

## Ut Pictura Poesis;

Το ζωγραφικό έργο του Διαμαντή Διαμαντόπουλου, εξεταζόμενο ως σύνολο καλλιτεχνικής θεωρίας και πράξης, μπορεί να δώσει απαντήσεις σε σημαντικά ερωτήματα που θέτει η γενιά του '30 στον χώρο των εικαστικών τεχνών, αλλά και στο πεδίο της ποίησης και της ιστορίας της λογοτεχνίας.

Παρότι για μεγάλο διάστημα παρέμεινε αυτοέγκλειστος, ακολουθώντας ασυνείδητα μια παράδοση οικεία στην ελληνική τέχνη (Χαλιπιάς, Παρθένος, Μπουζιάνης, Στέρης κ.ά.) και παρότι έζησε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στη σκιά των εμβληματικών προσωπικοτήτων και των μεγάλων γεγονότων της μεταπολεμικής Ελλάδας, σήμερα το έργο του, κρινόμενο νηφάλια, αποκτά ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον.

Ο Δ. Διαμαντόπουλος διαπέρασε τους σκοπέλους ενός αφελούς φοιτητισμού, μιας αδιέξοδης ελληνοκεντρικής θεματολογίας και μιας περιγραφικής διακοσμητικής ζωγραφικής, χωρίς να απεμπολήσει τη φροντίδα για μια τέχνη όπου συνυπάρχουν τα ιθαγενή χαρακτηριστικά και η διεθνής εμπειρία.

Η μελέτη του έργου του μας αποκαλύπτει τον ρόλο που έπαιξε για τη συγκρότηση μιας αισθητικής κατά την κρίσιμη μεταπολεμική περίοδο, αλλά και μιας στάσης ως προς τη ζωγραφική καθαυτή. Η πρωιμότητα της θέσεώς του στον κυβισμό, η αναζήτηση ενός ζωγραφικού ιδιώματος που να ανιχνεύει το τρομώδες μέσω αντικλασικών εικαστικών προσεγγίσεων κατά τα πρότυπα της *Pittura Metafisica*, η αναζήτηση της ζωγραφικής καθαρότητας και του εικαστικού ουσιώδους μέσα από μια φόρμα απερίττη και συγχρόνως επική (θα λέγαμε, ενσυνειδήτως υπερβάρηλοντας, πως πρόκειται για έναν κεκαθαρμένο *Matís*), αλλά και η μελέτη του συνολικού του έργου, που απλώνεται *grosso modo* σε περισσότερο από μισό αιώνα δημιουργίας (περίπου 1930-1990), μας πείθουν πως έχουμε να κάνουμε μ' έναν Ευρωπαίο καλλιτέχνη, απολογητή της ζωγραφικής πράξης – την εποχή της αμφισβήτησής της και του «θανάτου» της– ο οποίος όμως γνωρίζει και αποδέχεται τα νεότερα ζωγραφικά ιδιώματα και τον χώρο της νέας τεχνολογίας ως προς την επίτευξη μιας εικόνας που κινείται (φωτογραφία, κινηματογράφος, *video-art* κτλ.).



Δ. Διαμαντόπουλος  
**Νεκρή φύση** |  
1931-1936,  
τέμπερα σε χαρτί,  
64,5x48,5 εκ.  
Ιδιωτική συλλογή

Ο Δ. Διαμαντόπουλος αναπτύσσει το έργο του σε απόλυτη παραλληλία προς έναν σταθερά εξελισσόμενο θεωρητικό προβληματισμό. Τόσο το δημοσιευμένο, όσο και το αδημοσίευτο θεωρητικό του έργο μάς βοηθούν να κατανοήσουμε τους αισθητικούς του προβληματισμούς και τις μορφοπλαστικές του ανησυχίες, οι οποίες τον οδηγούν σ' ένα crescendo, ενώ συγχρόως αποδεικνύουν την εσωτερική του συνέπεια.

