

# ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ ΑΠΟ ΤΗ ΜΙΚΡΑΣΙΑ ΚΑΙ ΟΙ ΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ ΤΟΥΣ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

ΥΠΟΤΙΤΛΟΣ: ΑΠΟ ΤΟΝ Φ. ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ ΚΑΙ ΤΟΝ Δ. ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟ ΣΤΟΥΣ

Γ. ΣΙΚΕΛΙΩΤΗ ΚΑΙ Μ. ΑΡΓΥΡΑΚΗ

Σοφία Γ. Μεσίγκου-Κρικόνη Φιλολόγος Δ.Ε.

Η Μικρασιατική Καταστροφή του 1922 αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα γεγονότα της ιστορίας μας του 20<sup>ου</sup> αι. Οι επιπτώσεις της είναι ορατές μέχρι και σήμερα σε όλους τους τομείς της κοινωνικής, οικονομικής και πολιτικής ζωής της χώρας. Με την παρούσα εισήγηση γίνεται μια προσπάθεια να αναδειχτούν θετικές επιδράσεις αυτού του γεγονότος στον τομέα του Πολιτισμού και της Τέχνης μέσα από το έργο σημαντικών καλλιτεχνών από τη Μ. Ασία, καθώς οι Έλληνες δημιουργοί βίωσαν το δράμα της παραγμένης εποχής τους, αλλά, παράλληλα, παρακολούθησαν τις ραγδαίες εξελίξεις που συντελούνταν παγκοσμίως και συμμετείχαν ουσιαστικά σε αυτές, αναλαμβάνοντας συχνά πρωτοποριακό ρόλο τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό.

Αφόρμηση για την εισήγηση αυτή αποτέλεσε η θλιβερή διαπίστωση πως η συμβολή των ανθρώπων της Τέχνης εν γένει απουσιάζει από τα εγχειρίδια Ιστορίας της Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης, ενώ οι όποιες αναφορές εξαντλούνται σε σύντομες διαπιστώσεις. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η σύντομη αναφορά στην επίδραση των Μικρασιατών προσφύγων στον Πολιτισμό στο σχολικό εγχειρίδιο της Ιστορίας Προσανατολισμού της Γ' τάξης του Γενικού Λυκείου ,σ.169 : «Οι πρόσφυγες έκαναν αισθητή την παρουσία τους και στον πνευματικό χώρο. Οι λογοτέχνες Γ. Σεφέρης, Η. Βενέζης, Κ. Πολίτης, Γ. Θεοτοκάς, Σ. Δούκας, ο ζωγράφος και συγγραφέας Φ. Κόντογλου και ο μουσικός Μ. Καλομοίρης είναι μερικοί από τους πολλούς Μικρασιάτες που διέπρεψαν στα γράμματα και τις τέχνες, πλούτισαν τη νέα ελληνική γλώσσα και συνέβαλαν στην εξέλιξή της. Γενικότερα, σημαντική υπήρξε η προσφορά των προσφύγων στη διαμόρφωση της σημερινής ελληνικής ταυτότητας». Αξίζει να σημειώσω πως το κεφάλαιο «Ο Πολιτισμός του 20<sup>ου</sup> αι.», από το εγχειρίδιο της Ιστορίας Γενικής Παιδείας Γ' Λυκείου, είναι εκτός της διδακτέας και εξεταστέας ύλης.

Ιδιαίτερα σημαντικοί είναι οι καλλιτέχνες που γεννήθηκαν στην Μικρά Ασία, αλλά έζησαν και δημιούργησαν στην Ελλάδα, μετά την Καταστροφή. Σύμφωνα με τον Μιλτιάδη Παπανικολάου: «Η καταστροφή του 1922 ήταν ένα τραγικό γεγονός για τον Ελληνισμό και, όπως ήταν επόμενο, δημιούργησε μεγάλα πολιτικά, ηθικά, κοινωνικά και οικονομικά προβλήματα. Η νέα γενιά έβλεπε με απογοήτευση την πλήρη αποτυχία της "Μεγάλης Ιδέας" και δεν έκρυβε τους φόβους της για περαιτέρω συρρίκνωση του Ελληνισμού» (1). Τα ερωτήματα που γεννιούνται είναι ποιος ο ρόλος των Μικρασιατών καλλιτεχνών στη διαμόρφωση της νεοελληνικής τέχνης και στη νοηματοδότηση της έννοιας της ελληνικότητας και αν, τελικά, υφίσταται κάποιος βαθύτερος δεσμός που να συνδέει όλους αυτούς τους καλλιτέχνες. Τις απαντήσεις στα ερωτήματα αυτά θα προσπαθήσω να δώσω με την εξέταση του έργου και της πορείας τους στο χώρο της ζωγραφικής τέχνης.

Ανάμεσα στους ζωγράφους ξεχωρίζει ο Φώτης Κόντογλου, που με το δικό του προσωπικό ύφος – το κατεξοχήν ελληνικό – συνέβαλε στη δημιουργία μιας σύγχρονης νεοελληνικής τέχνης απαλλαγμένης από δυτικότερες επιδράσεις. Γεννημένος στο Αϊβαλί (Κυδωνίες) της Μ. Ασίας στις 8 Νοεμβρίου του 1895, γιος του Νικολάου Αποστολέλλη και της Δέσπως Κόντογλου, έχασε τον πατέρα του στην ηλικία του ενός έτους και την κηδεμονία του ίδιου και των τριών αδερφιών του (Γιάννη, Αντώνη και Τασίτσα) ανέλαβε ο θείος του Στέφανος Κόντογλου, ηγούμενος της Ι. Μονής της Αγίας Παρασκευής. Σε αυτή την κηδεμονία οφείλεται και η χρήση του επωνύμου Κόντογλου. Στο Αϊβαλί έζησε τα παιδικά του χρόνια και εκεί τελείωσε το Σχολαρχείο και το Γυμνάσιο το 1912. Στο Γυμνάσιο υπήρξε συμμαθητής του Στρατή Δούκα και μέλος της ομάδας μαθητών που εξέδιδε το περιοδικό «Μέλισσα», από το 1911, το οποίο ο Φ. Κόντογλου διακοσμούσε με ζωγραφίες. Στην περίοδο αυτή ανήκει το παλαιότερο σωζόμενο έργο του: «Η κατιστή γριά» (1910).

Το 1913 γράφτηκε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών (Α.Σ.Κ.Τ.), η οποία την εποχή εκείνη βρισκόταν κάτω από την επίδραση της Σχολής του Μονάχου.

(1) Μ. Παπανικολάου 2006, σ. 86

Ο.Φ. Κόντογλου την περίοδο αυτή συνέλεξε έργα από γερμανικές καλλιτεχνικές εκδόσεις των Γύζη, Stuck κ.ά., γεγονός που καταδεικνύει ότι δεν απέρριπτε την ακαδημαϊκή ζωγραφική, ενώ η απασχόλησή του στο φωτογραφείο Μπούκα και Καλιαμπέκου επηρέασε την τεχνολογία του με μαλακή φωτοσκίαση και χρήση του ασπρόμαυρου (Η Ολλαντέζικη πίπα, 1918). «*Έπιασα πολύ μικρός να ζωγραφίζω, καλά κι όχι παιδικίσια. Σε ηλικία εφτά οχτώ χρονών αποτύπωνα φυσιογνωμίες με μεγάλη φυσικότητα. Ζωγράφιζα αγίους, γρηές, τσομπάνηδες, γίδια, πρόβατα, ψάρια και τοπία. Ως εικοσιπέντε χρονών ζωγράφιζα με μαύρο κι άσπρο, σπάνια μεταχειριζόμουνα χρώματα*».

Μένει με τον Στρατή Δούκα στη Νεάπολη και στην Κυψέλη και μετά με τον Σπύρο Παπαλουκά στην Κολοκυνθού. Το 1914 τον βρίσκει στο Παρίσι, όπου μελέτησε τη ζωγραφική της Δυτικής Ευρώπης, ενώ, παράλληλα, συνεργαζόταν και με το περιοδικό L' Illustration, ασχολούμενος με εικονογραφίες έργων Γάλλων λογοτεχνών και επισκεπτόμενος συχνά το ατελιέ του Σπ. Παπαλουκά. Το 1917 ταξίδεψε στην Ισπανία και την Πορτογαλία και γνωρίστηκε με τον γλύπτη Auguste-René Rodin. Το 1919 επέστρεψε στην πατρίδα του, στο Αϊβαλί, όπου εργάστηκε στο Παρθεναγωγείο ως καθηγητής της Γαλλικής γλώσσας και της Ιστορίας της Τέχνης. Τότε ανέλαβε και την εικονογράφηση του Εγκυκλοπαιδικού Λεξικού του Ελευθερουδάκη.

Το 1921 επιστρατεύτηκε για τη Μικρασιατική εκστρατεία και το 1922 πήρε τον δρόμο της προσφυγιάς μ' ένα καϊκι πρώτα στη Λέσβο και ύστερα, με τη μεσολάβηση φίλων του, της Έλλης Αλεξίου, του Βάσου Δασκαλάκη, της Γαλάτειας και του Νίκου Καζαντζάκη κ.ά. στην Αθήνα. «Η τραγωδία της Ελληνικής Μικρασίας λειτουργεί συγκλονιστικά εντός του, διαφορίζοντάς τον ριζικά αφ' ενός από τη Δύση, αφ' ετέρου δίνοντάς του το αίσθημα της ευθύνης για τη συνέχιση, έστω σε άλλον χώρο μιας μακραίωνης παράδοσης, που ενώ άντεξε την κατάλυση της Βυζαντινής αυτοκρατορίας και επιβίωσε για τέσσερες αιώνες, κινδύνευε τώρα οριστικά να χαθή, καθώς ξεριζωνότανε από τον τόπο της, ενώ παράλληλα στον λεύτερο ελλαδικό χώρο είχε εξοβελιστή από τη λαχανιαστή εισβολή της Δυτικής αντίληψης για την τέχνη, τη ζωή κι ακόμα και γι' αυτήν την θρησκεία» (2). Μαζί του έφερε «ό,τι πιο πολύτιμο από την δύουσα καθ' ημάς Ανατολή. Μας έφερε το πνεύμα της Ρωμοσύνης, που στο ελλαδικό κρατίδιο είχαν αποθάνει»(3), πνεύμα ολοζώντανο, όπως και η αγάπη του για την πατρίδα.

Το 1923 πραγματοποίησε μια πρώτη έκθεση με έργα του στη Μυτιλήνη με τον Κωνσταντίνο Μαλέα, την οποία μετέφερε τον ίδιο χρόνο στην Αθήνα στην αίθουσα του Λυκείου των Ελληνίδων, παρουσιαζόμενος για πρώτη φορά στο αθηναϊκό κοινό. Είναι την ίδια χρονιά που επισκέφτηκε το Άγιο Όρος και δήλωσε: «*Είχα λάβει τη ιδέα πως η τέχνη ετούτη είναι άξια μικρότερης προσοχής από εκείνη της ιταλικής Αναγέννησης*»' άποψη που αναθεωρεί και βρισκόμενος σε «θεϊκό μεθύσι, με καρδιά που καιγότανε, σε έκσταση» μελέτησε τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη στα έργα του Θεοφάνη και του Φράγκου Κατελάνου. Ουσιαστικά σπούδασε στην Κρητική Σχολή, καθώς την εποχή εκείνη τα μεγάλα έργα της Μακεδονικής Σχολής, όπως οι τοιχογραφίες του Πανσέληνου στο Πρωτάτο, ήταν σε κακή κατάσταση. Το 1924 πραγματοποίησε και δεύτερο ταξίδι στο Άγιο Όρος, όπου συνάντησε τον Στρατή Δούκα και τον Σπύρο Παπαλουκά.

Επιστρέφοντας στην Αθήνα εξέθεσε στο Λύκειο Ελληνίδων μία σειρά από πενήντα αντίγραφα βυζαντινών τοιχογραφιών και εικόνων, ενώ φιλοτέχνησε και μία προσωπογραφία του Στρατή Δούκα. Αδρό σχέδιο, καθαρό περίγραμμα, σαφείς όγκοι, μελετημένες αντιθέσεις φωτεινών και σκιερών τμημάτων και έντονη εκφραστικότητα χαρακτηρίζουν το έργο στο οποίο μπορούν να ανιχνευθούν κάποιες επιδράσεις από τη νεώτερη ευρωπαϊκή ζωγραφική, όπως από την αυτοπροσωπογραφία του Paul Gauguin ή και από τα έργα του Pablo Picasso. Από τη μεταβυζαντινή παράδοση θα κρατήσει εδώ τον εκδημοτικισμένο τύπο της υπογραφής «*χέρι Φ. Κόντογλου*».

Σημαντικό είναι το χρονολογημένο στα 1924 πορτρέτο του Νικολάου Χρυσόχου Κυδωνιέως, μια προσωπογραφία που θυμίζει κριτικό ρεαλισμό. Πέρα από την οξύτητα του σχεδίου, το χρώμα είναι το κύριο εκφραστικό μέσο: τα «βαριά σκούρα πράσινα και γκριζωπά χρώματα» τονίζουν ακόμη περισσότερο την αυστηρότητα και την ασκητικότητα του προσώπου που απεικονίζεται, ενώ «αναδεικνύεται η σπάνια ζωγραφική ενάργεια με την οποία ο Φ. Κόντογλου ψυχογραφεί και χαρακτηρίζει το μοντέλο του», σύμφωνα με τον Ευγένιο Ματθιόπουλο (4).

