικῆς γλώσσας τοῦ Διαμαντόπουλου. Στὸ *Κοπέλα Καθιστὴ* καὶ μὲ τὴν *Νέα Γυναίκα Καθιστὴ* σὲ *Καλοκαιρινὴ Πολυθρόνα* σὲ ἐσωτερικὸ μὲ πλάι τῆς ἀριστερὰ μιὰ ἀνθοστήλη μὲ βάζο χωρὶς λουλούδια, εἶναι ἀναμφίβολα τὰ τονισμένα κόκκινα ζεστὰ χρώματα τοῦ ἐσωτερικοῦ ποὺ δίνουν τὸν τόνο. Μὲ τὴν καθιστὴ κοπέλα, δοσμένη κάπως διαγώνια μὲ τονισμένη μνημειακοποίηση καὶ σὲ κίτρινα χρώματα, ἐπιδιώκεται καὶ ἐπιτυγχάνεται καὶ ἡ ἐπιβολὴ καθαρὰ πλαστικῶν ἀξιῶν στὸ σύνολο. Τὴν νέα καὶ ἰδιαίτερη τάση γιὰ τὴν ἐπιβολὴ καὶ πλαστικῶν τύπων τὴν ἔχουμε καὶ σὲ ἄλλες ἐργασίες του ἀπὸ τὸ 1940, ὅπως στὸ *Καθιστὸ Ἀνδρικό Γυμνὸ* καὶ τὸ *Καθιστὸ Γυναικεῖο Γυμνὸ στὸν Καθρέφτη*, στὰ ὁποῖα ἡ τοποθέτηση τῶν μορφῶν ἐπιβάλλει ἄξονες ποὺ τονίζουν τὶς πλαστικὲς διατυπώσεις. Τὰ χρώματα στὰ γυμνά εἶναι σχετικὰ ἐνιαῖα, γαιώδη, ὄχρες, καὶ βαθειὰ γαλάζια, ἔντονα κόκκινα καὶ ρόζ ποὺ ὀλοκληρώνουν τὴν ἐκφραστικὴ φωνὴ τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας. Στὰ χαρακτηριστικὰ ἔργα τοῦ 1940 ἀνήκουν καὶ τὰ *Ψαράδικο* καὶ *Κουρεῖο*, στὰ ὁποῖα παίζουν σημαντικὸ ρόλο καὶ κάποια διακοσμητικὰ στοιχεῖα. Στὸ *Ψαράδικο* ἡ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια χωρίζεται σὲ δύο τμήματα, μὲ ἀριστερὰ τὴ νεανικὴ μορφή τοῦ ψαῤᾷ ποὺ φορᾷ καὶ τὴν ποδιά τῆς δουλειᾶς του καὶ δεξιὰ τὴν κασέλα μὲ τὰ ψάρια ποὺ εἰκονίζονται ἔντονα σχηματοποιημένα. Ἡ ἀνθρώπινη μορφή ἔχει δοθεῖ ἔντονα μνημειακοποιημένη καὶ

σχηματοποιημένη σάν μιὰ πραγματική κολώνα στο πλαίσιο τῆς πόρτας τοῦ ψαράδικου, ἐνῶ στή δεξιὰ πλευρὰ δίνουν τὸν τόνο περισσότερο μιὰ σειρά ἀπὸ γεωμετρικὰ θέματα καὶ τὰ ψάρια. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ τὸ σύνολο παρουσιάζεται σάν ἕνας συνδυασμὸς βιόμορφων καὶ καθαρὰ γεωμετρικῶν τύπων, ζεστῶν καὶ ψυχρῶν χρωμάτων, κύριων καὶ παραπληρωματικῶν θεμάτων. Στὴν ἴδια οὐσιαστικὰ κατεύθυνση κινεῖται καὶ τὸ *Κουρεῖο*, μὲ τὸν συνδυασμὸ βιόμορφων καὶ γεωμετρικῶν τύπων, κύριων καὶ παραπληρωματικῶν θεμάτων. Μὲ τὴν χρησιμοποίηση μάλιστα τοῦ καθρέφτη, στὸν ὅποιο βλέπουμε τὸ πρόσωπο τοῦ πελάτη ποὺ κουρεύεται καθιστὸ μὲ τὴν πλάτη στὸ θεατὴ καὶ τὸν κουρέα μὲ τὸ πρόσωπο στὰ τρία τέταρτα, ἔχουμε ἕνα θαυμάσιο σύνολο. Βασικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ στὴν περίπτωση αὐτὴ εἶναι ἡ μνημειακοποίηση καὶ ἡ ἔμφραση στὸ τυπικὸ, ἡ δυνατότητα τοῦ καλλιτέχνη νὰ δίνει μὲ τὴν χρησιμοποίηση τοῦ καθρέφτη διάφορες ὄψεις τῶν θεμάτων του, κάτι ποὺ οὐσιαστικὰ φαίνεται ὅτι συνδέεται καὶ μὲ τὶς μελέτες του, ὅχι μόνον ἔργων τοῦ κυβισμού, ἀλλὰ καὶ μεγάλων δημιουργῶν τοῦ παρελθόντος, ποὺ χρησιμοποιοῦν τὸν καθρέφτη γιὰ νὰ δώσουν διάφορες εἰκόνες τῆς ἀντικειμενικῆς πραγματικότητας.