Παρά τα συχνά δυσεπίλυτα προβλήματα που αντιμετώπισε η έρευνά μας ως προς την εξεύρεση και χρονολόγηση των έργων του και την αποκρυπτογράφηση του καλλιτεχνικού του credo, τελικά το σύνολο του υλικού μάς

πείθει πως αφενός έχουμε να κάνουμε με μια σημαντική προσωπικότητα της νεότερης ελληνικής τέχνης οπαδό μιας ιδιότυπης, αλλιά ουδόλως συμβιβασμένης, *avant garde*, και παράλληλα μ' έναν καλλιτέχνη που θα μπορούσε να συστοιχηθεί με ομόδοξους συναδέλφους του, όπως ο M. Sironi, ο F. Bacon, ο L. Freud, ο Ed. Arroyo κ.ά.

Εκτός από το ζωγραφικό του έργο, ερευνήθηκε ο ουσιαστικός διάλογος που ανέπτυξε με τον δάσκαλό του Κ. Παρθένη, με τους οιοινεί δασκάλους του Ματίς και Πικάσο, στους οποίους αναφέρεται συχνά στα θεωρητικά του κείμενα,<sup>4</sup> αλλιά και με τον Δ. Πικιώνη, τον Ντε Κίρικο, τον Γ. Μαυροΐδη, τον Κ. Κουν, τη Β. Κατράκη, τον Α. Μπαχαριάν, τον Π. Τέτση, τον συγγραφέα Τ. Αθανασιάδη, την Ε. Βακαλό και πρωτίστως με τον αρχιτέκτονα Άρη Κωνσταντινίδη, με τον οποίο διατήρησε σταθερή φιλία και επαφή καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του.

Μοιλονότι η εντόπια ιστορία της τέχνης και η διαχείριση των καλλιτεχνικών της μορφών αρέσκονται σε «νεκραναστάσεις» δημιουργών προς το θεαθίνα, η αποκάλυψη του Δ. Διαμαντόπουλου, στο πλαίσιο της αναδρομικής του έκθεσης στην Ε.Π.Μ.Α.Σ. το 1978, ουσιαστικά προικοδότησε τη σύγχρονη τέχνη μας μ' ένα ακόμη μεγάλο όνομα. Είναι χαρακτηριστικό ότι ως τότε απουσιάζει το όνομά του από σημαντικές εκθέσεις και εκδόσεις, καθώς και διεθνείς συμμετοχές, σαν το έργο του να σταμάτησε το 1949, στην ατομική του έκθεση στην γκαλερί «Ρόμβος».

Είναι χαρακτηριστικό επίσης πως μετά την αναδρομική του έκθεση στην Ε.Π.Μ.Α.Σ. οι ίδιοι μηχανισμοί που τον είχαν «λησμονήσει» επιτάχυναν τώρα μια επανετίμηση του έργου του, λειτουργώντας όμως μέσα από τη γνωστή μυθοποιητική διαδικασία του ισχύοντος και στην Ελλάδα, όπως και στον υπόλοιπο κόσμο, *star system*. Και είναι ο ίδιος ο Δ. Διαμαντόπουλος και η ηθική του στάση που δεν στέργουν και ακυρώνουν όλες αυτές τις μυθοποιητικές διαδικασίες, έτσι ώστε και κατά τη δεκαετία του '80, παρά τον καταγισμό των δημοσιογραφικών μάηλων προσεγγίσεων της δουλειάς του, το αίγιγμα Δ. Διαμαντόπουλος να εξακολουθεί να παραμένει. Ένα αίγιγμα που συνδέεται με τη μορφοπλαστική προβληματική του, και συμπηέκεται ευρύτερα με την τέχνη του Μεσοπολέμου.

Ο Δ. Διαμαντόπουλος ξάφνιασε ευχάριστα και συγκίνησε με την αναδρομική έκθεση του 1978 στην Ε.Π.Μ.Α.Σ., αλλιά συγχρόνως προβλημάτισε τόσο με την τελευταία ενότητα των έργων του, όσο και με νεότερες διατυπώσεις στο Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο «Ωρα» το 1980, με τις «Τερατογονίες».