(2) Ν. Ζίας 1975

(3) Κ. Σαρδελή 1982, σ. 93

(4) Ευγ. Ματθιόπουλος 1999, σ. Ν18 και Χρυσ. Χρήστου 1996, σ. 16

Το 1925 εγκαταστάθηκε στον προσφυγικό συνοικισμό Ποδαράδες στη Ν. Ιωνία, αφού παντρεύτηκε την Μαρία Χατζηκαμπούρη, Αϊβαλιώτισα. Την ίδια χρονιά ξεκίνησε την έκδοση του περιοδικού «Φιλική Εταιρία» με τον Βασίλη Δασκαλάκη με «σκοπό να κάνουμε το ρωμιό να πετάξει από πάνω του την ψευτιά, τη φανφαρονιά και την επίδειξη και να γυρίσει στην απλότητα του παιδιού και της φύσης»(5). Μετά το έκτο τεύχος το περιοδικό έκλεισε. Μετά το 1926 εικονογράφησε το βιβλίο της Ναταλίας Μελά «Παύλος Μελάς» και τα παραμύθια του Γεώργιου Μέγα. Επίσης, φιλοτέχνησε τον τίτλο και τα κοσμήματα της «Νέας Εστίας» που τότε είχε πρωτοκυκλοφορήσει. Την περίοδο αυτή διακοσμεί τον Μητροπολιτικό ναό της Κιμώλου δημιουργώντας τις πρώτες εικόνες για εκκλησία. Από το 1926 και μετά υιοθετεί τις μορφές της λαϊκής τέχνης στην αντίληψη της φόρμας και σε ορισμένες λεπτομέρειες (απεικόνιση προσωποποιημένου ήλιου και φεγγαριού/ εικονογράφηση βιβλίου Παραμυθιών Μέγα). Για την περίοδο αυτή της γονιμότητας που ξεκινά ο Χρυσάνθος Χρήστου έγραψε: «Ο Φ. Κόντογλου δεν διστάζει να χρησιμοποιήσει τους τύπους της βυζαντινής τέχνης και τα στοιχεία της λαϊκής για να δώσει τους προσανατολισμούς του και να εκφράσει τις ανησυχίες του [...] κατορθώνει γρήγορα να ξεπεράσει τις ξένες επιδράσεις και να φτάσει σε μια καθαρά προσωπική γλώσσα. Η ζωγραφική του μπορεί να χαρακτηριστεί «νεοβυζαντινή», με την αξιοποίηση των τύπων του παρελθόντος και χαρακτηριστικών της λαϊκής τέχνης, καθιερωμένων στοιχείων και προσωπικών επινοήσεων, διακρίνεται για την έκταση των κατακτήσεων και τον πλούτο των διατυπώσεών της» (6).

Χαρακτηριστικά παραδείγματα έργων αυτής της περιόδου είναι «Ο γέροντας της Κίμωλος», έργο έντονα επηρεασμένο από τη βυζαντινή τεχνική, και το πορτρέτο της Μαρίας Κόντογλου, όπου διακρίνονται στοιχεία λαϊκής τέχνης, όπως τα περιγράμματα και η χρήση των χρωμάτων (έργα του 1928).

Την περίοδο αυτή ασχολήθηκε και με τη σκηνογραφία: τον Μάρτιο του 1927 σκηνογράφησε, μαζί με τον Σπ. Παπαλουκά, τον «Βασιλικό» του Π. Μάτεση στο Εθνικό Θέατρο, σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη και τον Σεπτέμβριο της ίδιας χρονιάς σκηνογράφησε την «Εκάβη» με την Μαρίκα Κοτοπούλη στο Παναθηναϊκό Στάδιο. Το 1929 σκηνογράφησε τη «Θυσία του Αβραάμ» σε σκηνοθεσία και πάλι του Φώτου Πολίτη. Είναι η εποχή αυτή κατά την οποία συνδέθηκε με τους κύκλους των διανοουμένων και καλλιτεχνών της Αθήνας, που είχαν αρχίσει να προσανατολίζονται στην ιδέα της ελληνικότητας.

Σχετικά με τις αναζητήσεις αυτής της περιόδου ο Μιλτ. Παπανικολάου έγραψε: «Η ανασύνταξη όλων των δυνάμεων ήταν ο άμεσος στόχος και η μόνη ελπίδα για διέξοδο και δημιουργία. Τίθεται εκ νέου επί τάπητος το θέμα της εθνικής ταυτότητας και αυτογνωσίας και ο όρος "ελληνικότητα" προβάλλει ως το νέο αίτημα και ως η χιμαιρική επιδίωξη των καιρών. [...] Σε ό,τι αφορά την τέχνη, είναι φανερό ότι γίνεται γόνιμη συσχέτιση ανάμεσα στις ποιοτικές ρίζες του ελληνικού πολιτισμού και στις καλλιτεχνικές εκδοχές του ευρωπαϊκού μοντερνισμού.

Μέσα στην έννοια της παράδοσης συμπεριλαμβάνονται η κλασική και η βυζαντινή τέχνη, η λαϊκή και η σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία. Ξαφνικά "ανακαλύπτονται" άγνωστες πτυχές του ελληνικού πολιτισμού, που προβάλλονται ως αξιακά καλλιτεχνικά πρότυπα. Από μορφολογική άποψη η τέχνη έμοιαζε να περιχαράκωνεται σε εθνικό επίπεδο και να συνδέεται βιωματικά με την ιστορία, που αποτέλεσαν τα φυσικά και ιδεολογικά όρια προσδιορισμού της "εθνικής ταυτότητας" και τρόπος συμπεριφοράς των ανθρώπων της Γενιάς του '30» (7).

Εργαζόμενος συνέχεια προσπάθησε να δώσει περιεχόμενο σε αυτή την ιδέα συμβάλλοντας ουσιαστικά στη διαμόρφωσή της. Μαθητές του ο Γιάννης Τσαρούχης και ο Νίκος Εγγονόπουλος που επηρεάστηκαν σε μεγάλο βαθμό από τον Φ. Κόντογλου, ακόμη κι αν ακολούθησαν μια ξεχωριστή προσωπική πορεία ο καθένας τους. Άλλοι άμεσοι μαθητές του ήταν οι Κ. Γεωργακόπουλος, Σπ.

(5) [www.ert.archives.gr/8643/](http://www.ert.archives.gr/8643/)

(6) Χρυσ. Χρήστου 1996, σ. 16

(7) Μιλτ. Παπανικολάου 2006, σσ. 86-87

Παπανικολάου, Π. Βαμπούλης και Γ. Χοχλιδάκης. Έμμεσοι μαθητές του οι: Ράλλης Κοψίδης, Κ. Ξυνόπουλος, Γιάννης Μητράκας και Γεώργιος Κόρδης. Ο Γιάννης Τσαρούχης θα δηλώσει για τον δάσκαλό του: «Κατάργησε τη βαλκανική μιξέρια και δουλοπρέπεια. Στον επαρχιώτικο ευρωπαϊζοντα αισθητισμό αντέταξε έναν αισθητισμό γηγενή». Ο Φ. Κόντογλου αναζήτησε την ελληνικότητα μέσα στη βυζαντινή παράδοση και στη λαϊκή τέχνη σε μια εποχή κρίσιμη για τη χώρα μας από άποψη ιστορική και συνέβαλε στη διαμόρφωση της εθνικής συνείδησης των Νεοελλήνων.

Το 1930 εργάστηκε ως τεχνικός επόπτης και συντηρητής εικόνων στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών και μαζί με τον Γ. Τσαρούχη διακόσμησαν ζωγραφικά το συντριβάνι της αυλής του Μουσείου. Την επόμενη χρονιά συμμετείχε σε ανασκαφές στη Σπάρτη με τον Αδαμάντιο Αδαμαντίου, όπου ασχολήθηκε με αντίγραφα τοιχογραφιών και αναπαραστάσεις ενός ρωμαϊκού τάφου. Χαρακτηριστικό έργο του 1930 αποτελεί «Η κοιλάδα του κλαυθμώνος (Πρόσφυγες/Έλληνες Όμηροι/Αιχμάλωτοι)», που θεωρείται το πιο σημαντικό από τα φορητά του έργα. «Τα σώματα ασκητικά με κίνηση κι έντονους μανιεριστικούς τύπους- επιμηκύνσεις των μορφών, μικρά κεφάλια, *figura serpentina*. Θυμίζει το θέμα των Σαράντα Μαρτύρων της βυζαντινής τέχνης, αλλά παραπληρωματικά θέματα (ανθρώπινα κόκαλα και κρανία) χρησιμοποιούνται σαν οργανωτικά στοιχεία του χώρου. Η συγκρατημένη σχηματοποίηση και η ποιότητα του σχεδίου αποδεικνύουν τις δυνατότητες του εκφραστικού ιδιώματος του Φ. Κόντογλου και την ικανότητά του να εκφράζει το εσωτερικό περιεχόμενο και τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του θέματος που τον ενδιαφέρει»(8).

Συνεργάστηκε ως το 1931 με το περιοδικό «Ελληνικά Γράμματα» του Κωστή Μπαστιά. Για τον Κ. Μπαστιά «χωρίς τόν Φ. Κόντογλου οί Έκκλησίες θά συνέχιζαν νά παρουσιάζουν ίταλικές χαλκομανίες, με την πρωτοβουλία τών άνίδεων και τών χλιαρών, που δέν άγαπούν άληθινά την εύπρέπεια τοῦ Οἴκου τοῦ Θεοῦ»(9). Το 1932 ,με τους Γ. Τσαρούχη και Ν. Εγγονόπουλο, ζωγράφισε τις τοιχογραφίες στο μπροστινό δωμάτιο της κατοικίας του στην οδό Κυπριάδου. Οι τοιχογραφίες αυτές, σήμερα αποτοιχισμένες στην ΕΜΠΑΣ, αναδεικνύουν τη φωτεινότητα της τεχνικής του fresco, ενώ οι παραστάσεις εξωτικές κάτω από πορτρέτα των Στράβωνα, Πυθαγόρα και Ομήρου. Για το έργο αυτό ο Δημήτριος Παπαστάμος έγραψε: «Ο ίδιος ο Κόντογλου αναφέρει στην επιγραφή των πορτραίτων της τοιχογραφίας που στόλιζε το σπίτι του ότι «οι τωρινοί άνθρωποι χάσανε τη γέψη της απλής σκέψης. Αυτή η μαρτυρία είναι δραματική για τον άνθρωπο που ένιωθε βαθιά τον Ελληνισμό. Στην τοιχογραφία αυτή ξετυλίγεται με τον πιο φανερό τρόπο το πιστεύω του για τη ζωγραφική, για τη ζωή, για τον άνθρωπο καθώς αναπτύσσει τα διάφορα ανομοιογενή θέματά του[...] Η τοιχογραφία αυτή αποδεικνύει ακόμα μια φορά την αφομοιωτική δύναμη του Φώτη Κόντογλου και την ανασύνθεση και αναδημιουργία όλων των στοιχείων του πολιτισμού μας.

[...]Θα αναρωτιέται ίσως κανείς για τη σχέση των πορτραίτων της οικογένειάς του με το «Φακίρη των Ινδιών» ή ακόμα με τις «Πέντε φυλές» και τον «Κατακλυσμό». Και όμως ο Κόντογλου ζει έναν ολόκληρο κόσμο στη σφαιρικότητά του, χωρίς διακοπές, χωρίς ιστορικές επεμβάσεις και κατατάξεις. Γιατί οι φιλόσοφοι, οι ζωγράφοι, οι φακίρηδες, οι ανθρωποφάγοι, ζουν στη λαϊκή ψυχή δίπλα– δίπλα με τους φιλοσόφους, τους αρχαίους Έλληνες, τους ποιητές, τους αγωνιστές και αρχαίους μαχητές.

Σ' αυτήν την πληρότητα αντιστοιχεί μία τεχνοτροπική σύνθεση που ανάλογη δεν υπάρχει στη νεοελληνική τέχνη. Σκληρά περιγράμματα, φωτοσκιάσεις, εξέλιξη στην επιφάνεια και σε επίπεδα, ρεαλιστική απόδοση χωρίς περιστροφές, είναι τόσο συγγενικά δεμένα, που σε κάθε στιγμή προβάλλει το ερώτημα αν είναι βυζαντινή, η λαϊκή ή η σύγχρονη τέχνη που του υπαγορεύει τη μια ή την άλλη μορφή, που δεν είναι στην κατάληξη και συμπερασματικά τίποτε άλλο παρά Κόντογλου»(10).

(8) Ν. Ζίας 1991, σσ. 50-51

(9) Κ. Μπαστιά 1955, σ. 25

(10) Δημ. Παπαστάμος 1978, σσ. 6-7

Το 1932 μαζί με τον Γ. Τσαρούχη αγιογράφησε είκοσι δύο εικόνες στη Μονή Παντάνασσας στο Μοναστηράκι, ενώ το 1933 εργάστηκε στο Κοπτικό Μουσείο της Αιγύπτου στο Κάιρο, για τον Διευθυντή του Μουσείου Μάρκο Πασά. Εκεί μελέτησε και την τεχνική Φαγιούμ.

Το 1933 πήρε το Απολυτήριο Γραφικής από τη Σχολή Καλών Τεχνών και εργάστηκε στο Αμερικανικό Κολλέγιο Αθηνών ως καθηγητής ζωγραφικής και Ιστορία της Τέχνης, οπότε και γνωρίζεται με τον Κάρολο Κούν. Το 1934 συμμετείχε στη Biennale της Βενετίας, όπου ξεχώρισε με την προσωπογραφία του Ν. Εγγονόπουλου. Στο Προκόπι της Εύβοιας έγραψε τον «Αστρολάβο», στις μικρογραφίες του οποίου συνεργάστηκε με τον Γ. Τσαρούχη και το 1935 εικονογράφησε την εκκλησία της οικογένειας Ζαΐμη στο Ρίο. Την επόμενη χρονιά ασχολήθηκε με τον καθαρισμό και τη συντήρηση βυζαντινών αγιογραφιών στο Μυστρά.