Τὸ 1949 διαπιστώνεται χωρὶς δυσκολία ὅτι ὁ Διαμαντόπουλος θὰ περάσει σὲ μιὰ νέα καὶ τὴν περισσότερο προσωπικὴ καὶ γόνιμη ὄλησ τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας του φάση. Τώρα ὅχι μόνον παρουσιάζονται ὀλοκληρωμένες ὄλες του οἱ διατυπώσεις, ἀλλὰ καὶ ἐπιβάλλονται καὶ νέα γόνιμα χαρακτηριστικὰ. Ἡ θεματογραφία του στρέφεται τώρα ὅλο καὶ σαφέστερα στὴν ἀνθρώπινη μορφή, προσωπογραφία μὲ μόνον τὸ πρόσωπο ἀλλὰ καὶ ὀλόσωμες ἀνδρικές καὶ γυναικεῖες μορφές, τὸν τύπο Μητέρα καὶ Παιδὶ καὶ οἱ ἄνθρωποι τοῦ μόθου, τύποι τῆς καθημερινῆς ζωῆς. Θέματα ποὺ προτιμᾷ ἰδιαίτερα εἶναι οἱ ἄνθρωποι τῶν οἰκοδομῶν, μπετατζῆδες καὶ σουβατζῆδες, ἀσπριτζῆδες καὶ κτίστες, ἀνδρικά καὶ γυναικεῖα γυμνά, συχνὰ ποδηλατιστές, ἐνῶ μιὰ μεγάλη ὁμάδα ἔργων του ἔχει τὸν τίτλο *Συνθέσεις*. Τὸ μορφοπλαστικὸ του λεξιλόγιό βασιίζεται ὅλο καὶ περισσότερο στὰ καμπυλόμορφα μελωδικὰ σχήματα καὶ τὶς μεγάλες γενικὰ ἐπιφάνειες, τὴν ἀπλοποίηση καὶ σχηματοποίηση τῶν μορφῶν. Ἡ χρωματικὴ του γλώσσα διακρίνεται γιὰ τὶς συγκρατημένες ἀντιθέσεις ζεστῶν καὶ ψυχρῶν χρωμάτων, ὁ χῶρος του εἶναι σκόπιμα ἀκαθόριστος καὶ προβληματικός, σὲ μερικές περιπτώσεις ἀπροοπτικός. Ἀκόμη καθοριστικὸ ρόλο παίζει ἡ μνημειακοποίηση τῶν μορφῶν καὶ ἡ ἀποφυγὴ τῶν παραπληρωματικῶν ἀνεκδοτολογικῶν θεμάτων καὶ διακοσμητικῶν τύπων, ποὺ δὲν λείπουν ἐντελῶς ἀπὸ τὶς παλαιότερες ἐργασίες του. Στὰ ἔργα του μὲ θέμα τὸ *Γυμνὸ*, ὅπως τὸ *Καθιστὸ Γυμνὸ μπροστὰ στὸν καθρέφτη* ἀπὸ τὸ 1949-78, εἶναι οἱ τονισμένες ἐξπρεσσιονιστικὲς παραμορφώσεις καὶ ὁ ρόλος τῶν καμπυλόμορφων θεμάτων, τὰ τονισμένα κόκκινα χρώματα τοῦ δαπέδου καὶ ἡ μνημειακότητα τῶν μορφῶν ποὺ δίνουν τὸν τόνο. Μὲ τὸ *Γυμνὸ Καθιστὸ μὲ τὴν*

Πλάτη στὸν Θεατή, τὸ δεξιὸ χέρι νὰ ἀκουμπᾷ στὸ γόνατο καὶ νὰ στηρίζει τὸ κεφάλι, τὸ σῶμα ἀποσπασματικά δοσμένο στὸν καθρέφτη, τὸ σύνολο ἀποτελεῖ μιὰ συνομιλία τῆς μορφῆς μετὰ τὸν ἑαυτὸ της καὶ τοῦ ἐσωτερικοῦ μετὰ τὸ ἐξωτερικό. Καὶ στὴν περίπτωσή αὐτὴ δὲν ἐνδιαφέρεται γιὰ μιὰ συγκεκριμένη γυναίκα ὡς καλλιτέχνης, ἀλλὰ γιὰ τὸν ρόλο ποὺ παίζουν τὰ γενικὰ καμπυλόμορφα θέματα ἑνὸς γυναικείου τύπου, ποὺ ἀντιτίθενται. Ἀπὸ τὴν ἴδια περίοδο 1949-78 μετὰ τὸ *Κανό*, μιὰ γυναικεία μορφή πάνω στὸ κανό, ἔχουμε μιὰ ἀκόμη πιὸ προχωρημένη τάση γιὰ σχηματοποίηση καὶ ἐπιβολὴ τῶν καμπυλόμορφων τύπων στὴν ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια. Μάλιστα ἐδῶ κάνει ἰδιαίτερη ἐντύπωση ἡ τονισμένη καθετότητα καὶ παράλληλα ἡ ἰδιαίτερη σχηματοποίησή ποὺ, σὲ συνδυασμὸ μετὰ τὸ κόκκινο χρῶμα καὶ τὸν ἀκαθόριστο χῶρο, πλουτίζουν καὶ μετὰ νέες διαστάσεις τὸ σύνολο. Γιατὶ χωρὶς νὰ δηλώνεται ἡ θάλασσα, ἡ νέα γυναίκα στὸ κανὸ σὲ μιὰ περίεργη μανιεριστικὴ στάση ἐμφανίζεται ὡς ἂν νὰ πετάει, κάτι ποὺ τονίζεται καὶ ἀπὸ τὸν τρόπο μετὰ τὸν ὁποῖο κρατᾷ τὸ πολὺ λεπτὸ κουπί.

Μιὰ ἄλλη χαρακτηριστικὴ ομάδα ἔργων τοῦ Διαμαντόπουλου ἔχουμε μετὰ θέμα *Μητέρα καὶ Παιδί* καὶ σὲ μερικές περιπτώσεις καὶ *Οἰκογένεια*. Στὸ θέμα *Μητέρα καὶ Παιδί* οἱ μορφές παρουσιάζονται ὡς ἀπόλυτη ἐνότητα, ὡς προέκταση ἢ μιὰ τῆς ἄλλης, τοῦ παιδιοῦ, τῆς μητέρας. Συχνὰ ὁ Διαμαντόπουλος χρησιμοποιοῦ τὰ κοινὰ περιγράμματα γιὰ τὶς δυὸ μορφές τῆς μητέρας καὶ τοῦ παιδιοῦ καὶ ἐμφανίζει τὶς μορφές ὡς ἀπάντηση τῆς μιᾶς στὴν ἄλλη. Μετὰ τὴν ἀπόλυτη ἄρνηση τῶν ἀτομικῶν φυσιογνωμικῶν χαρακτηριστικῶν καὶ τὴν ἔμφαση στὸ τυπικὸ καὶ τὸ οὐσιαστικὸ, τὰ τονισμένα πλαστικὰ στοιχεῖα, τὴν σχηματοποίησή καὶ τὴν μνημειακοποίησή ὡς καλλιτέχνης κατορθώνει νὰ δώσει τὸ καθολικὸ καὶ διαχρονικὸ χαρακτῆρα τοῦ θέματος. Πάντα τὰ ἔργα του στὸ θέμα αὐτὸ διακρίνονται γιὰ τὴν ἄρθρωση καὶ τὸν τονισμὸ τῶν δομικῶν χαρακτηριστικῶν, τὰ σχετικὰ λιτὰ χρώματα καὶ τὸν ἀκαθόριστο χῶρο. Ἡ *Μητέρα* μετὰ τὸ *Παιδί* τοῦ Διαμαντόπουλου δὲν εἶναι μιὰ ὀρισμένη μητέρα, εἶναι περισσότερο ἢ ἰδέα τῆς μητέρας καὶ ἡ εἰκόνα τῆς μητρότητας στὸν ὀξύτερο, καὶ πιὸ ὀλοκληρωμένο χαρακτηρισμὸ της. Πρόκειται οὐσιαστικὰ γιὰ τὸν καθολικὸ χαρακτῆρα καὶ τὴν αἰωνιότητα τοῦ θέματος, ποὺ ἐνδιαφέρεται πολὺ λίγο γιὰ τὸν χαρακτῆρα του σὲ μιὰ ὀρισμένη περιοχὴ καὶ ἐποχὴ. Μετὰ ἀνάλογο τρόπο ἐκφράζεται ὡς καλλιτέχνης ὅταν εἰκονίζει τὸ θέμα *Οἰκογένεια, Μητέρα, Πατέρα καὶ ἓνα ἢ καὶ περισσότερα παιδιά*, ὅπου καὶ πάλι ἀποβλέπει στὸ καθολικὸ καὶ τὸ διαχρονικὸ. Τώρα διαπιστώνει κανεὶς ὅτι ὁ Διαμαντόπουλος βλέπει τὸ θέμα καὶ ὡς συνάντηση καὶ συνομιλία διαφορετικῶν τύπων, ὅπως τοῦ ἀνδρικοῦ μετὰ τὸ γυναικεῖο, τοῦ μικροῦ μετὰ τὸ μεγάλο, τῶν μορφῶν μετὰ τὸ χῶρο, τῶν ἐνεργητικῶν μετὰ τὰ παθητικὰ στοιχεῖα. Μετὰ πάντα γενικευτικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ τὴν σχηματοποίησή, τὸ κάπως περιορισμένο χῶρο καὶ τὶς μεγάλες χρωματικὲς ἐπιφάνειες, τὴν ἰδιαίτερη ἔμφαση στὸ οὐσιαστικὸ,

