

Η στροφή στο παρόν του νέου ελληνισμού:
Ένα κοινό ανανεωτικό πρόταγμα στο χώρο της τέχνης και
της εικαστικής εκπαίδευσης τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα

Αντώνης Βάος

*Εικαστικός, Επίκουρος Καθηγητής στο Τμήμα Επιστημών της Εκπαίδευσης
και της Αγωγής στην Προσχολική ηλικία (Τ.Ε.Ε.Α.Π.Η.) Πανεπιστήμιο Πατρών*

Με τη συγκρότηση του Ελληνικού Κράτους, το 1833, βασική προτεραιότητα υπήρξε η κάλυψη στοιχειωδών και επιτακτικών αναγκών και ταυτόχρονα η εγχάραξη νέων ιδεολογικών και πολιτισμικών προτύπων, σύμφωνα με το πρόταγμα της ενοποίησης και της συγκρότησης της εθνικής ταυτότητας. Κυρίαρχο στοιχείο αναδεικνύεται η προσπάθεια ανάδειξης των επιτευγμάτων του αρχαίου παρελθόντος, ως της μόνης και ανυπέρβλητης πολιτιστικής κληρονομιάς. Ο κλασικισμός ο οποίος υιοθετείται, αποτελεί εξάλλου και σημείο επαφής με την Ευρώπη στην προοπτική του «εξευρωπαϊσμού» της χώρας. Η στροφή στο παρελθόν είχε ως αποτέλεσμα και την κυριαρχία της διδασκαλίας της αρχαίας ελληνικής γλώσσας ακόμη και στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση. Ο κλασικιστικός προσανατολισμός ως υπεροχή του αρχαίου παρελθόντος απέναντι στο παρόν του νέου ελληνισμού, θα αποτυπωθεί στην εκπαίδευση, τη γλώσσα και την τέχνη. Γλώσσα και τέχνη –λόγος και εικόνα– θα υπηρετήσουν το ίδιο πρόταγμα, διαδραματίζοντας έναν εξίσου σημαντικό ρόλο.

Η κυριαρχία αυτών των προτύπων, που απέικαν από την πραγματικότητα της νεοελληνικής κοινωνίας, παρέκαμψε αναγκαστικά προϋπάρχουσες αυτόχθονες μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης. Η μεταβυζαντινή παράδοση με τα αδιαβάθμητα χρώματα, την ανυρεαλιστική έκφραση και την έλλειψη ακαδημαϊκής προοπτικής, αγνοείται. Η λαϊκή ζωγραφική εξακολουθεί να επιβιώνει, κυρίως στην επαρχία, έχοντας ήδη ενσωματώσει και αρκετά στοιχεία της λόγιας τέχνης.

Όμως, δεν είναι εκείνη που θα κληθεί να ιστορήσει το πολιτιστικό πρόσωπο της νέας εξουσίας, διακοσμώντας επίσημα κτίρια και δημόσιους χώρους.

Ο θαυμασμός του νέου «αστικού» κοινού προκαλείται από την ικανότητα αναπαράστασης των αντικειμένων και των προσώπων. Οι προσωπογραφίες οφείλουν να αναδεικνύουν κυρίως τον εξευρωπαϊσμό των απεικονιζόμενων, την υπέρβαση της ανατολίτικης νοοτροπίας τους, την ομοιότητα με τα πρότυπά τους.¹ Στην αρχιτεκτονική, όπως στη ζωγραφική, το νεοκλασικό ύφος εναρμονίζεται απόλυτα με το κυρίαρχο ρεύμα. Η φυσιογνωμία της νέας πρωτεύουσας καθορίστηκε με βάση την προσπάθεια αναβίωσης της αρχαίας πόλης. Ο ενδιαμέσος χρόνος εκμηδενίζεται με την αποτίναξη κάθε μεταγενέστερης κληρονομιάς. Ακριβώς όπως η επίσημη γλώσσα, έτσι και η επίσημη πόλη είναι «καθαρεύουσα».² Το Μόναχο σιάθηκε το μεγάλο κέντρο επιρροής, καθορίζοντας την ακαδημαϊκή φυσιογνωμία της ελληνικής τέχνης για ολόκληρο τον 19ο αιώνα.