Σημαντική στιγμή στην ζωγραφική πορεία του Φ. Κόντογλου αποτέλεσε η εικονογράφηση του Δημαρχείου της Αθήνας που ξεκίνησε το 1937. Απεικονίζονται εξήντα πέντε φιγούρες και ιστορείται «το ενιαίο της φυλής» χωρίς βερμπαλισμούς και μεγαλοστομίες, σύμφωνα με τον Ν. Ζία, έργο που ολοκληρώθηκε το 1939-1940. Οι μορφές καλύπτουν όλη την διαδρομή του ελληνικού έθνους από την προϊστορία μέχρι το 1821. «Οι τοίχοι στο ισόγειο του Δημοτικού Μεγάρου έχουν διασπασθεί σε ζώνες. Στην κάτω ζώνη παρουσιάζονται δεκατρείς σκηνές από την ελληνική μυθολογία και στην επάνω απεικονίζονται μετωπικά ολόσωμοι οι κυριότεροι ήρωες του Ελληνισμού. Ανάμεσα σ' αυτούς, θεοί της αρχαίας μυθολογίας, Άγιοι όπως ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος, ποιητές όπως ο Διονύσιος Σολωμός και ήρωες του '21. Στη χαμηλότερη ζώνη απεικονίζονται σκηνές από διάφορες περιόδους της Ελληνικής Ιστορίας. Μια από αυτές, εξιστορεί μύθους που σχετίζονται με την οικογένεια του Ερεχθέα, βασιλιά της Αθήνας, και των παιδιών του. Σ' αυτήν, εμφανίζεται ο Ερεχθέας να μονομαχεί με τον διεκδικητή του θρόνου της Αθήνας Εύμολπο, εισβολέα από την Ελευσίνα. Η κόρη του Ωρείθια παριστάνεται στη σκηνή της αρπαγής της από τον Βορρά, ενώ οι άλλες τρεις του κόρες, Πρόκριδα, Χθόνια, και Κρέουσα παρουσιάζονται μαζί με την ημίγυμνη μορφή της Πεντέλης, δεξιά της κεντρικής σκηνής. Αριστερά της παράστασης αυτής εμφανίζονται οι τρεις γιοί του Ερεχθέα, Μητίωνας, Πάνδωρος και Κέκροπας και μια ξαπλωμένη μορφή που συμβολίζει τον Υμηττό. Η παράσταση αυτή έχει έντονο συμβολικό χαρακτήρα, διότι απεικονίζει την απαρχή των ελληνικών φυλών και τον συνδυαστικό κρίκο που τις ενώνει.

Έντονη αλληγορική διάθεση υπάρχει σε όλες τις τοιχογραφίες του Δημοτικού Μεγάρου. Στην απεικόνιση της Αθήνας, να δέχεται σαν κόρη δώρα από δώδεκα ιωνικές μικρασιατικές πόλεις, αναγνωρίζει ο καλλιτέχνης έντεχνα την Αθήνα ως μητροπολιτικό πια κέντρο της Ελλάδας, που προσελκύει τους πρόσφυγες από τις χαμένες πατρίδες της μικρασιατικής καταστροφής, αλλά ταυτόχρονα και τα κεφάλαια του απόδημου ελληνισμού.

Η πλούσια αφηγηματική του διάθεση πλαισιώνεται με μια εξίσου πλούσια σε εκφραστικά μέσα τεχνοτροπία: την λιτή βυζαντινή τεχνική των καθαρών περιγραμμάτων, της μικρής κλίμακας, των απαλών σεμνών και μουντών χρωμάτων, της παντελούς έλλειψης προοπτικής, συμπληρώνει η πλαστικότητα των μορφών. Τα «ομορφοπλασμένα γυμνά» κορμιά με την άσπογη ανατομία και τις αρχαιοελληνικές πτυχώσεις θυμίζουν Πομπηϊνά πρότυπα. Τα έργα αυτά φέρνουν στο μυαλό αρχαίες αγγειογραφίες (Εύμολπος και Ερεχθέας), βυζαντινές τοιχογραφίες (Η Αθήνα με τις Δώδεκα προσωποποιημένες πόλεις), και έργα του Θεοτοκόπουλου (Οι Άθλοι του Θησέα). Οι Αρχαίοι Έλληνες εμφανίζονται με βυζαντινά χαρακτηριστικά, οι Βυζαντινοί βασιλείς ως νεοέλληνες βοσκοί και ο Αθανάσιος Διάκος με πρόσωπο βυζαντινού Χριστού. Όλα αυτά μαρτυρούν την εξαιρετική του παιδεία, την γνώση όλων των τεχνικών και προπάντων την συνειδητή επιλογή του να αναδείξει την άρρηκτη ενότητα του Ελληνισμού»(11).

Στην περίοδο της Κατοχής αγιογράφησε τμήματα στο εκκλησάκι της Αγίας Παρασκευής στην Παιανία (1940) και άρχισε την ιστόρηση της Καπνικαρέας (1943), έργο που ολοκληρώθηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1950 με τη συνεργασία των μαθητών του Παντελή Οδάμπαση, Σπύρου Παπανικολάου και Ράλλη Κοψίδη. Αγιογράφησε το παρεκκλήσι του Αγ. Κωνσταντίνου στην Ομόνοια, τους ναούς του Αγ. Γεωργίου και του Αγ. Ανδρέα στα Κάτω Πατήσια (1950), τον ναό του Αγ. Χαραλάμπου Πολυγώνου (1954) και τους ναούς του Αγ. Νικολάου στα Κάτω Πατήσια και του Αγ. Γεωργίου στην Κυψέλη (1958). Στους Ιερούς Ναούς που αγιογράφησε χρησιμοποίησε την τεχνοτροπία fresco, δηλαδή

(11) Μ. Γαζέπη 2016, σσ. 25-27

την τεχνική της νωπογραφίας. Στις φορητές εικόνες χρησιμοποίησε την παραδοσιακή τεχνική της αυγοτέμπερας.

Στις αγιογραφίες του φαίνεται η επίδραση της Κρητικής Σχολής, αλλά οφείλουμε να επισημάνουμε πως δεν έμεινε απλός μιμητής. Υποστήριξε τη ζωντανή αγιογραφική δημιουργία και επέτυχε να αφήσει το αποτύπωμά του στο έργο του. Για τον Φ. Κόντογλου η τέχνη της ορθόδοξης αγιογραφίας «ἀξιώθηκε νὰ παραστήσει σὰν ἀπὸ θαῦμα, μὲ βαφὲς ἀπὸ χῶματα, αὐτὰ τὰ «ἀκηλίδωτα ἔσοπτρα», «τὰ ἔσχατα τῶν ἀπηχημάτων, τὰς οὐρανίας καὶ φωστηρικῆς καὶ ἀστρώους οὐσίας», πὸ καλὰ καλὰ δὲν φτάνει ἡ ἀρχαία γλῶσσα νὰ τὶς ἐκφράσει». Ὅποιος δὲν ἐβλεπε με τὸν «πνευματικὸ τοῦ οφθαλμοῦ» αὐτὴ τὴν τέχνη, με «τα μέσα μάτια», δὲν ἦταν σε θέση νὰ καταλάβει τὴν οὐσία τῆς λειτουργικῆς ορθόδοξης τέχνης. (Η πονεμένη ρωμοσύνη, σ. 97).

Ὡς δάσκαλος τῆς αγιογραφίας, ὁ Φ. Κόντογλου θα πρωταγωνιστήσῃ καὶ σε αὐτὸν τὸν ρόλο. Γρήγορα, προσέλκυσε κοντὰ τοῦ τὸ σύνολο ὅσων ἐπιθυμοῦσαν νὰ γνωρίσουν τὴν αγιογραφία, σε μια ἐποχὴ μάλιστα πὸ ἡ αγιογραφία δὲν διδασκόταν στὴν Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν τῆς Ἀθήνας. Μαθητὲς τοῦ, ὅπως οἱ Ράλλης Κοψίδης, Πέτρος Βαμπούλης, Γεωργακόπουλος, Σπύρος Παπανικολάου, Ἰωάννης Τερζῆς γνώρισαν τὸν Φ. Κόντογλου καὶ τὴν προσωπικὴ του προσέγγιση, ἐπηρεάστηκαν ἀπὸ αὐτὴν καὶ στὴ συνέχεια ἀκολούθησε ὁ καθένας τὸ δικὸ του δρόμο. Ἡ ἐπίδραση τοῦ Φ. Κόντογλου στους μαθητὲς τοῦ υπήρξε τόσο καθοριστικὴ, ὥστε νὰ μιλάμε γιὰ «ἐποχὴ πρὶν καὶ μετὰ τὸν Κόντογλου», ὅταν ἀναφερόμαστε στὴ βυζαντινὴ αγιογραφία.

Στὸ διδακτικὸ ἔργο τοῦ θα πρέπει νὰ περιληφθῇ καὶ ἡ συγγραφὴ τοῦ βιβλίου τοῦ «Ἐκφρασις» ἥτοι «Ἱστορησις τῆς παντίμου ὀρθοδόξου ἀγιογραφίας, τῆς καὶ λειτουργικῆς καλουμένης, περιέχουσα τὴν τεχνολογίαν καὶ εἰκονογραφίαν τῆς εἰρηνοχότου ταύτης τέχνης, ἥτοι τὴν ἐρμηνείαν τῶν τεχνικῶν τρόπων καὶ τοὺς ἱεροὺς τύπους τῶν εἰκόνων, καθὼς καὶ ἐξήγησις περὶ τῆς λεπτότητος καὶ τοῦ πνευματικοῦ κάλλους καὶ τῆς τιμῆς αὐτῆς». Βασισμένος στὴν προγενέστερη συγγραφικὴ παράδοση τῆς «Ἐρμηνείας τῆς ζωγραφικῆς», τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνά, καθὼς καὶ στὴ δικὴ του γνώση, κατέγραψε τὴν πείρα τοῦ οὐλάκερη καὶ βραβεύτηκε τὸ 1961 ἀπὸ τὴν Ἀκαδημία Ἀθηνῶν. Τιμήθηκε, ἀκόμη, με τὸ Ἐθνικὸ Ἀριστεῖο Γραμμάτων καὶ Τεχνῶν τῆς Ἀκαδημίας γιὰ τὸ σύνολο τοῦ ἔργου τοῦ με τὸ ὁποῖο «εἰς ἀπαράμιλλον προσωπικὸν ὕφος με βαθεῖαν πίστιν εἰς τὴν Ὀρθοδοξίαν καὶ τὴν Βυζαντινὴν Τέχνην ἐκήρυξε τὴν ἐπιστροφήν εἰς τὰς ρίζας τῆς ἐλληνικῆς παραδόσεως».

Ὁ Φ. Κόντογλου, ζωγράφος, αγιογράφος, συγγραφέας, σκηνογράφος, δάσκαλος, ἀφησε τὴν τελευταία του πνοὴ στὶς 13 Ἰουλίου 1965 μετὰ ἀπὸ μὴλονη σε ἐγχείρησι γιὰ τὴν ἀφαίρεση δύο λίθων ἀπὸ τὴν κύστη, ἀφήνοντας πίσω τοῦ πλούσιο ἔργο, παρακαταθήκη στὶς ἐπόμενες γενιὲς Ἑλλήνων.

Τὰ οὐσιαστικὰ καὶ μεγάλα βήματα πὸ ἔκαναν οἱ δημιουργοὶ τῆς γενιάς τοῦ Φ. Κόντογλου συνεχίστηκαν με περισσότερο γόνιμη ἀξιοποίηση τῶν τύπων τῆς μεγάλης ἐλληνικῆς παράδοσης καὶ ἔφτασαν σε διατυπώσεις πὸ ἐπιβάλλονται με τὴ δύναμή τους καὶ διακρίνονται γιὰ τὴν ἀλήθεια τους. Ἡ καταστροφή τοῦ 1922 λειτούργησε καταλυτικὰ σε ὅλες τὶς ἐκφάνσεις τῆς ἀνθρώπινης δημιουργίας καὶ ἀποτελέσει τομὴ ὅλης γενικῆς τῆς ἐλληνικῆς ιστορικῆς πορείας. Τὸ ζήτημα τῆς ἐλληνικότητας, πὸ τέθηκε καὶ ἀπὸ τὸν Φ. Κόντογλου ἀπέκτησε στὴ συνέχεια νέες διαστάσεις, καθὼς ἡ ἐλληνικὴ παράδοση ἔγινε «αφετηρία καὶ γόνιμο ἐρέθισμα» γιὰ μια νέα ἐρμηνεία τοῦ κόσμου.

Στὴν οὐμάδα δημιουργῶν αὐτῆς τῆς γενιάς, πὸ διακρίθηκε γιὰ τὰ ἀνανεωτικὰ στοιχεῖα καὶ τὶς καθοριστικὲς γιὰ τὸ μέλλον κατακτήσεις, ἀνάμεσα σε ἄλλους συναντᾶμε τὸν Διαμαντὴ Διαμαντόπουλο. Ἡ μελέτη τοῦ ἔργου τοῦ μας βοηθᾶ νὰ διαπιστώσουμε τὸν ρόλο πὸ ἔπαιξε στὴ συγκρότηση τῆς αισθητικῆς τὴν περίοδο αὐτὴ, καθὼς πρόκειται γιὰ ἕναν Ἐυρωπαϊὸ δημιουργὸ με συνεχὴ θεωρητικὸ προβληματισμὸ στα ζητήματα τῆς τέχνης. Ἡ μελέτη τοῦ ἔργου μας οδηγεῖ σε μια γενικὴ θεώρησή τοῦ, σύμφωνα με τὸν Ἐμμανουὴλ Σ. Στεφανίδη: «Ἡ ζωγραφικὴ τοῦ Δ. Διαμαντόπουλου χαρακτηρίζεται ἀπὸ μια συνεχὴ ἐξέλιξη τοῦ ὕφους τοῦ, τῆς τεχνοτροπίας πὸ ἐφαρμόζει. Ἐτσι, στα πρωτόλεια ἔργα τοῦ (1930-1937 περίπου) κυριαρχοῦν οἱ κυβιστικὲς προσπάθειες καὶ ἡ πειραματικὴ εἰκονογραφία σε τρόπους τῆς μεταφυσικῆς ζωγραφικῆς. Μετὰ τὸ 1937, ἀποκτᾶ ἕνα πὸ ὠριμο ὕφος, ὅπου ὁ Matisse ἐμπλέκεται με μια μεταφυσικὴ αισθητικὴ. Στα ἔργα τῆς περιόδου τοῦ ἐγκλεισμοῦ τοῦ (1949-1978) παρατηροῦμε μια διάχυση τοῦ στυλ τῆς ζωγραφικῆς τοῦ με κυρίαρχη τάση τὴν «ἐπιστροφήν στὸ σῶμα» πὸ χαρακτηρίζεῖ ἄλλωστε ὅλους τοὺς ἐκπροσώπους τῆς γενιάς τοῦ '30. Μετὰ τὴν ἐξοδο τοῦ ἀπὸ τὴν ἀπομόνωση, πὸ σηματοδότησε κατὰ κύριο λόγο ἡ μεγάλη ἀναδρομικὴ τοῦ ἐκθεση στὴν Ε.Π.Μ.Α.Σ.,

επιστρέφει στην παραλληληματική αφήγηση και στις μορφές- ανδρείκελα μέσα από σειρές έργων όπως «Μηχανές και ήλιου» και «Συνθέσεις»(12). Ας πάρουμε όμως τα πράγματα με τη σειρά.