τά έργα του με θέμα την Οικογένεια εμφανίζονται σάν πρόσωπα του καθολικού και διαχρονικού. Ο καλλιτέχνης στην ομάδα αυτή των έργων του έχει την δυνατότητα, με τους κάθε είδους συνδυασμούς του, να δώσει όλη την πολλαπλότητα και τόν χαρακτήρα της οικογένειας. Χρησιμοποιεί κάθε κατηγορίας στοιχεία, μορφικά και χρωματικά, για να δώσει σύνολα που υποβάλλουν ερωτήματα τα όποια δέν έχουν ουσιαστικά απάντηση. Φαίνεται ότι αποβλέπει και κατορθώνει να δώσει τις πιο διαφορετικές ύψεις και θέσεις της οικογένειας σάν καθοριστικής λειτουργίας της ζωής. Ίσως ακόμη και ένα έργο σάν το *Παιδί με το Μήλο*, άχρονολόγητο αλλά άσφαλώς ζωγραφισμένο την ίδια περίοδο με τις προσπάθειες της ίδιας ομάδας, αποδεικνύει τόν χαρακτήρα της ζωγραφικής του Διαμαντόπουλου. Στο έργο που άσφαλώς έχει ζωγραφιστεί τα χρόνια 1949-78, κάνει έντύπωση, πέρα από την σχηματοποίηση και την χρησιμοποίηση έξπρεσιονιστικών τύπων, ή λιτότητα και ή άσκητικότητα του χρώματος. Το παιδί εικονίζεται καθιστό με το άριστερό χέρι άκουμπισμένο στο γόνατο, στο δεξιό χέρι ένα χαρταετό όπως φαίνεται από το σκοινί, με ένα πολύ μεγάλο κεφάλι, πυκνά καστανά μαλλιά, τα μάτια να κοιτάζουν κάπου μακριά. Και στην περίπτωση αυτή είναι ή σχηματοποίηση και ή μνημειακοποίηση που δίνουν τόν τόνο, ο ρόλος των καμπυλόμορφων θεμάτων και ο άκαθόριστος χώρος. Με το έργο αυτό ο καλλιτέχνης μάς δίνει τόν τύπο ενός παιδιού, που περισσότερο όνειρεύεται για την ζωή και λιγότερο ζει, ένα πρόσωπο πάλι με διαχρονικό και καθολικό περιεχόμενο. Και στην περίπτωση αυτή διαπιστώνει κανείς ότι ο Διαμαντόπουλος ενδιαφέρεται περισσότερο από ότιδήποτε άλλο για τύπους της ζωής και όχι συγκεκριμένα πρόσωπα.

Με την σειρά των *Οικοδόμων* έχουμε τα έργα στα όποια, πέρα από τόν περιορισμό στην ανθρώπινη μορφή, είναι ή σχηματοποίηση, ή λιτότητα και ή μνημειακοποίηση που παίζουν καθοριστικό ρόλο. Πρόκειται για σειρά που πρωτοπαρουσιάστηκε το 1980 στην Αίθουσα Τέχνης "Ωρα και το 1981 χρησιμοποιήθηκε ύστερα από παραχώρηση του καλλιτέχνη, ύσως και με παρέμβαση του Μπαχαριάν, για το έτησιο ήμερολόγιο της Έφημερίδας «Αύγή». Και για αυτή την σειρά θα έργαστηκε άρκετά χρόνια πριν, ύσως την περίοδο 1970-80, μαζί με προσπάθειες από τις σειρές *Μητέρα και Παιδί και Οικογένεια*. Με την σειρά αυτή ο Διαμαντόπουλος όχι μόνο στρέφεται άποφασιστικά στους ανθρώπους του μόχθου και μάλιστα μιας συγκεκριμένης κατηγορίας, αλλά προχωρεί στο άναμφίβολα καθαρά προσωπικό του μορφοπλαστικό λεξιλόγιο και σε μια ζωγραφική στην όποια διακρίνονται εύκολα και μερικά νέα χαρακτηριστικά. Πρώτα φαίνεται ότι στην σειρά των οικοδόμων περιορίζει προοδευτικά και άπομακρύνει όλα τα άνεκδοτολογικά παραπληρωματικά θέματα, όλα τα δευτερεύοντα και διακοσμητικά χαρακτηριστικά. Άκόμη και όταν εμφανίζει την μια ή την άλλη κατηγορία οικοδόμων, τόν κτίστη ή τόν μπετατζή, τόν λασπιά, ή