Στην ενότητα αυτή ο ίδιος ο Δ. Διαμαντόπουλος, η φοβική και η αυτοπεριθωριοποιημένη στάση του επιτείνουν το αδιέξοδο. Υπήρξε ο Δ. Διαμαντόπουλος «τρελός»;<sup>5</sup> Αναμφίβολη ναι, στο μέτρο που υπήρξε τρελός ο

<sup>4</sup> Βλ. Δ. Διαμαντόπουλος, *Το Έργο Ζωγραφικής, Χρονικό 1975*, Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο «Ωρα», 1975.

<sup>5</sup> Βλ. και παρακάτω στο κεφάλαιο: Στις δίκες του μυαλού. Τα επισφαλή όρια ανάμεσα σε τρέλα και δημιουργία.

Κ. Παρθένος, ο Γ. Στέρνς, ο Ν. Εγγονόπουλος, γιατί όχι ο Γ. Χαλιπάς και οι λοιποί ευάριθμοι ιδιόρρυθμοι της ελληνικής τέχνης είτε στον χώρο της ζωγραφικής, της ποίησης και της λογοτεχνίας. Από την εποχή του Pontormo ακόμη, όταν ο μανιερισμός αμφισβήτησε τις συμμετρικά ισορροπημένες, κλασικίζουσες ασφάλειες της ώριμης Αναγέννησης και του ορθολογικοποιημένου κόσμου της, το ερώτημα αν η καλλιτεχνική έκφραση συμπορεύεται με την τρέλλα στάθηκε αμείλικτο.<sup>6</sup>

Το θέμα «Τέχνη και Τρέλλα» από τον Pontormo ως τον Van Gogh και από τις ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις του Freud ή του Jung ως τις σύγχρονες πειραματικές νευρολογικές έρευνες, είναι ασφαλώς τεράστιο. Θεωρούμε πως το έργο καθαυτό διατηρεί μια αυτονομία σε σχέση με την «ασθένεια» του δημιουργού του, και μόνο σε ακραίες περιπτώσεις και σε βαριά ψυχογονικά νοσήματα, η διαύγεια της συνείδησης απόλλεται. Επομένως το καλλιτεχνικό προϊόν πρέπει ν' αντιμετωπιστεί και με άλλα εργαλεία πλην των ιστορικοτεχνικών. Έχω επίσης την άποψη πως τέτοιες συνθήκες ισχύουν για το ύστερο έργο (οι συνθέσεις μετά το 1980 με τον γενικό τίτλο «Γερανοί και ήλιος») έως τον θάνατό του. Είναι τότε που εγκαταλείπεται το σύννηθες *métier* του καλλιτέχνη και που απόλλονται τα βασικά σημεία της γραφής του.<sup>7</sup>

Το έργο του από τη μια εκφράζει το Spleen ενός βίου χωρίς ελπίδα και φως, και υπό την έννοια αυτή ο πλαστικός χώρος παραπέμπει συχνά στον χώρο του Μπουζιάνη, αλλιά ταυτόχρονα η πολιτική του ένταξη τον κάνει να ελπίζει σε μια αποκατάσταση της κοινωνικής αδικίας και σε δικαίωση της, με μαρξιστική ορολογία εννοούμενης, εργατικής τάξης.

Η ταξική συνείδηση και η προάσπιση μιας πολιτικής ιδεολογίας, χωρίς να γίνεται κομματικό ενεργούμενο ή να καταλήγει σε στρατευμένη τέχνη, αποτελεί και το τρίτο μεγάλο χαρακτηριστικό του έργου του. Η ενότητα των εργατών, που αρχίζει από τη δεκαετία του '50<sup>8</sup> για να κορυφωθεί στη δεκαετία του '60, αποκαλύπτει την εμμονή του για μια επιφάνεια του σώματος, όχι όμως ως απλής ερωτικής επιθυμίας, αλλιά ως συμβόλου αλληλαγής και επαναστατικών διεκδικήσεων.