Ο Δ. Διαμαντόπουλος γεννήθηκε στη Μαγνησία του Σιπύλου της Μικράς Ασίας το 1914. Γονείς του ο Σοφοκλής, ευκατάστατος φαρμακοποιός, και η Βασιλική Μουράτογλου, από πλούσια οικογένεια εμπόρων της Σμύρνης και της Μαγνησίας. Είχε τρία αδέρφια, τον Κίμωνα, τον Ιωακείμ και την Ειρήνη. Με την καταστροφή του 1922 από τη Σμύρνη ολόκληρη η οικογένεια πέρασε στη Μυτιλήνη και από εκεί στην Αθήνα. Ο πατέρας του χάθηκε στην καταστροφή, ενώ ο αδερφός του Κίμων, που τότε ήταν στο Παρίσι, πέθανε λίγο αργότερα σε ηλικία 27 ετών.

Το 1927 πήρε μέρος στην κίνηση του περιοδικού «Η Διάπλασις των Παίδων» ως Ακάμας και η αδερφή του ως Ηδύλη. Η λογοτεχνική απόπειρα του Δ. Διαμαντόπουλου δεν είχε επιτυχία σε αντίθεση με την αδερφή του που το κείμενό της «Χαμένη φιλία» δημοσιεύτηκε. Από τότε ο Ακάμας θα στέλνει μόνο σκίτσα που κρίνονται θετικά από τον Γρ. Ξενόπουλο(13). Σε διαγωνισμό της «Διαπλάσεως» με θέμα σκίτσο για το μυθιστόρημα του Αλφόνσου Ντωντέ «Ο Πιτσιρίκος» κέρδισε με τον Φωδ Μάδη (=Φώτης Μαστιχιάδης) τα δύο δεύτερα βραβεία, ενώ το σκίτσο του χαρακτηρίστηκε ως εξής: «Είναι ιδιότροπο, μοντέρνο, με λίγες σκιές για πρόσωπα και πράγματα, τις απαραίτητες, και με λίγες γραμμές που συμπληρώθηκαν[...] Πάντως το σκίτσο έχει πρωτοτυπία». Ατυχώς δε δημοσιεύθηκε, όπως άλλωστε ούτε του Φωδ Μάδη, αν και περιγράφονται και τα δύο λεπτομερώς.

Το 1930, μαθητής ακόμη, παρουσίασε στη «Λέσχη Καλλιτεχνών» ή «Ατελιέ» – αίθουσα τέχνης που δημιουργείται στις αρχές της δεκαετίας του 1930, στην οδό Καραγεώργη Σερβίας 8 – τα πρώτα ζωγραφικά έργα με τέμπερα, για βιοποριστικούς λόγους. Το περιοδικό «Πρωτοπορία» δημοσίευσε δύο από αυτά με το ακόλουθο σχόλιο: «[...] η Πρωτοπορία παρουσιάζει στο φιλότεχνο κοινό ένα νέο τολμηρό και πρωτοπόρο μα νεώτατο ζωγράφο. Είναι ο κ. Διαμαντής Διαμαντόπουλος, που μια ζωγραφιά του δημοσιεύουμε σε τούτο το φυλλάδιο. Το παιδί αυτό έχει μια ζωγραφική αντίληψη ξεχωριστά δική του. Χωρίς να ζυμωθεί μέσα στα μεγάλα ζωγραφικά κέντρα, είναι ένας μετακυβικός ζωγράφος με χαρακτήρα. Νοιώθει τη σύνθεση με δικές του ισορροπίες κι αρμονίζει τα χρώματα σε κλίμακες νέας αρμονίας. Ο νέος αυτός ανοίγεται με μεγάλα φτερά Ας ιδούμε... »(14). Την άνοιξη του 1931 παρουσίασε 35 έργα (τέμπερες) στο «Άσυλον Τέχνης» που ιδρύθηκε από τον Ν. Βέλλμο, εκδότη του περιοδικού Φραγκέλιο, το 1927-28, στην οδό Νικοδήμου 21 στην Πλάκα.

Από το 1931 και για πέντε χρόνια σπούδασε στην Α.Σ.Κ.Τ. με δασκάλους τον Δ. Μπισκίνη και τον Κ. Παρθένη στα εργαστήρια. Για τα επόμενα τέσσερα χρόνια εργάστηκε στο εργαστήρι του Κ. Παρθένη, όπου γνώρισε τον Γ. Τσαρούχη και του μίλησε για τη μοντέρνα τέχνη, για τον Η. Matisse, για τον Ρ. Klee και για τα κινήματα στην ευρωπαϊκή ζωγραφική, στα οποία είχε μνηθεί μέσω περιοδικών, χωρίς ποτέ να έχει ταξιδέψει στην Ευρώπη. Ο Δ. Διαμαντόπουλος άσκησε μεγάλη επίδραση στον Γ. Τσαρούχη, όπως είχε κάνει μέχρι τότε ο άλλος μεγάλος Μικρασιάτης, ο Φ. Κόντογλου. Άλλωστε για τον μεγαλοαστό Τσαρούχη και οι δύο, ως Μικρασιάτες, ήταν περιβεβλημένοι με το φωτοστέφανο του λαϊκού.

Και, πράγματι, αυτή την επαφή με τη λαϊκή τέχνη την είχε και ο Δ. Διαμαντόπουλος, όταν το 1934, μετά από ένα ταξίδι στην Πελοπόννησο μαζί με τον γλύπτη Θεόδωρο Κολοκοτρώνη, άρχισε να τον απασχολεί η λαϊκή παράδοση και η μελέτη της αρχαίας ελληνικής, της βυζαντινής και της λαϊκής τέχνης(15). Μία σειρά με λαϊκές ενδυμασίες σε σχέδια, με μολύβι σε χαρτί, είναι το αποτέλεσμα της ενασχόλησής του με την παράδοση.

---

(12) Εμμ. Σ. Στεφανίδης 2003, σ.69

(13) Γρ. Ξενόπουλος 1928, σ. 151

(14) Περ. *Πρωτοπορία* 1930, σ. 228

(15) Κατάλογος έκθεσης 1978, σ. 8

Ο Δ. Διαμαντόπουλος ασχολήθηκε και αυτός με την σκηνογραφία. Το 1934 σχεδίασε τα σκηνικά και τα κοστούμια για την «Άλκηστη» του Ευριπίδη, που σκηνοθέτησε ο Κάρολος Κουν στη Λαϊκή Σκηνή. Ο Κάρολος Κουν ανέφερε αργότερα γι' αυτή τη συνεργασία σε συνέντευξή του: «[...] ήταν κάτι το πρωτόγνωρο για μένα. Και το χάρηκα ιδιαίτερα. Όλα ήτανε ζωγραφική»(16). Σε αυτή τη δουλειά του είναι φανερές οι επιδράσεις από τη λαϊκή τέχνη. Το σκηνικό συνέθεταν δύο κτίρια, τοποθετημένα αντικριστά, ενώ ανάμεσά τους είχε τοποθετηθεί ένα σκουρόχρωμο παραβάν. Οι στέγες των δύο κτιρίων ενώνονταν με μια χρυσή γιρλάντα, που από το κέντρο της κρεμόταν ένας χρυσός ήλιος (17).

Στο περιοδικό «Θέατρο» διαβάζουμε σαράντα χρόνια αργότερα: «Ένας Ήλιος θεατρικός, ένας Ήλιος ρωμιούσνης, ο Ήλιος του Διαμαντή Διαμαντόπουλου, καλύπτει το ξόφυλλο του τεύχους. Χαρά και τιμή για το «Θέατρο». Με τη θρυλική αυτή κατασκευή του Διαμαντή Διαμαντόπουλου – που δέσποζε στην «Άλκηστη» της «Λαϊκής Σκηνής» του Κουν το '34 – προβάλλουμε μια αποφασιστική στιγμή της ελληνικής Σκηνογραφίας και του Νεοελληνικού Θεάτρου[...] Η αίσθηση της ρωμείκης λαϊκότητας, που 'δωσε και στην κρητική και στην αρχαία τραγωδία ο Κάρολος Κουν, ήταν αληθινά επαναστατική για κείνη την εποχή. Παραστάτης του, πρωτομάστορας ρωμιούσνης, ο εικοσάχρονος τότε Διαμαντής Διαμαντόπουλος, Μικρασιάτης και μαρξιστής, σπουδαστής στη Σχολή Καλών Τεχνών[...] Αυτός τόλμησε να στήσει –λίγους μήνες αργότερα– το σκηνικό της «Άλκηστης» που μέσα του πέρναγαν αρχαιότητα κ' ελληνιστικοί χρόνοι, Βυζάντιο, Καραγκιόζης κι όλ' η λαϊκή νεοελληνική μας παράδοση. Ο Διαμαντόπουλος – εκτός από το γηραιότερο Φώτη Κόντογλου– πρέπει να επηρέαζε τότε τον Κουν. Ακόμα περισσότερο, τον αγαπημένο ομότεχνο του Τσαρούχη. Ο Κάρολος Κουν παραδέχτηκε τελευταία : Πολλά χρωστάω στο Διαμαντή Διαμαντόπουλο. Μ' έμαθε πολλά[...] Ήταν η γενιά του '30 που ανακάλυπτε τον Ήλιο του Αιγαίου, το Μακρυγιάννη, τη λαϊκή τέχνη, τον Καραγκιόζη, το Θεόφιλο... Δε χωράει αμφιβολία. Ο Διαμαντόπουλος εισήγαγε τα... καινά δαιμόνια της ρωμείκης λαϊκότητας στη σκηνογραφία μας, το μεσοπόλεμο[...] Από κοινόν τενεκέ. Ανεπιτήδευτα αναγλυφοποιημένος - με πίεση από την πίσω μεριά του μαλακού λευκοσίδηρου. Μ' άτσαλα κολλημένα, τα χοντροκομμένα ζώδια του. Ήταν ένας Ήλιος, που δεν καταδεχόταν να δημιουργήσει καμιά ψευδαίσθηση πως ήταν... Ήλιος ! Μια απλή, θαυμαστή πρόβλεψη : Πίσω, ακριβώς στη στεφάνη του Ήλιου, μια αυτοσχέδια ηλεκτρική εγκατάσταση, κρατούσε δώδεκα γλόμπους ![...] Πολλά θα μπορούσε ν' αναφερθούν : Η μνήμη του ελληνικού λαϊκού πανηγυριού, στον τρόπο της τοποθέτησης. Η μακρινή ανάμνηση των χρυσών μυκηναϊκών προσωπειών, στη μορφή του Ήλιου και στον τρόπο κατασκευής της. Η κατευθείαν έμπνευση από τα λαϊκά τάματα, στο πλακέ ανάγλυφο του δίσκου του Ήλιου και στο απλό κόψιμο του μαλακού φύλλου του λευκοσιδήρου. Η έντονη ανάμνηση από τα εξαφτέρυγα της εκκλησιαστικής λατρείας κι από την παραδοσιακή λαϊκή αργυροτεχνία...»(18). Και αξίζει να σημειωθεί σ' αυτό το σημείο πως τα Βραβεία Καρόλου Κουν είναι ένα αντίγραφο αυτού του Ήλιου, που φιλοτέχνησε ο Διαμαντής Διαμαντόπουλος για την «Άλκηστη» του Ευριπίδη, που ήταν και το πρώτο αρχαιοελληνικό έργο που σκηνοθέτησε ο Κάρολος Κουν.

Από το 1934 ως το 1937, που στρατεύθηκε, συνέχισε τα ταξίδια του στην Ελλάδα «προς μελέτην της ελληνικής λαϊκής τέχνης», όπως ο ίδιος δήλωσε σε ιδιόχειρο κείμενο που φυλάσσεται στην Εθνική Πινακοθήκη. Το 1942 και το 1943 πήρε μέρος στην επαγγελματική καλλιτεχνική έκθεση του Αρχαιολογικού Μουσείου και μέχρι το 1946 πήρε μέρος σε εκθέσεις στο σπίτι της κυρίας Μωρ –Σπίτι του Φιλότεχνου– στην οδό Ακαδημίας και σε τρεις ακόμη ομαδικές εκθέσεις. Το 1944 συνελήφθη από τους Γερμανούς και αποφυλακίστηκε μετά την απελευθέρωση.

Το 1946 συμμετείχε μαζί με τους Κανέλλη, Παπαλουκά, Σεμερτζίδα και Χατζηκυριάκο-Γκίκα με τρία έργα: Κεφάλι γυναίκας, Κουρείο, Γυναίκα που διαβάζει, στην έκθεση «Ελληνική τέχνη από το 3000π.Χ. ως το 1945μ.Χ.» που διοργάνωσε η Βασιλική Ακαδημία Τεχνών του Λονδίνου και με 25 έργα στην έκθεση «Έξι σύγχρονοι Έλληνες ζωγράφοι», που οργανώθηκε από το Βρετανικό Συμβούλιο στον Ελληνικό Οίκο του Λονδίνου με τους Ν. Χατζηκυριάκο-Γκίκα, Φ. Κόντογλου, Σπ. Παπαλουκά, Β. Σεμερτζίδα και Γ. Βακαλό.