τὸν ἀσπριτζή, περιορίζεται νὰ τοῦ δίνει μόνο τὸ βασικὸ ἀντικείμενο τῆς δουλειᾶς του, τὸ πηλοφόρι στὸ λασπιά, δηλαδή τὸν κουβὰ μὲ τὸ ὅποιο μεταφέρει τὴν λάσπη, τὸ μυστρί καὶ τὸ ξύλο στὸν κτίστη, τὸ φτυάρι στὸν μπετατζή καὶ ἄλλα ἐργαλεῖα σὲ ἄλλες εἰδικότητες. Τοὺς εἰκονίζει γυμνοὺς κατὰ τὸ ἐπάνω σῶμα, μὲ συχνὰ κοντὰ παντελόνια, σὲ λίγες σχετικὰ περιπτώσεις καὶ ντυμένους λιτά, νὰ ἐργάζονται καὶ κάποτε νὰ ξεκουράζονται. Μετωπικά ἢ ἀπὸ τὰ πλάγια παρουσιάζονται μὲ τὴν ἔμφραση στὸ τυπικὸ καὶ τὸ οὐσιαστικὸ, κυριολεκτικὰ ἤρωες τῆς ζωῆς μὲ τονισμένη μνημειακότητα καὶ περιορισμένη σχηματοποίηση. Ὁ καλλιτέχνης φαίνεται ὅτι ξεκινᾷ ἀπὸ τὴν πεποίθηση ὅτι μὲ λιγότερα στοιχεῖα εἶναι δυνατὸ νὰ ἐκφραστοῦν πολὺ περισσότερα ἀπὸ τὸν κόσμον ποὺ τὸν ἐνδιαφέρει. Γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτὸ χρησιμοποιοῦ τὴν λιτότητα καὶ τὴν σχηματοποίηση τῶν μορφῶν, τὰ σχετικὰ λίγα διακριτικὰ χρώματα καὶ τὸν οὐδέτερον χῶρον, ἐνῶ μὲ τὴν μνημειακότητα ἀποβλέπει καὶ κατορθώνει νὰ δώσει τις ἐσωτερικὲς διαστάσεις τῶν ἐργαζομένων ποὺ εἰκονίζονται. Μὲ τὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ ἔργα τῆς σειρᾶς τῶν οἰκοδόμων συνεχίζει κατὰ κάποιον τρόπο νὰ χρησιμοποιοῦ τὸν τύπον ποὺ ἔχουμε καὶ στὰ θέματα Μητέρα καὶ Παιδὶ καὶ Οἰκογένεια. Παρουσιάζει δηλαδή τὴν ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια σὰν ἓνα διάλογο μορφῶν καὶ μιὰ παράλληλη συνομιλία τους μὲ τὸ χῶρον. Ὅταν δίνει περισσότερες ἀπὸ μιὰ, ἔχουμε τὴν μιὰ μετωπικά, τὴν ἄλλη ἀπὸ τὰ πλάγια, τὴν μιὰ ὄρθια, τὴν ἄλλη καθιστή, τὴν μιὰ σὲ κίνηση, τὴν ἄλλη σὲ στάση, τὴν μιὰ ἐνεργητικὴ, τὴν ἄλλη παθητικὴ. Ἀκόμη μπορεῖ νὰ σημειώσῃ κανεὶς ὅτι ὁ Διαμαντόπουλος ἔχει ξεκινήσει τὴν σειρά μὲ ἀφετηρία τὴν ἀντικειμενικὴ πραγματικότητα καὶ δίνει σὲ μερικὲς περιπτώσεις γνωστὸς τοῦ οἰκοδόμου, ποὺ πέρα ἀπὸ τὰ ἀτομικὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικὰ, διακρίνονται καὶ μὲ στοιχεῖα σὰν τὸ μουστάκι ἢ τὰ ἐργαλεῖα τῆς δουλειᾶς τους. Γρήγορα ὅμως προχωρεῖ στὴν ὅλο καὶ μεγαλύτερη ἐπιβολὴ τοῦ τυπικοῦ, μὲ τὸν περιορισμὸ τῶν στοιχείων ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ βοηθήσουν τὴν ταύτιση τῆς μιᾶς ἢ τῆς ἄλλης μορφῆς μὲ κάποιον συγκεκριμένον πρόσωπον ἀπὸ τοὺς γνωστὸς ἀκόμη καὶ μὲ τὸ ἰδιαιτέρον ἐπάγγελμα του, ἀφοῦ συχνὰ τοὺς παρουσιάζει καὶ χωρὶς τὰ ἐργαλεῖα τους.

Σὲ μερικὰ ἀπὸ τὰ ἔργα τῆς σειρᾶς τῶν οἰκοδόμων μπορούμε νὰ μείνουμε περισσότερο γιὰ νὰ πλησιάσουμε καλύτερα ὅλο τὸν χαρακτήρα καὶ τὸν πλοῦτον τῆς ζωγραφικῆς γλώσσας τοῦ Διαμαντόπουλου. Σὲ μιὰ προσπάθειά του σὰν τὸ *Κτίστη καὶ Ἀσπριτζή*, τὸν ὅποιο εἰκονίζει ντυμένον μὲ πρασινωπὸ παντελόνι καὶ κοντομάνικο κόκκινο πουκάμισο, τὴν ὥρα ποὺ μὲ τὸ μυστρί στρώνει τὴν λάσπη στὸν τοῖχον, ἐμφανίζεται σὰν νὰ ἔχει ἀνοίξῃ διάλογο μὲ κάποιον πρόσωπον ποὺ δὲν εἶναι κοντὰ του, τὴν γυναίκα του ἢ κάποιον ἀπὸ τὰ ἀγαπημένα του πρόσωπα. Αὐτὸ διαπιστώνεται ἀπὸ τὸ ὅτι ὁ καλλιτέχνης χρησιμοποιοῦ τὸ γνωστὸν τύπον τοῦ πίνακα μέσα στὸν πίνακα μὲ μιὰ γυναικεῖα εἰκόνα κάτω μπροστὰ στὰ πόδια του. Πρόκειται γιὰ μιὰ πα-

ρεμβολή, με την οποία εκφράζεται εκτός από αυτόν της δουλειάς του και ο άλλος κόσμος του τεχνίτη.

Σε μια άλλη εργασία του με τίτλο *Μπετατζής*, στην οποία ο τεχνίτης εικονίζεται από την μέση και επάνω, δηλαδή αποσπασματικά, με το πρόσωπο στα τρία τέταρτα, και με το δεξί χέρι στο κεφάλι, το αριστερό κάτω στον ώμο, στο πηλοφόρι με το τσιμέντο, είναι ο συνδυασμός των βιόμορφων καμπυλόμορφων θεμάτων και των γεωμετρικών τύπων που δίνουν τον τόνο. Με το τετράγωνο πηλοφόρι στον ώμο, φαίνεται ότι το βάρος εκφράζεται με την ένταση των μπράτσων της μορφής δοσμένων με ζεστά ρόδινα και κόκκινα χρώματα, σαν να φαίνεται και το αίμα που κυκλοφορεί στις φλέβες, απάντηση στα ψυχρά πρασινωπά θέματα του άγγείου με το τσιμέντο που έχει στον ώμο. Στην ίδια κατεύθυνση κινείται και ένας άλλος *Λασπιάς* ή *Μπετατζής*, που εικονίζεται και αυτός από την μέση και επάνω, με το πηλοφόρι στον ώμο που το συγκρατεί με το αριστερό χέρι, ενώ το δεξί είναι άκουμπισμένο χαμηλά στη μέση του. Σε σχέση με το προηγούμενο έργο στο οποίο, η μορφή φαίνεται να λυγίζει από το βάρος που μεταφέρει έδω έχουμε μια πολύ πιο ήρεμη, σχεδόν ήρωική στάση, με τον τεχνίτη να μεταφέρει, χωρίς καν να υπολογίζει το βάρος. Δοσμένη στα τρία τέταρτα προς τα αριστερά η μορφή, με ιδιαίτερη έμφαση στο τυπικό, διακρίνεται για την βεβαιότητα και την εμπιστοσύνη που εκφράζει, για την αισιοδοξία με την οποία αντιμετωπίζει τον μόχθο και την ζωή.