Στα τέλη του 19ου αιώνα, καθώς διαμορφώνεται καθαρότερα η κοινωνική διαστρωμάτωση του νεοπαγούς κράτους, η ζωγραφική θεματολογία αλλάζει. Το ενδιαφέρον μετατοπίζεται από τις προσωπογραφίες και τα ιστορικά θέματα στην ηθογραφία και την τοπογραφία. Η ηθογραφία ή ρωπογραφία, με τις εξιδανικευμένες και ηθικολογικού τύπου απεικονίσεις εμπνευσμένες από την ιδιωτική ζωή, αποτελεί ουσιαστικά μια έκφραση αστική. Αφειρητία της υπήρξαν οι αστικοποιημένες κοινωνίες των Κάτω Χωρών του 17ου αιώνα. Η αναγωγή της καθημερινότητας σε αξία εκφράζει την ικανοποίηση του αστού για την κοινωνική του άνοδο. Το αίτημα της «ελληνικότητας», όπως μαρτυρούν και αρκετά δημοσιεύματα της εποχής, ταυτίζεται με την εξιδανικευμένη αφηγηματική παρουσίαση θεμάτων από τον ιδιωτικό βίο και μια ειδυλλιακή απόδοση της αγροικής ζωής και της ελληνικής φύσης.

Με τη στροφή προς την ηθογραφία τίθεται από ορισμένους και το ζήτημα της επαναξιολόγησης της βυζαντινής και της λαϊκής παράδοσης. Η στροφή αυτή συμπίπτει χρονικά αφενός με τη νέα εθνική ιδεολογία της αδιάσπαστης πολιτιστικής συνέχειας του Ελληνισμού και αφετέρου με την εμφάνιση του δημοτικισμού. Η αποκλειστική αναφορά στην κλασική αρχαιότητα αρχίζει να υποχωρεί μπροστά στο ενδιαφέρον για τα ζώντα στοιχεία του λαϊκού πολιτισμού, τα έθιμα, τις παραδόσεις, τη γλώσσα. Το χάσμα επιχειρείται να γεφυρωθεί με το Βυζάντιο. Το 1880 ο Σπ. Λάμπρος, τότε υφηγιτής και μετέπειτα καθηγητής της ιστορίας στο Πανεπιστήμιο, επισκέπεται το Άγιο Όρος με σκοπό τη μελέτη χειρογράφων αλλά και των τοιχογραφιών του Πρωτάτου. Η επίδραση της επίσκεψης αυτής στον Λάμπρο ήταν μεγάλη. Σε άρθρο του στο περιοδικό *Παρνασσός* χαρακτηρίζει τα σύγχρονα θρησκευτικά έργα «εξαμβλώματα» και

1 Ν. Ζίας, «Μικρόν εισοδικόν στις αναζητήσεις ελληνικής έκφρασης της γενιάς του '30», *Σε αναζήτηση της ελληνικότητας: Η Γενιά του '0*, Διεθνές Κέντρο Εικαστικών Τεχνών «Αέναον», Αθήνα 1994, 18.

2 Α. Πολίτης, *Ρομαντικά χρόνια. Ιδεολογίες και Νοοτροπίες στην Ελλάδα του 1830 - 1880*, Ε.Μ.Ν.Ε. - Μνήμων, Αθήνα 1993, 85.

διατυπώνει την άποψη ότι η βυζαντινή τέχνη «περιφρονείται και διαβάλλεται επειδή ελάχιστα είναι γνωστή».³

Χαρακτηριστικό στοιχείο της περιόδου είναι η αντιπαράθεση του έργου όσων ακολουθούν το πνεύμα της σχολής του Μονάχου με εκείνους που συνδέθηκαν με άλλα καλλιτεχνικά κέντρα. Ωστόσο, οι σημαντικότεροι καλλιτέχνες, όπως ο Λύρας, ο Βολανάκης και ο Γύζης, ανήκουν στην πρώτη ομάδα και θα σφραγίσουν την εξέλιξη της νεοελληνικής τέχνης ως δημιουργοί και ως δάσκαλοι. Ο προσανατολισμός του Σχολείου των Τεχνών έχει ήδη διαμορφωθεί σύμφωνα με τα πρότυπα των ευρωπαϊκών Ακαδημιών, ενώ το Μόναχο αποτελεί το σημαντικότερο πόλο έλξης για τους Έλληνες καλλιτέχνες της εποχής. Παρά την αναζήτηση μιας γνησιότερης εικαστικής γλώσσας, το συντηρητικό κλίμα που κυριαρχεί στη σχολή, αλλά και το γενικότερο πολιτιστικό και κοινωνικό κλίμα που επικρατεί στον ελληνικό χώρο δε θα επιτρέψουν την επαφή με τα ανανεωτικά καλλιτεχνικά ρεύματα που εμφανίζονται στην Ευρώπη. Οι επιταγές της Σχολής του Μονάχου με το αυστηρό σχέδιο, τα βαριά χρώματα και το φωτισμό εργαστηρίου έχουν πλέον αναχθεί σε κυρίαρχη αισθητική. Το κλίμα της διδασκαλίας απηχεί αυτές τις κατεστημένες για την εποχή αντιλήψεις, σύμφωνα με τις οποίες η αναπαραστατική ικανότητα αποτελεί το σημαντικότερο εφόδιο του εικαστικού καλλιτέχνη.