(16) Δήμ. Τσούχλου – Ασαντ. Μπαχαριάν 1985, σ. 111

(17) Α. Κοντογιώργη 1998, σσ. 54-56

(18) Περ. *Θέατρο* 1975, σ. 14



Το 1947 συμμετείχε σε έκθεση σχεδίων γυμνού που διοργανώθηκε στην αίθουσα της γκαλερί «Ρόμβος» (19). Στην εφημερίδα «Έθνος» ο Σπ. Παναγιωτόπουλος σημειώνει : «Λιτά, αυστηρά ωμά θάλαγα, είναι τα οκτώ σχέδια του Διαμαντόπουλου. Η στεγνή, μονοκόμματη γραμμή - όχι όμως και η τεχνοτροπία-θυμίζει κάπως τα ιδιόρρυθμα εκείνα σχέδια, που δεν ήταν παρά μόνο περίγραμμα, του αλησμόνητου Βιτσώρη. Χωρίς αμφιβολία πρόκειται για έναν τεχνίτη με ισχυρή προσωπικότητα. Σα σμίλη χρησιμοποιεί το μολύβι και χαράζει αποφασιστικά στο χαρτί μορφές εντυπωσιακές, που έχουν κάτι το πρωτόγονο, και κορμιά δωρικά, γεμάτα ρώμη»(20).

Αξιοσημείωτη είναι και η κριτική του καθηγητή του Ε.Μ.Π. Δ. Ευαγγελίδη στην εφημερίδα «Τα Νέα» : «Πόσο διαφορετικός είναι ο Διαμαντόπουλος! Το σχέδιο του απλό έως τα τελευταία όρια της λιτότητας, έχει όμως μια δύναμη εκφραστική σημαντική. Η γραμμή του σκληρή, στέρεη, κοφτή, συντελεί εξαιρετικά στο σφιχτό χτίσιμο των συνθέσεων του[...] Την ίδια λιτή και εκφραστική ακρίβεια έχει κ' η μορφή που γράφει...»(21).

Τον Ιανουάριο του 1949 διοργανώθηκε στη γκαλερί «Ρόμβος» η δεύτερη ατομική του έκθεση μετά το 1931, με 101 έργα. Μετά το 1950 αποφάσισε να απομονωθεί και να αφιερωθεί στο έργο του. Ήταν μια ιδιαίτερα δύσκολη περίοδος για τον δημιουργό, καθώς δεχόταν πιέσεις και δεν του δινόταν η δυνατότητα να ταξιδέψει στο εξωτερικό, ούτε με δικά του χρήματα. Πλήρωνε ακριβά το τίμημα των αριστερών πεποιθήσεών του. Ο ίδιος είχε πει: «Όλοι οι συνομήλικοί μου πήραν μια υποτροφία και πήγαν στο Παρίσι. Εμένα δεν με άφηναν ούτε με δικά μου έξοδα να βγω. Δεν μου δίνανε τουριστικό συνάλλαγμα. Με καταλάβατε; Ήταν ειδικά αντίζοες οι συνθήκες. Σκόπιμα αντίζοες...»(22).

Μετά από 15 χρόνια σιωπής, συμμετείχε στην έκθεση «Αφιέρωμα στην Κύπρο», στη Στέγη Γραμμάτων και Καλών Τεχνών(23). Για τη συμμετοχή του αυτή η Ελένη Βακαλό έγραψε: «[...] Μετά από πολύ καιρό έχουμε την ευκαιρία να δούμε εδώ ένα έργο του Δ. Διαμαντόπουλου. Με την ίδια κυριαρχία, την ίδια σεμνή και σοβαρή συγκίνηση, με την ίδια γνώση που δεν φοβάται την τόλμη της απλότητας, δίνει σε όσους πάντα θαυμάζουν την ζωγραφική του Δ. Διαμαντόπουλου, την μεγάλη συγκινημένη χαρά που η δύναμη και η αλήθεια, όταν συνδυάζονται προσφέρουν στο θεατή...»(24).

Το 1970 επισκέφθηκε για δεύτερη φορά το Παρίσι και στις 27 Ιανουαρίου 1975 αναδρομική του έκθεση στο Πνευματικό Καλλιτεχνικό Κέντρο «Ωρα» της οδού Ξενοφώντος (25) με 100 έργα του, λάδια, των ετών 1949-1974.

Την ίδια περίοδο ο ζωγράφος έγραψε «[...] ένα δοκίμιο, με πνεύμα τεχνικό, επιστημονικό και φιλοσοφικό...» –όπως το χαρακτηρίζει ο ίδιος–, περίληψη του οποίου δημοσιεύτηκε στο Χρονικό 1975 της «Ωρας» με τίτλο «Το Έργο Ζωγραφικής». Ολοκληρωμένο το δοκίμιο δεν εκδόθηκε ποτέ. Το πλήρες χειρόγραφο στα γαλλικά σώζεται στο αρχείο του ζωγράφου.

Συνέχισε να συμμετέχει με έργα του σε εκθέσεις στο Βελιγράδι και στο Βουκουρέστι το 1977. Το 1978 η Εταιρεία Διάδοσης Σύγχρονης Τέχνης παρουσίασε αναδρομική έκθεση των σχεδίων του, συνολικά 129 σχέδια. Για την έκθεση αυτή ο Άρης Κωνσταντινίδης έγραψε: «Και να, λοιπόν, που ένας «σχεδιασμένος» φαντάρος δίνει ολόκληρη την ατμόσφαιρα του στρατώνα του, –να που ένας εργάτης,

(19) Η αίθουσα τέχνης "Ρόμβος", Αμαλίας 4, εγκαινιάζεται το 1947 και διευθύνεται από τον σκηνογράφο Γ. Στεφανέλλη

(20) Σπ. Παναγιωτόπουλος 1947

(21) Δ. Ε. Ευαγγελίδης 1947

(22) Μ. Καραβία 1978, σ. 23

(23) Σε «Στέγη Γραμμάτων και Καλών Τεχνών» μετονομάζεται στα 1938 η αίθουσα τέχνης «Ατελιέ» ή «Λέσχη Καλλιτεχνών» και μετακομίζει στην οδό Μητροπόλεως 38.

(24) Ελ. Βακαλό 1965

(25) Το Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο «Ωρα», στην οδό Ξενοφώντος, ιδρύθηκε τον Ιανουάριο του 1969 από το ζωγράφο Ασσαντούρ Μπαχαριάν και λειτούργησε σαν ιδιωτικός πολιτιστικός φορέας με στόχους που κάλυπταν ευρύ φάσμα καλλιτεχνικών και πνευματικών εκδηλώσεων.

οικοδόμος, «σχέδιο» κι αυτός, σε κάνει να νιώθεις σαν τριγυρισμένος από ασβέστες και από τσιμέντα, αν δεν μυρίζεσαι κιόλας τον ιδρώτα του μόχθου στο κορμί του, –να που ένα πρόσωπο ή ένα γυμνό σώμα «σχεδιάζεται» για να καταξιωθεί και ο δοσμένος τόπος και η συγκεκριμένη χρονική στιγμή, όσο και για να μετριέται, με θερμομετρική ακρίβεια, ο σφυγμός της ζωής, στο σήμερα, στο χθες, ίσως και στην αυριανή της δυνατότητα.

Κι αν δε θά πρεπε να προσέξει κανείς και την αφαιρετική ικανότητα του σχεδιαστή Διαμαντόπουλου, που με λίγες, λιτές και ζουμερές γραμμές, συνοψίζει και καταγράφει το ουσιαστικό («το κοινό και το κύριο» του Σολωμού) κι όπως, ταυτόχρονα δεν αφήνει να του διαφύγει και καμιά λεπτομέρεια (–πτυχές ή τσακίσματα σε ένα παντελόνι, σε ένα πουκάμισο, –μια τρίχα στο ανοικτό στήθος, –ένα νύχι σε κάποιο δάχτυλο) κι όσο αυτή η λεπτομέρεια κρίνεται πως πρέπει να υπάρχει «για την αληθινή ουσία» (και πάλι τα λόγια του Σολωμού) που οφείλει να διατυπώνει το σχέδιο, κι όπου την ίδια στιγμή έχει πιαστεί και το τυχαίο και το συμπτωματικό, σαν οι πιο αληθινές «ουσίες» της ζωής, για να μούνε κι αυτά μέσα στο σχέδιο, που θέλει να ζει όσο γίνεται πιο πειστικά. Κι οπότε είναι ολοφάνερο πως τα σχέδια του δεν τα πραγματοποιεί ο Διαμαντόπουλος για να επιδείξει «σχεδιαστικές» ικανότητες (–που τις έχει... για να του περισσεύουνε) ,ούτε για να καταπλήξει με «αισθητικά» παιχνιδιάσματα (–που τα γνωρίζει... για να τα απορρίπτει), αλλά τα πλάθει, όλα τα σχέδια του, γιατί θέλει να καταγράψει αλήθειες και να αποκαλύψει βιώματα και εμπειρίες, δηλαδή ό,τι έχει συλλάβει και δει πολύ στοχαστικά και διορατικά και με μian αισθαντικότητα που αγκαλιάζει τα όρια της πιο ονειρικής ζεστασιάς...»(26).

Συνέχισε να εκθέτει: το 1978 στη Στουτγάρδη, αρχές του 1979 στο Παρίσι και στο Δουβλίνο και το 1980 ξανά στην «Ωρα». Με αφορμή την τελευταία δήλωσε, ανάμεσα σε άλλα, σε συνέντευξή του στον Α. Μπαχαριάν για το θέμα της ελληνικότητας: *«Πραγματικά έχουν γίνει πολλές συζητήσεις και δηλώσεις πάνω σ' αυτό το θέμα, ώστε να μπορεί να θεωρηθεί πια σαν ξεπερασμένο. Βέβαια κανείς δεν μπορεί ν' αμφισβητήσει, ότι το έργο τέχνης πρέπει να δείχνει μόνο του από ποιον έγινε, πότε έγινε, σε ποιο φυσικό και συλλογικό περιβάλλον έγινε. Ολ' αυτά όμως το έργο τέχνης τα δείχνει, τόσο καλύτερα, όσο λιγότερο προσπαθεί να τα δείξει ο καλλιτέχνης. Το ίδιο ισχύει, φυσικά, και για τα έργα των Ελλήνων που βρίσκονται στην Ελλάδα τις μέρες μας και στο συλλογικό μας περιβάλλον. Τώρα, αν ένας Έλληνας καλλιτέχνης μιμείται δηλ χρησιμοποιεί αναφομοίωτα ξένα πρότυπα, αυτό πάλι φαίνεται στο έργο του και απλώς υποβιβάζει την ποιότητα του. Η ποιότητα όμως υποβιβάζεται και όταν ο Έλληνας καλλιτέχνης μιμείται μορφές τέχνης, που είχαν συντελεσθεί κατά το παρελθόν σ' αυτό τον τόπο, π.χ. όταν ζωγραφίζει με βυζαντινή τεχνική, ή όταν ζωγραφίζοντας παριστάνει τον Έλληνα λαϊκό ζωγράφο του 19ου αιώνα ή των αρχών του 20ου. Βέβαια μπορεί κανείς να διαπιστώσει την ύπαρξη κάποιων κοινών χαρακτηριστικών στα καλλιτεχνικά δημιουργήματα της ελλαδικής περιοχής όλων των εποχών, από την κρητομυκηναϊκή ως τη βυζαντινή. Όλα αυτά τα δημιουργήματα όμως έχουν την περίφημη ελληνικότητα ακριβώς επειδή σε κάθε χρονική στιγμή και πολιτισμική περίοδο, οι καλλιτέχνες που τα δημιούργησαν εκφράστηκαν με διαφορετικό τρόπο. Έτσι και σήμερα το έργο του σύγχρονου Έλληνα καλλιτέχνη, για να έχει ελληνικότητα πρέπει απαραίτητα να δείχνει, πως έγινε υπό τις πολιτισμικές συνθήκες του σημερινού παγκόσμιου πολιτισμού»(27).*

Το 1980 εξέθεσε στην «Ωρα» την ενότητα έργων που ονομάζουμε «Τερατογονίες». Σε αυτά τα έργα η εξουσία και οι υπερβάσεις της συγκροτούν ένα νέο μύθο όπου το χρήμα, το εμπόριο και η βία οργιάζουν πάνω στις αρχετυπικές μορφές της μητέρας που θρηνεί και του νεαρού πληγωμένου ήρωα. Είναι αυτό το σύνολο έργων που η Ελένη Βακαλό ονόμασε «ελληνική Guernica»(28).

Το 1981, συνεπής στην ιδεολογική του τοποθέτηση, παραχώρησε τη σειρά «Οι οικοδόμοι», για το ετήσιο ημερολόγιο της εφημερίδας «Αυγή». Την ίδια χρονιά σε συνέντευξή του στον δημοσιογράφο Νίκο Ζώη αναφέρθηκε στα θεωρητικά προβλήματα που τον απασχόλησαν και σε βασικές του θέσεις που περιέχονται στο «Έργο της Ζωγραφικής»:

(26) Α. Κωνσταντινίδης 1978, σσ. 72-75

(27) Κατάλογος έκθεσης 1980

(28) Εμμ. Σ. Στεφανίδης 2003, σ. 3

«Για να ζωγραφίσουμε ένα έργο ζωγραφικής π.χ. μίαν ελαιογραφία, μεταχειριζόμαστε μπογιές, νέφτι, πινέλα, μουσαμά. Αυτά είναι τα υλικά μέσα κατασκευής του ζωγραφικού έργου. Όταν αρχίσουμε να ζωγραφίζουμε, δηλαδή όταν αρχίσουμε την κατασκευή του ζωγραφικού έργου, σχεδιάζουμε και ύστερα χρωματίζουμε. Το σχέδιο και το χρώμα, επειδή μ' αυτά, από τα άψυχα υλικά που αναφέραμε πιο πάνω, φτιάχνουμε ένα ζωγραφικό ή και πιο απλά ένα γραφικό έργο, τα ονομάζουμε τεχνικά μέσα κατασκευής του ζωγραφικού έργου. Τα γραφικά μέσα, πραγματοποιημένα με τα υλικά μέσα, τα ονομάζουμε τεχνικά μέσα κατασκευής του ζωγραφικού έργου. Όταν τελειώσουμε ένα έργο ζωγραφικής, αυτό, εφόσον φωτίζεται,

1. Αναπαριστά κάτι...