Η ίδια βεβαιότητα και ασφάλεια και ακόμη ένα είδος ήρωικού πάθους εκφράζεται σε μια άλλη μορφή της σειράς με την ανθρώπινη μορφή, τον *Οικοδόμο* δοσμένο ολόσωμο, μετωπικά να στηρίζεται στο φτυάρι του και να μάς αντιμετωπίζει με πεποίθηση στον έαυτό του και εμπιστοσύνη στη ζωή. Με το κοντό μαύρο παντελονάκι, το δεξί χέρι να κρατά από το χερούλι το φτυάρι, το αριστερό να στηρίζεται χαλαρά και τα δύο με τον άγκώνα κοντά στο φτυάρι, συνδυάζει μνημειακότητα και πίστη στην εργασία του, στην αποστολή του στην ζωή. Σε άλλα έργα της σειράς αυτής με τις μεμονωμένες μορφές ο Διαμαντόπουλος μάς δίνει με θαυμάσιο τρόπο τους ήρωες του μόχθου σαν τύπους της ζωής.

Από την σειρά των οικοδόμων ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχουν και μερικές προσπάθειές του, που τους παρουσιάζουν άλλοτε να ξεκουράζονται άλλοτε να εργάζονται μαζί και άλλοτε σε διάφορους συνδυασμούς. Γιατί με την απεικόνιση διαφόρων μορφών στον ίδιο πίνακα, διαφόρων κατηγοριών τεχνιτών που εργάζονται ή ξεκουράζονται μαζί, περνά και στις προσπάθειες της σειράς με το γενικό τίτλο *Συνθέσεις*, στις οποίες προβάλλουν και νέες διατυπώσεις. Μια σημαντική προσπάθεια της ομάδας αυτής έχουμε με το έσωτερικό στο οποίο εικονίζονται τρεις μορφές, δυο ανδρικές και μια γυναικεία, δυο ανδρικές, μια καθιστή και η άλλη όρθια με ένα ποτήρι στο

ἀριστερό χέρι τὸ ὁποῖο προτείνει γιὰ νὰ τὸ γεμίσει ἡ γυναίκα πού προχωρεῖ μὲ μιὰ κανάτα στὸ δεξιὸ χέρι καὶ ἓνα δίσκο μὲ δυὸ ποτήρια στὸ ἀριστερό. Ἀνάμεσα στὶς δυὸ μορφὲς βρίσκεται στὰ πόδια τους ἓνας σκύλος πού φαίνεται νὰ γαυγίζει, ἐνῶ μιὰ ἀκόμη ἀνδρική μορφὴ ἐντελῶς ἀριστερὰ μὲ τὴν πλάτη στὸ θεατὴ φαίνεται νὰ ἀπασχολεῖται μὲ κάτι στὸν τοῖχο. Πρόκειται γιὰ μιὰ σκηνὴ οἰκοδόμων πού ξεκουράζονται στὸ σπίτι τῆς οἰκογένειας πού ἐργάζονται καὶ πίνουν ἓνα ποτήρι κρασί, μὲ τὸν ἓνα νὰ τὸ ἔχει πάρει καὶ τοὺς ἄλλους νὰ περιμένουν τὴν σειρά τους καὶ τὸ σκυλὶ πού γαυγίζει χρησιμοποιεῖται γιὰ νὰ δείξει ὅτι δὲν εἶναι μέλη τῆς οἰκογένειας ἀλλὰ ξένοι.

Τὸ σύνολο διακρίνεται γιὰ τὴν μελετημένη ἄρθρωση καὶ γιὰ τὸ συνδυασμὸ βιόμορφων καὶ γεωμετρικῶν θεμάτων, μετωπικά καὶ ἀπὸ τὴν πλάτη δοσμένων μορφῶν, ἀνδρικῶν καὶ γυναικείων, ὅλων μὲ ἰδιαίτερη ἔμφαση στὸ τυπικό. Σὲ ἓνα ἄλλο ἔργο τῆς σειρᾶς τῶν *Οἰκοδόμων* εἰκονίζονται τρεῖς τεχνίτες, ὁ ἓνας ἀπὸ τὴν πλάτη, ὁ ἄλλος μετωπικά, ὁ τρίτος μὲ ἓνα μέρος του ἀπὸ τὰ πλάγια, δηλαδὴ στὶς διαφορετικὲς θέσεις καὶ στάσεις γιὰ τὶς τρεῖς εἰδικότητες, ὅπως φαίνεται, οἰκοδόμων. Ἀριστερὰ ὁ οἰκοδόμος πού μόλις φαίνεται ἀπὸ τὰ πλάγια εἶναι ἀσφαλῶς ἓνας ἀσπριτζῆς ἀπασχολημένος μὲ τὸ βάψιμο, ὁ δεύτερος μὲ τὸ πηλοφόρι στὸν ὄμο εἶναι ὁ λασπιάς ἢ ὁ μπετατζῆς πού μεταφέρει τὸ ὑλικὸ καὶ ὁ τρίτος πού εἰκονίζεται ἀκουμπισμένος στὸ φτυάρι του νὰ ξεκουράζεται εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς ἄλλους ἐργάτες τῆς οἰκοδομῆς. Σ' ἓνα σκόπιμα ἀκαθόριστο χῶρο καὶ πλάι σὲ μιὰ οἰκοδομὴ στὴν ὁποία ἐργάζονται, οἱ τρεῖς μορφὲς ἐμφανίζονται σὰν τρεῖς κατηγορίες τοῦ ἀνθρώπινου μόχθου. Καὶ στὴν περίπτωσιν αὐτὴ εἶναι ἡ ἔμφαση στὸ τυπικὸ καὶ τὸ οὐσιαστικὸ πού δίνει τὸν τόνο καὶ ὁ ἰδιαίτερος τονισμὸς τοῦ ρόλου κάθε ἐργασίας. Σὲ ὅλα τὰ ἔργα τῆς σειρᾶς τῶν οἰκοδόμων κυριολεκτικὰ οἰκοδομεῖται ἡ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια μὲ βάση τὰ αὐστηρὰ τεκτονικὰ στοιχεῖα καὶ τὰ κατασκευαστικὰ χαρακτηριστικά, μὲ ὑλικά τὸν συνδυασμὸ βιόμορφων καὶ γεωμετρικῶν τύπων, τὶς ἐναλλαγὰς θέσεων καὶ ὄψεων καὶ μόνιμα μὲ τὸν τονισμὸ τοῦ τυπικοῦ, τοῦ οὐσιαστικοῦ καὶ τοῦ μνημειακοῦ. Αὐτὸ διαπιστώνεται σαφέστερα σὲ ἓνα ἄλλο ἔργο τῆς σειρᾶς μὲ τοὺς *Δυὸ Οἰκοδόμους* πού εἰκονίζονται καθιστοὶ νὰ ξεκουράζονται ὁ ἓνας ἀριστερὰ, μετωπικά, μὲ τάση πρὸς τὰ τρία τέταρτα καὶ ὁ ἄλλος δεξιὰ ἀπὸ τὰ πλάγια, μὲ τὰ δυὸ χέρια ἀκουμπισμένα σὲ κάποιον ἐργαλεῖο, ἴσως φτυάρι, ὅπου ἔχουμε μιὰ ἀκόμη πιὸ προχωρημένη χρησιμοποίησιν τῆς σχηματοποίησιν τῆς μνημειακότητος καὶ τοῦ συνδυασμοῦ καθέτων καὶ ὀριζοντίων, μὲ καμπυλόμορφους τύπους, δηλαδὴ γεωμετρικῶν καὶ βιόμορφων στοιχείων. Μὲ τὰ ζεστὰ χρώματα τῶν σωμάτων τῶν δύο μορφῶν καὶ τὰ ψυχρὰ τῆς μπλούζας τοῦ ἐνὸς καὶ τοῦ χῶρου, τὸ σύνολο διακρίνεται καὶ γιὰ τὸν ρόλο τῶν χρωματικῶν ἀξιών. Ἡ ἰδιαίτερη ἔμφαση στὰ κάπως βαρεῖα καμπυλόμορφα θέματα καὶ στὶς στάσεις τῶν δύο σωμάτων ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἄλλα, χρησιμοποιεῖται γιὰ νὰ ἐκφράσει καὶ τὴν κόπωση τῶν