Τα σώματα του Δ. Διαμαντόπουλου, επικά και δωρικά μαζί, διεκδικούν την ηρωική διάσταση της καθημερινότητας, και μακριά από ρητορείες και ναρκισσισμούς καταφάσκουν στην ιερότητα της ύπαρξης. Η δραματική ατμόσφαιρα των έργων του δεν εκπίπτει ποτέ σε πεισιθάνατο μελοδραματισμό. Αντίθετα, επανεξετάζει τον άνθρωπο, που είχε εξορίσει η νεωτερική ουτοπία της μηχανής και των παρελκομένων της, ως φυσικό φαινόμενο.<sup>9</sup>

Μετά την εμπειρία του Β' Παγκοσμίου Πολέμου η τέχνη επανευρίσκει το σώμα όχι ως ένα κοινωνικό ή οντολογικό δεδομένο, αλλιά ως απτή απόδειξη

<sup>6</sup> V. I. Stoicita, *Μανιερισμός και Τρέλλα. Η περίπτωση Pontormo*, μτφρ. Δ. Δελιγιάννη, εκδ. Νεφέλη, 1983.

<sup>7</sup> Αυτό που θα ονόμαζε ο Clive Bell "significant form".

<sup>8</sup> Όπως δείχνουμε και στην έρευνά μας.

<sup>9</sup> Πρβλ. *Νύφη και Μνηστήρες* του Μ. Duchamp ή *Ανθρωπομετρία* του Oskar Schlemmer.

Δ. Διαμαντόπουλος  
**Εργάτης** |  
 ἡάδι σε μουσαμά,  
 154x121,5 εκ.



μιας επισφαλούς μεν, ἀλλῆ μοναδικῆς και ιερῆς ὑπαρξῆς. Ο αναρχισμὸς τῆς Μοντέρνας Τέχνης<sup>10</sup> σ' αὐτὴ τὴν ἀντίφραση ακριβῶς αναφέρεται.

Κατάληξη ὅλης αὐτῆς τῆς ἀνθρωποκεντρικῆς, ἀλλῆ καθόλου ψευδοηλυρικῆς προσπάθειας θὰ ἀποτελέσουν οἱ «Τερατογονίες» τῆς δεκαετίας τοῦ '70. Ἐδῶ ὁ ζωγράφος, προσωποποιῶντας τὴν ἐξουσία και τὶς υπερβάσεις τῆς, συγκροτεῖ ἕναν νέο μῦθο δύο ὄψεων, ὅπου τὸ χρῆμα, τὸ ἐμπόριο και ἡ βία ὀργιάζουν πάνω στις ἀρχετυπικῆς μορφῆς τῆς μητέρας που θρηνεῖ και

<sup>10</sup> Ὅρος που χρησιμοποιεῖ ὁ Δ. Διαμαντόπουλος στα θεωρητικά του κείμενα (πρβλ. *Τὸ Ἔργο Ζωγραφικῆς*, ὅπ. αν.).





του νεαρού πληγωμένου ήρωα. Τα αυτοαναφορικά σχόλια του έργου του με τα πολεμικά θέματα του 1940-41 καθίστανται τώρα τα σπαρακτικά σύμβολα του διαρκούς ανθρώπινου δράματος. Είναι αυτό το σύνολο των έργων που η Ε. Βακαλό ονόμασε «ελληνική *Guernica*».<sup>11</sup> Και να σκεφτεί κανείς ότι στο *Έργο Ζωγραφικής* ο Διαμαντόπουλος επιχειρεί να εξορθολογίσει τη ζωγραφική πράξη μέσα από μια σειρά εξισωτικών τύπων, επιμένοντας στην υλικοτεχνική της διαδικασία και αποφεύγοντας σκόπιμα κάθε μεταφορά και κάθε υπερβατικότητα.

Δ. Διαμαντόπουλος  
**Τερατολογία 19** |  
 1949-78,  
 λάδι σε καμβά,  
 206x200,5 εκ.  
 Συλλογή  
 Ζαχαρία Πορταλάκη

<sup>11</sup> Περιοδικό *Ζυγός*, τεύχος 12, 1975, σ. 14-23.