2. Εκφράζει, δηλαδή δείχνει από ποιον έγινε..., σε ποιο φυσικό και συλλογικό περιβάλλον έγινε...

3. Ευχαριστεί το θεατή, τον δυσαρεστεί ή τον αφήνει αδιάφορο.

4. Πληροφορεί το θεατή για τη φυσική και συλλογική πραγματικότητα...

5. Ωθεί το θεατή σ' ένα τρόπο στάσης-δράσης...

6. Δημιουργεί κάτι...

*Αυτές τις ιδιότητες του έργου ζωγραφικής τις ονομάζουμε λειτουργίες του»(29).*

Το 1982 παρουσιάστηκε και πάλι έκθεσή του στην «Ωρα» με τίτλο: «Οι μηχανές και ο ήλιος», ενώ τον Μάιο της ίδιας χρονιάς εκπροσώπησε με 58 έργα, μαζί με τον γλύπτη Κ. Κουλεντιανό, την Ελλάδα στην 40<sup>η</sup> Biennale της Βενετίας. Επίσης το 1982 ο Δ. Διαμαντόπουλος συμμετείχε μαζί με άλλους Έλληνες καλλιτέχνες στα «EUROPALIA 1982/Ελλάς - Art Grec Contemporain», τα οποία πραγματοποιήθηκαν στις Βρυξέλλες στις αίθουσες του Palais de Beaux Arts, στην ενότητα «Τέσσερις Δάσκαλοι», μαζί με τους Γκίκα, Μόραλη, και Τσαρούχη. Στις 16 Οκτωβρίου 1986 με επιστολή του προς την Α.Σ.Κ.Τ. ζήτησε να νοικιάσει ένα διαμέρισμα που αποτελούσε περιουσιακό στοιχείο του ιδρύματος και βρισκόνταν στην οδό Θουκυδίδου 10, στην Πλάκα. Αιτιολόγησε την αίτησή του αυτή επισημαίνοντας πως το σπίτι του στην Αργυρούπολη χρήζει επισκευής και επιπλέον βρίσκεται μακριά από το κέντρο και την πνευματική ζωή της πόλης. Τελικά το διαμέρισμα του παραχωρήθηκε και έμεινε εκεί για μερικά χρόνια(30). Πέθανε στην Αθήνα στις 6 Ιουνίου 1995 σε ηλικία 81 χρόνων.

Τον Απρίλιο του 2001 διοργανώθηκε από την Ακαδημία Αθηνών αναδρομική έκθεση του έργου του Διαμαντή Διαμαντόπουλου. Ο ιστορικός τέχνης, ακαδημαϊκός Χρύσανθος Χρήστου συνέγραψε ένα κριτικό σημείωμα που συμπεριλήφθηκε στον κατάλογο της έκθεσης, αποσπάσματα του οποίου ακολουθούν: «Με καταγωγή από τη Μαγνησία της Μικράς Ασίας, ο Διαμαντόπουλος είναι αναμφίβολα ένας από τους πιο σημαντικούς από κάθε άποψη δημιουργούς μας. Μάλιστα μ' αυτόν έχουμε και αυτό που έχει ονομαστεί «περίπτωση Διαμαντόπουλου» επειδή, ενώ παρουσιάζεται πολύ νέος με δυνατή και προσωπική εκφραστική γλώσσα στην ελληνική καλλιτεχνική σκηνή, αποσύρεται για περισσότερα από είκοσι πέντε χρόνια και εργάζεται κλεισμένος στον εαυτό και στον κόσμο του χωρίς να εμφανίζει εργασίες.

Μαθητής του Παρθένη και του Μπισκίνη ο Διαμαντόπουλος, αλλά πολύ νωρίς κάτοχος και όλων των σημαντικών αναζητήσεων του εικοστού αιώνα, δεν παρασύρεται σε καμιά περίπτωση από τους δασκάλους και τις κάθε κατηγορίας γνωριμίες του. Σε επαφή με την ευγένεια και την περισσότερο ποιητική γλώσσα του Ματίς και τον κυβισμό του Λεζέ, τον καθαρά μουσικό χαρακτήρα των έργων του Κλε, την βιαιότητα των δημιουργών του νεοπραγματισμού και της κοινωνικής κριτικής, το κλίμα των μεταμορφώσεων του Πικασσό, θαυμαστής της ζωγραφικής του Σεζάν, δεν παρασύρεται από τις κατακτήσεις των.

(29) Εφημ. Ριζοσπάστης, 12-11-1981

(30) Εμμ. Σ. Στεφανίδης 2003, σ. 54.

Μένει πάντα μόνος με τον εαυτό του και αναζητεί να εκφράσει τις προσωπικές συναντήσεις του με τον κόσμο και τη ζωή. Θεματογραφία και μορφοπλαστικό λεξιλόγιο έχουν σαν μόνιμη αφετηρία τους και στόχο τους τη ζωή και την έκφραση των εσωτερικών της διαστάσεων. Εξαιρετικός σχεδιαστής και με ιδιαίτερη αίσθηση των εκφραστικών δυνατοτήτων του χρώματος, δεν περιορίζεται σε μια εξωτερική απόδοση και ερμηνεία της αντικειμενικής πραγματικότητας, αλλά στην ουσιαστική μεταφορά της σε καθαρά πλαστικές αξίες. Ο ίδιος, κριτικός της καλλιτεχνικής δημιουργίας και θεωρητικός της τέχνης, βλέπει την ζωγραφική και πιο γενικά την τέχνη σαν δυνατότητα επέμβασης στην ίδια τη λειτουργία της ζωής. Σε μια πορεία παράλληλη με αυτή του Τσαρούχη, με τον οποίο πολλά τον συνέδεαν, αλλά περισσότερο τον χώριζαν ενδιαφέρεται σχεδόν αποκλειστικά για την ανθρώπινη ζωή, ιδιαίτερα τον ανθρώπινο μόχθο.

Στα έργα του αναγνωρίζει κανείς ότι με τον Διαμαντόπουλο έχουμε τον δημιουργό, του οποίου η τέχνη νοσηματοδοτεί το χώρο και μορφοποιεί τον χρόνο. Με εξαίρεση λίγες από τις περισσότερο πρώιμες εργασίες του, όλες οι χαρακτηριστικές προσπάθειές του αναφέρονται στον άνθρωπο του καθημερινού μόχθου και των προβλημάτων του.[...] Για τον Διαμαντόπουλο, μορφή είναι το βάθος που βγαίνει στην επιφάνεια, είναι το υποσυνείδητο που γίνεται συνειδητό, είναι ο χώρος που αποκτά χαρακτήρα και ο χρόνος πρόσωπο. Και ενώ στις σχετικά πρώιμες προσπάθειες του αναγνωρίζεται εύκολα η μελέτη του φωβισμού και του κυβισμού, όπως και σε κάποιο βαθμό και της μεταφυσικής ζωγραφικής, ιδιαίτερα τύπων του Κάρλο Καρα, σε καμιά περίπτωση δεν μπορεί να μιλήσει κανείς για απλή χρησιμοποίηση κατακτήσεων των δημιουργών των ρευμάτων αυτών. Πάντα τα έργα του, σε όλες τις φάσεις της καλλιτεχνικής του δημιουργίας, διακρίνονται για τις επίμονες προσωπικές αναζητήσεις του, προσπάθειες που τον φέρνουν έξω από τις γνωστές και καθιερωμένες τάσεις. Γιατί ο Διαμαντόπουλος σε καμιά περίπτωση δεν μπορεί να θεωρηθεί ρεαλιστής, επειδή διατηρεί την επαφή με την οπτική πραγματικότητα και έχει σαν θεματική αφετηρία τον ανθρώπινο μόχθο. Ούτε φωβιστής επειδή σε μερικές εργασίες διαφαίνονται στοιχεία από τον διακοσμητικό τόνο έργων του Ματίς. Ούτε εξπρεσιονιστής και κυβιστής, επειδή χρησιμοποιεί τις εξπρεσιονιστικές παραμορφώσεις και το γεωμετρικό λεξιλόγιο, πολύ λιγότερο καλλιτέχνης στα πλαίσια της μεταφυσικής ζωγραφικής, επειδή δίνει έργα και με κάτι από το χώρο της. Είναι και παραμένει πάντα καθαρά προσωπικός δημιουργός, με τα έργα του να έχουν την απαραγνώριστη σφραγίδα του, με τη σχηματοποίηση και τον πρωτογονισμό τους, τα τονισμένα πλαστικά στοιχεία και τα ενιαία χρώματα, τους συχνά εξπρεσιονιστικούς τύπους και τον προβληματικό σκόπιμα χώρο τους. Και αυτό μπορούμε να το διαπιστώσουμε, αν μείνουμε περισσότερο σε μερικές από τις πιο χαρακτηριστικές προσπάθειες του και αφού σημειώσουμε και λίγα λόγια για τη ζωή του...

[...]Δημιουργός πηγαίος και προσωπικός ο Διαμαντόπουλος, μας έχει δώσει αναμφίβολα μερικά από τα πιο σημαντικά χαρακτηριστικά και ολοκληρωμένα έργα της νεοελληνικής τέχνης. Με αφετηρία την οπτική πραγματικότητα και βάση την ανθρώπινη μορφή, χωρίς να παρασύρεται από τις σπουδές και τις γνωριμίες, και με μόνιμο στόχο και ανησυχία του την έκφραση των συναντήσεων του με τον κόσμο, επιβάλλει μια προσωπική εκφραστική γλώσσα, που διακρίνεται για την αμεσότητα, την ειλικρίνεια και την εσωτερική της αλήθεια. Εξαιρετικός σχεδιαστής και με ιδιαίτερη αίσθηση των δυνατοτήτων του χρώματος και του ρόλου του χώρου, δεν περιορίζεται σε καμιά περίοδο της καλλιτεχνικής του δημιουργίας στην εξωτερική απόδοση της οπτικής πραγματικότητας, που έχει πάντα σαν αφετηρία. Ενδιαφέρεται πάντα και κατορθώνει να μας περάσει από το ειδικό στο τυπικό και από το ατομικό στο καθολικό και διαχρονικό. Η μόνιμη σχεδόν απασχόληση του με την ανθρώπινη μορφή μπορεί σίγουρα να θεωρηθεί και σαν μια αναφορά και σύνδεσή του με τον αρχαίο ελληνικό κόσμο, δηλαδή την ελληνική καλλιτεχνική παράδοση...

[...]Σε όλες τις φάσεις της καλλιτεχνικής του δημιουργίας ο Διαμαντόπουλος έχει σαν αφετηρίες του προσωπικά βιώματα και συναντήσεις με την ιστορία και τη ζωή και δίνει έργα που εκφράζουν και τη θέση του στον κόσμο. Χωρίς ίχνος φιλολογίας και μόνο με την αξιοποίηση, με προσωπικό τρόπο των καθαρά 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 βάρους στο καθολικό και το διαχρονικό, για να δώσει πρόσωπα στις ανησυχίες μας και τα προβλήματα των καιρών μας»(31).

(31) Εμμ. Σ. Στεφανίδης ό.π., σσ. 60-61

Η σημαντική θέση του Δ. Διαμαντόπουλου ανάμεσα στους ζωγράφους της γενιάς του '30 αποτυπώνεται και στην Ομαδική προσωπογραφία σπουδαστών της Α.Σ.Κ.Τ. (1984-89) του ζωγράφου Κώστα Μαλάμου (Αλεξάνδρεια 1913 –20 Μαρτίου 2007 ). Ανάμεσα στους Γ. Μανουσάκη, Ιωάννα Μητσέα-Μαλάμου, Γ. Μόραλη, Γ. Τσαρούχη, Βάσω Κατράκη διακρίνουμε τον Δ. Διαμαντόπουλο και τον Γ. Σικελιώτη, ένα ακόμη Μικρασιάτη που άφησε σημαντικό ζωγραφικό και χαρακτικό έργο.

Ο Γιώργος Σικελιώτης γεννήθηκε στις 4 Φεβρουαρίου του 1917 στη Σμύρνη της Μικράς Ασίας. Το 1922, με τη Μικρασιατική καταστροφή, ήρθε στην Αθήνα και εγκαταστάθηκε με την οικογένειά του στην Καισαριανή. Φοίτησε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου, από το 1935 έως το 1940, όπου είχε καθηγητές τον Κωνσταντίνο Παρθένη και τον Σπυρίδωνα Βικάτο. Από τα φοιτητικά του χρόνια, άρχισε να παρουσιάζει έργα του σε ομαδικές εκθέσεις. Συγκεκριμένα το 1936 συμμετείχε στην 1η Ετήσια Έκθεση Σπουδαστών ΑΣΚΤ, στις αίθουσες του Παρνασσού και το 1938 στην ομαδική έκθεση Νέων Ρεαλιστών στην Αθήνα.

Το 1940 πήρε μέρος στο αλβανικό μέτωπο. Στην περίοδο της Κατοχής αποτύπωσε, κυρίως μέσα από σχέδια και χαρακτικά, τον αγώνα των ανθρώπων της τέχνης και των γραμμάτων κατά των κατακτητών. Το 1945 παντρεύτηκε τη Χαρίκλεια Κωνσταντινίδη, δασκάλα κλασικού χορού, με την οποία απέκτησε δύο κόρες, τη Βάσω και τη Φωτίκα.