άνθρώπων από την βαρεία εργασία τους, με τον ένα σχεδόν να κοιμάται άκουμπισμένος στο έργαλειό της δουλειάς του. Στα έργα της κατηγορίας των οικοδόμων δεν παρουσιάζεται μόνο η έσωτερική έπαφή του Διαμαντόπουλου με τα θέματά του, αλλά και η βαθειά αγάπη του για τον άνθρωπο του μόχθου και τον καθοριστικό ρόλο του στη ζωή. Την ίδια σχηματοποίηση και την έμφαση στο τυπικό και ούσιαστικό την έχουμε και στα γυμνά του Διαμαντόπουλου από την ίδια περίοδο, που εικονίζονται σε διάφορες στάσεις και θέσεις και πάντα σ' έναν άκαθόριστο χώρο. Με τον τρόπο αυτό κατορθώνει να τονίσει το διαχρονικό και συμβολικό άκόμενη περιεχόμενο του θέματος. Στις γυναικείες μορφές του και τις μορφές που παρουσιάζονται με τον ένα και τον άλλο τρόπο δίνει όλο τον χαρακτήρα, της μητέρας και της αδελφής, της γυναίκας και της φίλης. Δίνει συχνά την γυναίκα μητέρα και τροφό, μορφοποίηση της μητρότητας και ολοκλήρωση του ανθρώπου και της ζωής, στο καθολικό και πολυδιάστατο περιεχόμενό τους. Όπως στους οικοδόμους δίνει την μορφοποίηση του ανθρώπινου μόχθου, σαν προϋπόθεση της κοινωνικής λειτουργίας και της ίδιας της ζωής.

Μια άλλη σειρά, στην οποία αναμφίβολα συγκεφαλαιώνονται όλες οι κατακτήσεις της καλλιτεχνικής του δημιουργίας, είναι αυτή με τον γενικό τίτλο συνθέσεις με έργα ζωγραφισμένα μετά το 1980. Στα έργα της σειράς αυτής ο Διαμαντόπουλος χρησιμοποιεί ένα πιό σύνθετο και πάντα προσωπικό μορφοπλαστικό λεξιλόγιο και νέους συνδυασμούς, μεγαλύτερη σχηματοποίηση, περισσότερο υπαινικτικά στοιχεία και συμβολικά χαρακτηριστικά. Άκόμενη και τα χρώματα παρουσιάζονται περισσότερο πλούσια, ενώ ο χώρος είναι πάντα ουδέτερος και σκόπιμα άκαθόριστος. Τώρα ο Διαμαντόπουλος σε μερικές από τις πιό χαρακτηριστικές προσπάθειές του χρησιμοποιεί και τους τύπους του δίπτυχου και του τρίπτυχου, που συνδέονται με την θρησκευτική τέχνη του παρελθόντος. Ίσως σ' αυτό διαφαίνεται και η τάση του να δώσει σε θέματα της σύγχρονης ζωής, του ανθρώπινου μόχθου και άλλα με συμβολικές και αλληγορικές προεκτάσεις τον χαρακτήρα θρησκευτικών έργων. Άκόμενη τώρα δεν distάζει να δώσει και θρησκευτικά θέματα με την χρησιμοποίηση και νέων τύπων και χαρακτηριστικών.

Μια από τις πιό χαρακτηριστικές και ολοκληρωμένες προσπάθειες αυτής της κατηγορίας είναι και το τρίπτυχο, με τον *Χασάπη* στην άριστερή πλευρά, την *Μητέρα* με το *Παιδί* στο μέσο και τον *Κένταυρο* στο δεξιό τμήμα που μάλιστα έχει χαρακτηριστεί κάπως υπερβολικά «έλληνική Γουέρνικα». Στην εργασία του αυτή, όπως και σε άλλες του προσπάθειες από την σειρά Συνθέσεις, πέρα από την σχηματοποίηση και την τονισμένη χρωματική επένδυση, την έμφαση στο τυπικό και την άποσπασματοποίηση, τους τύπους της παράδοσης και τα περισσότερο προσωπικά συνολικά

στοιχεῖα, προχωρεῖ στὸν συνδυασμὸ κωνστρουκτιβιστικῶν καὶ βιόμορφων χαρακτηριστικῶν. Ἔτσι ἀπὸ τοὺς κάθε κατηγορίας ὑπαινιγμούς καὶ τὰ συμβολικὰ στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα εἰσάγονται ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν ἐπιλογή τῶν θεμάτων στὴν ἴδια ἐνότητα, τὸ ἴδιο τρίπτυχο, τὸν *Χασάπη*, τὴν *Μάνα* μὲ τὸ νεκρὸ *Παιδί* καὶ τὸν *Κένταυρο* ἔχουμε καὶ ἄλλες ἐκφραστικές προεκτάσεις ποὺ ἐπιβάλλονται ἀπὸ τὴν χρησιμοποίηση βιόμορφων καὶ γεωμετρικῶν τύπων. Καὶ δὲν μπορεῖ νὰ μὴν διερωτηθεῖ κανεὶς τί σημαίνει ὁ *Χασάπης* καὶ ἡ *Μητέρα* μὲ τὸ νεκρὸ παιδί στὴν ἀγκαλιά της καὶ ἀκόμη γιατί προστίθεται καὶ μιὰ μυθολογικὴ μορφή μὲ τὸν *Κένταυρο* μὲ τὸ πολυδιάστατο καὶ ἀντιφατικὸ του περιεχόμενο. Ἀποβλέπει ὁ καλλιτέχνης νὰ παρουσιάσει τὴν τραγωδία τῆς μητέρας, ποὺ βρίσκεται ἀνάμεσα στὴν βία τοῦ ἄλλου ἀνθρώπου καὶ τὴν βία τοῦ μυθικοῦ ἐξωπραγματικοῦ μὲ τὸν *Χασάπη* καὶ τὸν *Κένταυρο*. Πέρα ἀπὸ τὶς ὑποθέσεις ποὺ μπορεῖ νὰ κάνει κανεὶς, τὸ ἴδιο τὸ μορφοπλαστικὸ λεξιλόγιο, ὅσο καὶ τὰ θέματα ποὺ χρησιμοποιοῦνται δίνουν τὴν ἐντύπωση ὅτι ὁ καλλιτέχνης ἐπιχειρεῖ καὶ κατορθώνει νὰ ἐκφράσει τὴν ἴδια τὴν προβληματικότητα τῆς ζωῆς. Τὴν δίνει σὰν ἓνα συνδυασμὸ ἀναγκαιότητας καὶ ἐλευθερίας, παρόντος καὶ ἱστορίας, βεβαιότητας καὶ ἀβεβαιότητας, ζωῆς καὶ θανάτου. Καὶ γιὰ ὅλα αὐτά, κοντὰ στὰ θέματα εἶναι ἡ ἀντίθεση τῶν μαλακῶν μὲ τὰ σκληρὰ σχήματα, τῶν ζεστῶν μὲ τὰ ψυχρὰ χρώματα, τῶν καθέτων καὶ ὀριζοντίων μὲ τὰ διαγώνια στοιχεῖα, τῶν βιόμορφων μὲ τὰ γεωμετρικὰ κατασκευαστικὰ χαρακτηριστικά.

Ἀνάλογα στοιχεῖα ἔχουμε καὶ σὲ ἄλλες προσπάθειες ἀπὸ τὴν σειρά τῶν Συνθέσεων τοῦ Διαμαντόπουλου, ὅπως τὸν *Ἄγγελο* καὶ τὴν *ξαπλωμένη Μορφή*, τὴν *Σταύρωση* μὲ τὴν *Παναγία* καὶ ἀκόμη τὸν *Κένταυρο*, χαρακτηριστικές του προσπάθειες ποὺ κινοῦνται στὸ ἴδιο οὐσιαστικὰ κλίμα. Καὶ στὶς περιπτώσεις αὐτὲς εἶναι οἱ τονισμένες ἀντιθέσεις ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁ Διαμαντόπουλος, θεματογραφικῶν τύπων, χρωματικῶν στοιχείων καὶ μορφικῶν συνδυασμῶν.

Ὅλα χρησιμοποιοῦνται μὲ τρόπο ὥστε νὰ ὑποβάλλονται ἐρωτηματικὰ στὸ θεατὴ, γιὰ τὰ ὁποῖα πρέπει νὰ βρεῖ μόνος του ἀπαντήσεις. Γιὰ τὰ ἔργα αὐτὰ ἴσως δικαιολογεῖται κανεὶς νὰ μιλήσει γιὰ μιὰ περισσότερο ἐρμητικὴ ἐκφραστικὴ γλώσσα, ποὺ μὲ τὰ ὑπαινικτικὰ περισσότερο στοιχεῖα καὶ τὰ συμβολικὰ χαρακτηριστικὰ ἐκφράζει ἀνησυχίες τοῦ κόσμου μας. Τώρα, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ μορφοπλαστικὸ λεξιλόγιο καὶ τὸν συνδυασμὸ βιόμορφων καὶ γεωμετρικῶν τύπων, τὰ ἔργα τοῦ Διαμαντόπουλου διακρίνονται γιὰ μιὰ πολὺ μεγαλύτερη ἐλευθερία στὴν χρησιμοποίηση καθιερωμένων θεμάτων καὶ σαφέστερη τάση τονισμοῦ τοῦ ρόλου τοῦ χρώματος καὶ τοῦ χαρακτήρα τοῦ χώρου. Αὐτὸ ἐπίσης ποὺ διαπιστώνει κανεὶς εἶναι καὶ μιὰ χαρακτηριστικὴ ἀναζήτηση θεμάτων, τύπων καὶ στοιχείων μὲ πολυδιάστατο περιεχόμενο, ποὺ διευρύνονται καὶ ἀπὸ τὸν πλοῦτο τῶν συνδυασμῶν του. Ὁ ἴδιος ὁ καλλιτέχνης σὲ συζήτησή

μας για την σημασία θεμάτων σαν τόν Κένταυρο σε συνθέσεις του, δὲν θέλησε νὰ δώσει καμιά ἐξήγηση. Μίλησε μόνο για πιθανές ἐρμηνεῖες πού θὰ μπορούσαν νὰ συνδεθοῦν μὲ τοὺς κάθε εἶδους συνδυασμούς, στοὺς ὁποίους τοὺς εἶχε χρησιμοποιήσει, χωρὶς καμιά συγκεκριμένη ἀναφορά. Σὲ μερικὲς περιπτώσεις ἴσως μπορεῖ νὰ μιλήσει κανεὶς για ἓνα πιθανὸ πολυσυμβολισμό, μορφῶν καὶ θεμάτων του, ἰδιαίτερα σὲ ἔργα του ἀπὸ τὶς τελευταῖες περιόδους τῆς καλλιτεχνικῆς του δημιουργίας. "Ὅταν θὰ κάνει ἓνα βῆμα παραπάνω ὁ Διαμαντόπουλος μὲ προσπάθειες πού βασίζονται στὴν ἀπεικόνιση τοῦ ἀνθρώπου καὶ τῆς μηχανῆς, οὐσιαστικὰ ἐπιχειρεῖ καὶ μιὰ νέα ἐρμηνεία τῆς σύγχρονης τεχνοκρατίας. Γιατὶ στὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ ἔργα αὐτῆς τῆς ὁμάδας δὲν εἶναι μόνο τὰ τυπικὰ κονστρουκτιβιστικὰ στοιχεῖα πού ἔχουν τὸν καθοριστικὸ ρόλο, ἀλλὰ οἱ σχέσεις πού ὑποβάλλονται μὲ αὐτὰ καὶ περισσότερο μὲ τοὺς συνδυασμούς των. Μιὰ τυπικὴ προσπάθεια τῆς κατηγορίας αὐτῆς ἔχουμε μὲ τὸ *Γερανὸς ἢ Ἀνθρωποὶ καὶ Μηχανές*, πού ὅπως καὶ ἄλλες ἀνάλογες ἐργασίες του συνδέονται μὲ τὴν τελευταία φάση τῆς καλλιτεχνικῆς του δημιουργίας. Γιατὶ ἐδῶ, ὅπως καὶ σὲ ἄλλα ἔργα τῆς σειρᾶς, δὲν εἶναι ὁ ἀνθρωπος ἢ ἡ ἀνθρώπινη μορφή, ὁ δημιουργὸς ἀλλὰ τὸ δημιούργημα, ἡ μηχανὴ πού παίξει τὸν πρῶτο καὶ καθοριστικὸ ρόλο. Στὴν περίπτωση αὐτῆ ἡ ἀνθρώπινη μορφή, ἀποσπασματικοποιημένη καὶ σχηματοποιημένη ὅσο γίνεται περισσότερο, ἐμφανίζεται ὄχι κυρίαρχη, ἀλλὰ οὐσιαστικὰ ὑποταγμένη στὸ θηρίο πού εἶναι ἡ μηχανή, στὴ συγκεκριμένη προσπάθεια ὁ γερανός. Βέβαια ἐδῶ χρησιμοποιεῖ τὰ θερμὰ χρώματα για τὴν ἀνθρώπινη μορφή καὶ τὰ ψυχρὰ για τὸν γερανό, ἀλλὰ δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ὁ ἀνθρωπος ἐκμηδενίζεται ἀπὸ τὴν μηχανή, ἡ ἐλευθερία ἀπὸ τὴν ἀναγκαιότητα. Ἡ μηχανὴ παρουσιάζεται σαν ἓνα κατασκευαστικὸ τέρας, τὸ ὁποῖο ἀκόμη ὑπηρετεῖ τὸν ἀνθρωπο, ἀλλὰ μπορεῖ καὶ νὰ τὸν καταπιεῖ. Ὁ Διαμαντόπουλος μὲ τὴν σειρὰ τῶν ἔργων του τῶν σχετικῶν μὲ τὴν μηχανὴ θέτει οὐσιαστικὰ ἓνα ἀπὸ τὰ βασικὰ προβλήματα τῆς ἐποχῆς, αὐτὸ τῆς ἐξάρτησης τοῦ ἀνθρώπου ἀπὸ τὴν μηχανὴ καὶ τὶς κατακτήσεις τῆς σύγχρονης τεχνολογίας. Φαίνεται νὰ διαβλέπει τοὺς κάθε εἶδους κινδύνους πού ἀπειλοῦν τὸν ἀνθρωπο ἀπὸ τὴν προοδευτικὴ αὔξηση τοῦ ρόλου τῆς μηχανῆς καὶ περισσότερο τὸ πρόβλημα σὲ τί βαθμὸ θὰ μπορέσει νὰ ἐλέγξει, ὅσο γίνεται περισσότερο, τὴν πορεία τῆς τεχνικῆς. Τὰ μηχανικὰ κατασκευάσματα παρουσιάζονται σὲ χαρακτηριστικὲς ἀπὸ τὶς ὄψιμες προσπάθειες τοῦ Διαμαντόπουλου ὡς ἓνα εἶδος ἐπιστροφῆς τῶν προϊστορικῶν τεράτων, τῶν δεινόσαυρων καὶ τῶν βροντόσαυρων, μὲ νέα πρόσωπα καὶ μάλιστα δημιουργήματα τοῦ ἀνθρώπου.