Το 1949 έγινε μέλος της καλλιτεχνικής ομάδας «Στάθμη», η οποία ανέπτυξε πλούσια εικαστική δραστηριότητα. Το αθηναϊκό κοινό ενημερώθηκε για το σχηματισμό της νέας καλλιτεχνικής ομάδας στις 27 Οκτωβρίου του 1949 μέσα από τη στήλη «Καλές Τέχνες» της εφημερίδας «Ελευθερία»: «Το ερχόμενο Σάββατο θα παρουσιάσει για πρώτη φορά ατομική του έκθεση ο ονομαστός ζωγράφος Γ. Μπουζιάνης. Παλιός εργάτης της τέχνης ο Μπουζιάνης, έχει συχνά διακριθεί κι εδώ και στο εξωτερικό αλλά δεν είχε ποτέ ως τα σήμερα αποφασίσει να εμφανίσει ένα μεγάλο τουλάχιστον κομμάτι απ' το έργο του σε προσωπική έκθεση. Η εμφάνισή του αυτή στον «Παρνασσό» έχει και το πρόσθετο ενδιαφέρον ότι θα είναι η πρώτη εκδήλωση μιας καινούργιας ομάδας καλλιτεχνών που πήρε το όνομα «Στάθμη». Εκτός από τον Μπουζιάνη ανήκουν σ' αυτήν ο Απάρτης, ο Βασιλείου, ο Γουναρόπουλος, ο Σώχος, ο Ζογγολόπουλος, ο Θεοδωρόπουλος και άλλοι που θα κάνουν σύντομα και ομαδική εμφάνιση». Στην παραπάνω καταγραφή θα πρέπει να προστεθούν τα ονόματα των Τάσσου, Κατράκη, Σεμερτζίδη, Κανέλλη, Σικελιώτη, Αστεριάδη, Μαγγιώρου, Σώχου, Γουναρόπουλου, Βακαλό, Μηταράκη, Φραντζεσκάκη, Ελένης Ζογγολόπουλου και Αγλαΐας Παππά.

Εξετάζοντας το στίγμα των ζωγράφων – μελών της «Στάθμης» μπορούμε να μιλήσουμε για μία τέχνη που δε χάνει, τις περισσότερες φορές, τα εθνικά της χαρακτηριστικά, είναι σαφώς ανθρωποκεντρική και στις πιο αφηρημένες της διατυπώσεις, ενώ περιέχει ενδείξεις κοινωνικής ευαισθησίας.

Στην πρώτη έκθεση της ομάδας στο Ζάππειο το Μάιο του 1950, εκτός από τα ιδρυτικά μέλη, μετείχαν και άλλοι καλλιτέχνες των οποίων το έργο θεωρήθηκε πως συγγενεύει με τις επιδιώξεις της. Συνολικά παρουσίασαν τη δουλειά τους 31 καλλιτέχνες –22 άνδρες και 9 γυναίκες. Η εκθεσιακή δραστηριότητα της ομάδας συνεχίστηκε με τις εξίσου πολύ σημαντικές εκθέσεις το Μάρτιο του 1951 στη Θεσσαλονίκη, το Δεκέμβριο του ίδιου έτους στο Βόλο και την έκθεση στη Ρώμη την άνοιξη του 1953. Σε όλες αυτές τις εκθέσεις συμμετείχε με έργα του ο Γ. Σικελιώτης, ενώ η πρώτη ατομική του έκθεση με 80 έργα, έγινε το 1954 στην αίθουσα της εφημερίδας «Το Βήμα». Το 1957 συμμετείχε στη Biennale της Αλεξάνδρειας.

Το 1960 η Ελληνική Επιτροπή της Διεθνούς Ένωσης Κριτικών Τέχνης τον εξέλεξε ως υποψήφιο για το Διεθνές Βραβείο του Μουσείου Guggenheim της Νέας Υόρκης, για το έργο του «Κορίτσια με Περιστερία», όπου η επιτροπή βράβευσης του Μουσείου του απένειμε Εύφημη Μνεία. Το 1965 οργάνωσε ατομική έκθεση στη Νέα Υόρκη, με 35 πίνακες, υπό την αιγίδα του Ελληνικού Προξενείου.

Ο Σικελιώτης έζησε και εργάστηκε για μεγάλα χρονικά διαστήματα στην Αγγλία και στη Γαλλία. Στην Αγγλία, ζωγράφισε κυρίως το βιομηχανικό τοπίο της κεντρικής Αγγλίας, καθώς επίσης χωριά και τοπία της Ουαλίας. Το ζωγραφικό και χαρακτικό αυτό έργο παρουσιάστηκε σε δύο ατομικές εκθέσεις με τον τίτλο «Παλιά Αγγλία» (Αθήνα 1974, Θεσσαλονίκη 1975). Κατά την περίοδο 1977-1983 μετέβαινε συχνά στο Παρίσι όπου οργάνωσε το δικό του ατελιέ ζωγραφικής.

Το ενδιαφέρον του εστιάστηκε στους ανθρώπους του Παρισιού, που αποτελούνταν από πλήθος διαφορετικών φυλών και εθνικοτήτων(32).

Σύμφωνα με τον Χρυσάνθο Χρήστου στον Γιώργο Σικελιώτη «εντοπίζουμε μια ιδιότυπη προσπάθεια, ένα ζωγράφο παραδοσιακών τάσεων και παραστατικών τύπων, που μας δίνει έργα στα οποία συνδυάζονται στοιχεία της βυζαντινής παράδοσης και της λαϊκής ή λαϊκότροπης τέχνης – της τέχνης του Καραγκιόζη ιδιαίτερα–, σχηματοποίηση και ασκητικά χρώματα, αισθησιασμό και μνημειακότητα των μορφών»(33).

Στα έργα του Γ. Σικελιώτη χαρακτηριστική είναι η σχηματοποίηση των ανθρώπινων μορφών, καθώς και η έμφαση στα ενιαία χρώματα και στα τονισμένα μεγάλα μάτια. Βασικό χαρακτηριστικό επίσης είναι και η τονισμένη μετωπικότητα των μορφών' καθώς αυτές διαδέχονται το χώρο, που και αυτός αποδίδεται με μετωπικότητα, μας υποβάλλουν την αίσθηση ενός αγιογραφικού έργου. Από την άλλη στα τοπία δεν πρέπει να παραλείψουμε πως αρκετά από αυτά αποδίδονται με τη συνθετική οργάνωση του κυβισμού. «Η λιτότητα της γραμμής και η εσωτερικότητα του χρώματος μαζί με την έμφαση στα δομικά χαρακτηριστικά του θέματος του επιτρέπουν να εκφράσει το ίδιο το εσωτερικό του περιεχόμενο, την ψυχή του τοπίου»(34).

Κατά την περίοδο 1975 – 1983 οργάνωσε σε συνεργασία με τους Δήμους, τους Τοπικούς Πολιτιστικούς Φορείς και την Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση περισσότερες από 25 ατομικές εκθέσεις «Καλλιτεχνικής Αποκέντρωσης», όπως ο ίδιος τις ονόμαζε, με σκοπό τη διάδοση της Τέχνης στους ανθρώπους της περιφέρειας, σε διάφορες επαρχιακές πόλεις της Ελλάδας. Ένα μέρος των έργων των εκθέσεων αυτών έγινε δωρεά από τον ίδιο τον ζωγράφο, προς τους εκάστοτε Τοπικούς Πολιτιστικούς Φορείς ή Δήμους. Η ενέργεια αυτή είχε ως αποτέλεσμα, μαζί και με τις δωρεές άλλων καλλιτεχνών, τη δημιουργία και συγκρότηση νέων Δημοτικών Πινακοθηκών σε αρκετές επαρχιακές πόλεις της Ελλάδας.

Πέρα από το κυρίως ζωγραφικό και χαρακτηριστικό, στο έργο του Γιώργου Σικελιώτη, περιλαμβάνονται επίσης τοιχογραφίες, εικονογραφήσεις κειμένων και εξώφυλλων λογοτεχνικών βιβλίων Ελλήνων λογοτεχνών ( Γ. Σεφέρης, Ν. Μάτσας, Ν. Τσιφόρος, Α. Νενεδάκης, Γ. Σκαρίμπας κ.ά.), λογοτεχνικών περιοδικών, μαθητικών βιβλίων, όπως στα σχολικά εγχειρίδια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας της Α' και Β' Γυμνασίου, περιοδικών, ημερολογίων, δίσκων μουσικής, ζωγραφικές κάρτες με μικτή τεχνική σε μεγάλη ποικιλία θεμάτων κ.α. Ήταν μέλος του Επιμελητηρίου Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος (ΕΕΤΕ). Το 1983 το Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών του απένειμε τιμητική σύνταξη για το έργο και τη συνεχή προσφορά του στο χώρο των εικαστικών Τεχνών και του Πολιτισμού.

Ο Γιώργος Σικελιώτης πέθανε στην Αθήνα, στις 4 Σεπτεμβρίου του 1984 και τάφηκε στο Νεκροταφείο της Καισαριανής, σε μνήμα που ο Δήμος παραχώρησε τιμητικά(35).

Στην ίδια περίοδο ένας ακόμη σημαντικός ζωγράφος και σκιτσογράφος θα αποτυπώσει με το έργο του τη δική του οπτική για την τέχνη. Στις 26 Φεβρουαρίου του 1919 γεννήθηκε στο Αϊδίني της Μ. Ασίας ο Μίνως Αργυράκης. Κατά την Μικρασιατική Καταστροφή, ο πατέρας του, που ήταν πλούσιος τραπεζίτης, έπεσε θύμα της τουρκικής θηριωδίας. Έτσι, σε ηλικία τριών ετών, ο Μ. Αργυράκης βρέθηκε πρόσφυγας στην Ελλάδα, μαζί με την μητέρα του, Γαλάτεια, την γιαγιά του και τον αδελφό του. Παρά το νεαρό της ηλικίας του σε συνεντεύξεις του στον Άρη Σκιαδόπουλο και σε άλλους, δήλωνε πως θυμόταν την προκουμαία της Σμύρνης, το πλήθος του κόσμου και τον ερχομό στην Αθήνα. Η μητέρα του ντύθηκε χανούμισα για να ξεφύγει, ενώ έμεινε ανεξίτηλη μέσα του η εικόνα του πατέρα του που κατασφάχτηκε από τους Τούρκους σ' ένα βουνό.

(32)[https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%93%CE%B9%CF%8E%CF%81%CE%B3%CE%BF%CF%82\\_%CE%A3%CE%B9%CE%BA%CE%B5%CE%BB%CE%B9%CF%8E%CF%84%CE%B7%CF%82](https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%93%CE%B9%CF%8E%CF%81%CE%B3%CE%BF%CF%82_%CE%A3%CE%B9%CE%BA%CE%B5%CE%BB%CE%B9%CF%8E%CF%84%CE%B7%CF%82)

(33) Χρυσ. Χρήστου 1996, σ. 22

(34) Χρυσ. Χρήστου ό.π., σ. 232

(35) [https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%93%CE%B9%CF%8E%CF%81%CE%B3%CE%BF%CF%82\\_%CE%A3%CE%B9%CE%BA%CE%B5%CE%BB%CE%B9%CF%8E%CF%84%CE%B7%CF%82](https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%93%CE%B9%CF%8E%CF%81%CE%B3%CE%BF%CF%82_%CE%A3%CE%B9%CE%BA%CE%B5%CE%BB%CE%B9%CF%8E%CF%84%CE%B7%CF%82)

B9%CE%BA%CE%B5%CE%BB%CE%B9%CF%8E%CF%84%CE%B7%CF%82

Μάλιστα, θυμόταν πάντα έντονα την εικόνα του Τούρκου με τη «χατζάρα βουτηγμένη στο αίμα να τους απειλεί» και το περιστατικό απεικόνισε σε πίνακα. Δήλωνε πάντα πως από την καταστροφή της Σμύρνης και την απώλεια που βίωσε του «έμεινε το αυτοκαταστροφικό στοιχείο που τον χαρακτήριζε σε όλη του τη ζωή». Αυτό το αυτοκαταστροφικό επεσήμανε συνεχώς και ο Γ. Τσαρούχης, όποτε αναφερόταν στον Μ. Αργυράκη(36).

Στην Αθήνα, με την φροντίδα της Πηνελόπης Δέλτα, φοίτησε στο Κολέγιο του Ψυχικού. Εκεί ήταν συμμαθητής Αλέξη Σολωμού, μετέπειτα σκηνοθέτη της *Οδού Ονειρών*. Προσπάθησε δύο φορές να γίνει δεκτός από την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, αλλά χωρίς επιτυχία. Έλαβε μαθήματα ζωγραφικής από τον Γιάννη Τσαρούχη, που ήταν προσωπικός του φίλος. Ο ίδιος επίσης ισχυρίζονταν πως υπήρξε μαθητής του Κόντογλου, του Θεόφιλου και του Παρθένη. Έκανε παρέα με άλλους πολύ γνωστούς συνομήλικούς του, όπως ο Γιάννης Μόραλης, ο Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, ο Μάνος Χατζιδάκις και ο Νίκος Γκάτσος.

Εργάστηκε ως σκιτσογράφος στην εφημερίδα «Αυγή», όπου συνεργάστηκε με τον Μίκη Θεοδωράκη. Την περίοδο της Κατοχής κατατάχθηκε στην ΕΠΟΝ. Το 1948 και το 1951 συμμετείχε σε πανελλήνιες εκθέσεις ζωγραφικής. Μάλιστα, στην έκθεση του Ζαππείου το 1948 συμμετείχε με δύο έργα και ο Σπ. Μελάς τον χαρακτήρισε ως «μικρό Γκογκόλ του σχεδίου». Το 1957 συμμετείχε στο Διεθνές Φεστιβάλ Νεότητας της Μόσχας και στη Biennale σχεδίου στο Ταλεντίνο της Ιταλίας. Υπήρξε μέλος της καλλιτεχνικής ομάδας «Αρμός» ως το 1953.

Στα έργα του Μ. Αργυράκη η γυναίκα αποτελεί κυρίαρχο στοιχείο, είτε σε γυμνά, είτε σε σύνθεση, είτε πορτρέτα. Τα έργα του διακρίνονται, σύμφωνα με την Άμυ Μιμς, σε Ονειρικά (γοργόνες, νεράιδες, φεγγάρι, ήλιος- όπως ο ήλιος του Δ. Διαμαντόπουλου) και σε Σατιρικά. Είναι χαρακτηριστικό πως ο Μάνος Χατζιδάκις τον αποκαλούσε «άνθρωπο της φάρσας», ενώ ο Κ. Γεωργουσόπουλος δήλωσε: «*Η πρωτοπορία του Μ. Αργυράκη στη ζωγραφική ήταν το σκίτσο του: σκίτσο υπερρεαλιστικό, λεπτό, μικρής λεπτομέρειας και συγχρόνως πολύ αφαιρετικό. Με μια πινελιά, δυο τρεις γραμμές, σχεδίαζε τον Έλληνα αστό, τον μεγαλοαστό και τον εξουθένωνε με μια πινελιά*».

Το 1957 εξέδωσε το πρώτο του λεύκωμα με σκίτσα και κείμενα υπό τον τίτλο «Οδός Ονειρών». Το λεύκωμα, ήταν «μια αιχμηρή, καυστική, κοινωνική σάτιρα της Ελλάδας του '50, που περιείχε πολλά μυθολογικά στοιχεία, αλλά απέπνεε και έναν έντονο λυρισμό». Ο Μάνος Χατζιδάκις, γοητευμένος από το λεύκωμα, το μετέτρεψε σε μουσική επιθεώρηση, η οποία παρουσιάστηκε στο θέατρο «Μετροπόλιταν» της Αθήνας το 1962 με την συνεργασία του ίδιου του Αργυράκη (σκηνικά, κοστούμια, και στίχοι ενός τραγουδιού), σε σκηνοθεσία του Αλέξη Σολωμού και με πρωταγωνιστή τον Δημήτρη Χορν. «Το στίγμα το εικαστικό του Μ. Αργυράκη στην «Οδό Ονειρών» ήταν ανεπανάληπτο. Τα σκηνικά του ήταν ζωγραφικά και όχι νατουραλιστικά» (Κ. Γεωργουσόπουλος). Ακολούθησε «Ο γύρος του κόσμου» με τον Μ. Χατζιδάκι το 1965.

Το 1963 συνέβαλε στην ίδρυση της Νεολαίας Λαμπράκη. Λίγο πριν από τη δικτατορία δημιούργησε με τη σύντροφό του, τον Τσαρούχη και τον Ευγένιο Σπαθάρη την «Κιβωτό της Άμυ», έναν πρωτοποριακό χώρο καλλιτεχνικού πειραματισμού, στην Πλάκα, όπου γίνονταν διάφορα δρώμενα με λόγο, μουσική και χορό, ένας χώρος εξήντα θέσεων. Τότε έγραψε και τρία θεατρικά έργα: «Ο παλιάτσος», «Η εξομολόγηση», «Η πόρνη τ' ουρανού». Η χούντα, όμως, έκλεισε την «Κιβωτό της Άμυ», γιατί δεν είχε άδεια «μετά μουσικών οργάνων», και ο Μ. Αργυράκης έφυγε εκτός Ελλάδας σε Ισπανία, Λονδίνο και στην Κοπεγχάγη. Στην Κοπεγχάγη εξέδωσε και τη δεύτερη σατιρική συλλογή σκίτσων του - με κείμενό του αυτή τη φορά - «Η πολιτεία έπλεε εις την Μελανόλευκον». Εκεί έζησε μέχρι το 1974 φιλοξενούμενος του γλύπτη Τάκι.

Φίλος από τα παλιά, ο Τάκις, κοσμοπολίτης κι αυτός, είχε πείσει τον Μίνωα Αργυράκη να οδηγήσει τη δημιουργικότητά του στα όρια. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο δημιούργησε τα «ερωτικά/διαστημικά έργα» του που, όπως σημειώνει ο κριτικός τέχνης Θανάσης Μουτσόπουλος, «μοιάζουν να απέχουν έτη φωτός από τη σατιρική ηθογραφία και το χατζιδακικό πνεύμα της Οδού Ονειρών, μέσα από τα οποία τον γνώριζε η αθηναϊκή κοινωνία.

(36) Συνέντευξη στον Αρη Σκιαδόπουλο το 1997

Πάνε και οι σχέσεις με τον (προκάτοχό του) Μποστ ή τον (επίγονο) Αντώνη Κυριακούλη. Τα "ερωτικά/διαστημικά" φέρουν ελάχιστο Μποστ και πάρα πολύ underground comix του Σαν Φρανσίσκο, σωματικές χειρονομίες του Arnulf Rainer και ψυχεδελικές εκρήξεις μιας πολύ ταραγμένης εποχής»(37).

Μετά την πτώση της χούντας, επέστρεψε στην Ελλάδα και συνέχισε τις πολύπλευρες δραστηριότητές του. Το 1981 συνεργάστηκε με τον Μ. Χατζιδάκι για τελευταία φορά και δημιούργησαν την «Πορνογραφία» (σκηνικά - κοστούμια), που ήταν και η τελευταία ολοκληρωμένη δουλειά του. Το 1984 κυκλοφόρησε το βιβλίο του «Ταξιδεύοντας στην Ελλάδα». Επιμελήθηκε σκηνικά και κοστούμια για παραστάσεις αρχαίου δράματος στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Ασχολήθηκε και με τη σκηνογραφία και τα κοστούμια σε τηλεοπτικές σειρές της ελληνικής τηλεόρασης (Λούνα Παρκ), ασκώντας μεγάλη επίδραση στους σκηνογράφους των επόμενων γενεών.

Για το έργο του Μίνου Αργυράκη, η Ελένη Βακαλό έχει γράψει:

«Μέσα στα πλαίσια της ελληνικότητας, την πρώτη χρήση ειρωνείας, από τη δεκαετία του '40, την έχουμε στα σκίτσα του Μ. Αργυράκη. Ο Μ. Αργυράκης λειτουργεί βέβαια ως γελοιογράφος. Το ρεπερτόριό του, όμως, αγγίζει όλα τα σύμβολα της ελληνικότητας. Τα απομυθοποιεί γελοιογραφικά από το κύρος τους, αλλά συγχρόνως τα μεταφέρει στο χώρο ονείρων, στην «Οδό Ονείρων» του Νεοέλληνα [...] Με την παρεμβολή του Μ. Αργυράκη τοποθετείται το σημείο που έγινε η στροφή, για να περάσουμε σ' ένα τόσο σύντομο χρονικό διάστημα στην Ελλάδα, από το βίωμα στη μνήμη».

Η υγεία του κλονίστηκε το 1990 και έκτοτε έπαψε να ζωγραφίζει και να συμμετέχει ενεργά στην ζωή. Τον Απρίλιο του 1997, κλείστηκε στο Αθηναϊκό Γηροκομείο. Πέθανε έναν χρόνο μετά, στις 26 Μαΐου 1998, πριν προλάβει να δει αναδρομική του έκθεση στην Εθνική Πινακοθήκη (Οκτώβριος 1998).

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ:

Μέσα από την εξέταση του έργου των Μικρασιατών ζωγράφων Φ. Κόντογλου, Δ. Διαμαντόπουλου, Γ. Σικελιώτη και Μ. Αργυράκη οδηγούμαστε σε σημαντικές διαπιστώσεις. Παρά τις όποιες διαφορές τους, τα κοινά χαρακτηριστικά στο έργο και στη ζωή τους δεν περιορίζονται μόνο στην κοινή καταγωγή, την προσφυγιά και την απώλεια. Κατάγονταν από ευκατάστατες οικογένειες και είχαν παιδεία πολυδιάστατη. Δεν ασχολήθηκαν μόνο με τη ζωγραφική, αλλά και με άλλες μορφές τέχνης, όπως η λογοτεχνία, η σκηνογραφία, η σκιτσογραφία, στις οποίες αναδείχτηκαν πρωτοπόροι και καινοτόμοι.

Πνεύματα ανήσυχα εξέφρασαν την ελληνικότητα και της έδωσαν νόημα με το έργο τους. Επηρέαστηκαν από τη βυζαντινή και τη λαϊκή –και όχι λαϊκίστικη- τέχνη και έδειξαν νέους δρόμους για την αξιοποίησή τους. Γνώρισαν τα ρεύματα της εποχής, ταξίδεψαν, αλλά, πέρα και έξω από τις Σχολές της Ευρώπης, δημιούργησαν το προσωπικό τους ύφος αποφεύγοντας την άκαρπη μίμηση. Για τον λόγο αυτό και επέδρασαν και επιδρούν στην καλλιτεχνική έκφραση. Τις απόψεις τους αποτύπωσαν και σε θεωρητικά κείμενα για την τέχνη, που αποτελούν πολύτιμη παρακαταθήκη.

Κυρίως, όμως, το ενδιαφέρον τους για τον άνθρωπο και την απόδοση της ανθρώπινης μορφής είναι το κοινό τους χαρακτηριστικό. Και «με την ανθρωποκεντρική τους τέχνη, αλλά και την αγάπη για τη λαϊκή έκφραση επιβεβαίωσαν πως οι χαμένες πατρίδες παρέμεναν ζωντανές, βαθιά μέσα τους».



## **ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:**

- Ελένη Βακαλό 1983, *Η Φυσιονομία της Μεταπολεμικής Τέχνης στην Ελλάδα: Ο Μύθος της Ελληνικότητας*, τόμος Γ', Κέδρος, Αθήνα
- Νίκος Ζίας 1975, *Μνήμη Κόντογλου*, εκδοτικός οίκος Αστήρ, Αλ. & Ε. Παπαδημητρίου, Αθήναι
- Νίκος Ζίας 1991, *Φ. Κόντογλου ζωγράφος*, Αθήνα
- Α. Κοντογιώργη 1998, *Η σκηνογραφία του ελληνικού θεάτρου 1930-60*, Μεταπτυχιακή Εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Θεσσαλονίκη
- Μιλτιάδης Παπανικολάου 2006, *Η Ελληνική Τέχνη του 20ου αι., Ζωγραφική-Γλυπτική*, Βάνιας, Θεσσαλονίκη
- Δημ. Παπαστάμος 1978, *Φώτης Κόντογλου*, Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, Αθήνα
- Κ. Σαρδελή 1982, *Η Ρωμοσύνη και ο Φώτης Κόντογλου*, Αστήρ, Αθήνα
- Εμμανουήλ Σ. Στεφανίδης 2003, *Το έργο του ζωγράφου Διαμαντή Διαμαντόπουλου και το κοινωνικό και αισθητικό του πλαίσιο*, Διδακτορική Διατριβή υπό την επίβλεψη του καθηγητή του Εμμ. Μαυροματά, Αθήνα
- Δήμητρα Τσούχλου – Ασαντούρ Μπαχαριάν 1985, *Η σκηνογραφία στο νεοελληνικό θέατρο*, Άποψη, Αθήνα
- Χρύσανθος Χρήστου 1996, *Ζωγραφική 20ου αιώνα*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα
- Άννη Μάλαμα 2009, «Ομάδα "Στάθμη", η περίπτωση μιας καλλιτεχνικής συλλογικότητας στη μετεμφυλιακή Ελλάδα», *Πρακτικά Γ' Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης*, Θεσσαλονίκη
- Ελένη Βακαλό 1965, Εφημερίδα *Τα Νέα*, (2-1-1965)
- Μ. Γαζέπη, «Οι τοιχογραφίες του Δημοτικού Μεγάρου Αθηνών», *Αθηναίος*, τχ. 1, (Φεβρουάριος 2016), σσ. 25–27
- Δ. Ε. Ευαγγελίδης 1947, Εφημερίδα *Τα Νέα*
- Μ. Καραβία 1978, Εφημερίδα *Η Καθημερινή*, (29-1-1978), σ. 23
- . Κωνσταντινίδης 1978, *Συλλέκτης*, έτος Δ', τχ. 35, (Φεβρουάριος 1978), σσ. 72-75
- Ευγένιος Ματθιόπουλος, Φ. Κόντογλου, «Ο τελευταίος Βυζαντινός, ένας οικουμενικός ελληνιστής», . Εφημερίδα *Τα Νέα*, 19-11-1999, σ. Ν18, Κωδ. Άρθρου: Α16596Ν181
- Κ. Μπαστιά, *Εικόνες*, τχ. 6, (5-15 Δεκεμβρίου 1955), σ. 25
- Γρηγ. Ξενοπούλος 1928, *Διάπλασις των παιδων*, περ. β', τ. 35, έτ. 50°, αρ.18, (31-3-1928),σ. 151
- Σπ. Παναγιωτόπουλος Φθινόπωρο 1947, Εφημερίδα *Έθνος*
- Κατάλογος έκθεσης «Διαμαντής Διαμαντόπουλος» 1978, Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείου Αλέξανδρου Σούτζου / Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, Αθήνα, σ. 8
- Περιοδικό *Πρωτοπορία*, χρόνος 2ος, αρ. 8-9, (Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1930), σ. 215 και αρ. 10, (Οκτώβριος 1930), σ. 228
- Περιοδικό *Θέατρο*, τχ. 43, 1975, σ. 14
- Αντώνης Κωτίδης, «Μοντερνισμός και παράδοση στην ελληνική τέχνη του μεσοπολέμου», <http://www.eie.gr/archaeologia/gr/>

➤ Θανάσης Μουτσόπουλος, Ένας Διαστημικός Πριαπισμός για τα Ερωτικά/Διαστημικά του Μίνου Αργυράκη, (29/04/2013), [www.art22.gr](http://www.art22.gr)

➤ **ΠΗΓΕΣ:**

➤ [www.ert.archives.gr/8643/](http://www.ert.archives.gr/8643/)

➤ [www.ert.archives.gr/4929/](http://www.ert.archives.gr/4929/)

➤ [www.ert.archives.gr/68964/](http://www.ert.archives.gr/68964/)

➤ [www.ert.archives.gr/7257/](http://www.ert.archives.gr/7257/)

➤ [www.ert.archives.gr/26640/](http://www.ert.archives.gr/26640/)

➤ <http://www.artmag.gr/art-history/art-history/item/2499-group-level-1950>

➤ [https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%93%CE%B9%CF%8E%CF%81%CE%B3%CE%BF%CF%82\\_%CE%A3%CE%B9%CE%BA%CE%B5%CE%BB%CE%B9%CF%8E%CF%84%CE%B7%CF%82](https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%93%CE%B9%CF%8E%CF%81%CE%B3%CE%BF%CF%82_%CE%A3%CE%B9%CE%BA%CE%B5%CE%BB%CE%B9%CF%8E%CF%84%CE%B7%CF%82)

➤ [www.art22.gr](http://www.art22.gr)

➤ <http://www.eie.gr/archaeologia/gr/>