Δημιουργὸς πηγαῖος καὶ προσωπικὸς ὁ Διαμαντόπουλος, μᾶς ἔχει δώσει ἀναμφίβολα μερικὰ ἀπὸ τὰ πιὸ σημαντικὰ, χαρακτηριστικὰ καὶ ὀλοκληρωμένα ἔργα τῆς νεοελληνικῆς τέχνης. Μὲ ἀφετηρία τὴν ὀπτικὴ πραγματικότητα καὶ βάση τὴν ἀνθρώ-

πινη μορφή, χωρίς να παρασύρεται από τις σπουδές και τις γνωριμίες, και με μόνιμο στόχο και άνησυχία του την έκφραση των συναντήσεών του με τον κόσμο, επιβάλλει μια προσωπική έκφραστική γλώσσα, που διακρίνεται για την άμεσότητα, την ειλικρίνεια και την έσωτερική της αλήθεια. Έξαιρετικός σχεδιαστής και με ιδιαίτερη αίσθηση των δυνατοτήτων του χρώματος και του ρόλου του χώρου, δεν περιορίζεται σε καμιά περίοδο της καλλιτεχνικής του δημιουργίας στην έξωτερική απόδοση της οπτικής πραγματικότητας, που έχει πάντα σαν άφετηρία. Ενδιαφέρεται πάντα και κατορθώνει να μᾶς περάσει από το ειδικό στο τυπικό και από το ατομικό στο καθολικό και διαχρονικό. Η μόνιμη σχεδόν απασχόλησή του με την ανθρώπινη μορφή μπορεί σίγουρα να θεωρηθεῖ και σαν μια αναφορά και σύνδεσή του και με τον αρχαίο ελληνικό κόσμο, δηλαδή την ελληνική καλλιτεχνική παράδοση.

Άλλά φυσικά δεν είναι μόνο αυτό, είναι πολύ περισσότερο μια προσπάθεια να προχωρήσει από το ελληνικό στο καθολικό και το πανανθρώπινο. Για τον σκοπό αυτό άλλωστε φαίνεται ότι αποφεύγει το περιορισμένο ρεαλιστικό λεξιλόγιο. Δίνει με καθαρά προσωπικό τρόπο την συνάντηση, όχι τόσο στα ειδικά περιορισμένα χρονικά και ιστορικά χαρακτηριστικά της, αλλά στα διαχρονικά και πανανθρώπινα στοιχεία της. Χρησιμοποιεί γι' αυτό την σχηματοποίηση και την αποσπασματικοποίηση, την μνημειακοποίηση και τα ίδια τα δομικά χαρακτηριστικά των θεμάτων, το ίδιο το πρωταρχικό περιεχόμενο του χρώματος, τον ίδιο τον έσωτερικό χαρακτήρα του χώρου, δηλαδή τα καθολικά στοιχεία των μορφών του, για να δώσει την ίδια την ανθρώπινη ύπσταση. Ο ίδιος, που νωρίς ενδιαφέρθηκε και για την θεωρία της καλλιτεχνικής δημιουργίας, βλέπει την τέχνη σαν δυνατότητα, όχι μόνο έρμηνείας, αλλά και επέμβασης στην ίδια την ζωή. Την βλέπει σαν μια δυνατότητα αντιμετώπισης της πραγματικότητας, σαν μια στάση απέναντι στην πορεία της. Γράφει ο ίδιος «το έργο της ζωγραφικής παγιδεύοντας τον θεατή μέσω των οπτικών αρμονιών, τον πληροφορεί για την κατάσταση της φυσικής και συλλογικής πραγματικότητας και του προτείνει έμμεσα μια στάση απέναντι σ' αυτή την πραγματικότητα ή ένα τρόπο δράσης μέσα σ' αυτή». Σε όλες τις φάσεις της καλλιτεχνικής του δημιουργίας ο Διαμαντόπουλος έχει σαν άφετηρίες του προσωπικά βιώματα και συναντήσεις με την ιστορία και την ζωή και δίνει έργα που εκφράζουν και την θέση του στον κόσμο. Χωρίς έχνος φιλολογίας και μόνο με την αξιοποίηση, με προσωπικό τρόπο, των καθαρών οπτικών αξιών δίνει έργα σταθμούς και προτάσεις, που δεν αφήνουν αδιάφορο τον θεατή. Με εξαιρετική αίσθηση των δυνατοτήτων της μορφής και του χώρου, της σύνθεσης και του χρώματος, μεταφέρει το κέντρο του βάρους στο καθολικό και το διαχρονικό, για να δώσει πρόσωπα στις άνησυχίες μας και τα προβλήματα των καιρών μας.