Την ίδια περίοδο τα προγράμματα του δημοτικού σχολείου ευθυγραμμίζονται με τις κατευθύνσεις των ερβαριανών παιδαγωγών. Στο πλαίσιο αυτό, η διδασκαλία των εικαστικών μαθημάτων αποσκοπεί αφενός στη μετάδοση «χρήσιμων» επαγγελματικά δεξιοτήτων, επομένως διακριτών για τα δύο φύλα, και αφετέρου σε μια ηθικού τύπου προσέγγιση της τέχνης. Σύμφωνα με αυτήν οι έννοιες του «καλού» και του «ωραίου» συνενώνονται σε μια αισθητική προσέγγιση, στην οποία προτάσσονται ηθικές αξίες. Η ελληνική εκδοχή βασίστηκε στις αξίες της κλασικής αρχαιότητας και της ορθοδοξίας, χαρακτηριστικά που συνδέονται και με την καλλιέργεια της συνείδησης της εθνικής ταυτότητας. Γενική επιδίωξη του εκπαιδευτικού κλίματος της περιόδου ήταν η ενστάλαξη της υπεροχής αυτών των προτύπων στους μαθητές. Η επαφή με την πολιτιστική κληρονομιά μετατρέπεται με τον τρόπο αυτό σε τυπολατρεία, η οποία όχι μόνο ακυρώνει το έργο τέχνης μετατρέποντάς το σε αντικείμενο άκριτου θαυμασμού, αλλά και αποκλείει κάθε προσπάθεια αναφοράς και σχολιασμού του παρόντος. Εφόσον οι πρόγονοί μας συνέλαβαν και αποτύπωσαν με μοναδικό και άφθαστο τρόπο την ιδέα της ομορφιάς, κάθε αισθητική αξία ανάγεται στο παρελθόν. Η τέχνη μπορεί να θεωρηθεί αξιόλογη μόνο όταν απηχεί τις κατακτήσεις των μεγάλων δασκάλων.

Η είσοδος στον 20ό αιώνα θα σηματοδοτήσει νέες αναζητήσεις και προσανατολισμούς στην πορεία της ελληνικής τέχνης, που δέχεται τα ανανεωτικά μηνύματα από τα καλλιτεχνικά κέντρα της Ευρώπης. Οι προσεγγίσεις αυτές προχώρησαν πέρα από την απλή καταγραφή των εξωτερικών χαρακτηριστικών, δημιουργώντας τις προϋποθέσεις για την αποδοχή της πολλαπλό-

3. Κ. Μπαρούτας, *Η εικαστική ζωή και η αισθητική παιδεία στην Αθήνα του 19ου αιώνα*, Σμίλη, Αθήνα 1990, 71, 72.

τητας στην προσωπική έκφραση, ακόμη και όταν αυτή αποκτά έναν οριακό χαρακτήρα. Η πολυμορφία των τάσεων και των αναζητήσεων θα χαρακτηρίσει την εικαστική δραστηριότητα το νέο αιώνα. Τους γόνιμους αυτούς δρόμους ακολουθούν αρκετοί Έλληνες καλλιτέχνες, αμφισβητώντας την εδραιωμένη παράδοση της Σχολής του Μονάχου. Το Παρίσι συγκεντρώνει τα πιο αντισυμβατικά πνεύματα και αποτελεί πλέον το σημαντικότερο πόλο έλξης. Η ολοένα αυξανόμενη επίδραση των νέων εικαστικών ρευμάτων οδηγεί σε μια μεγάλη ποικιλία διατυπώσεων. Παρά τις αντιφάσεις και τους δισταγμούς απέναντι στις νέες τάσεις, είναι εμφανής πλέον μια στροφή της ελληνικής ζωγραφικής.

Αυτή την κατεύθυνση της γόνιμης ενσωμάτωσης των κατακτήσεων της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας θα ακολουθήσουν δεσποζουσες προσωπικότητες της ελληνικής τέχνης, όπως ο Κωσταντίνος Παρθένος, ο Νικόλαος Λύτρας ή ο Κωσταντίνος Μαλέας. Αρκετοί από τους καλλιτέχνες αυτούς, πέρα από το εικαστικό τους έργο, δραστηριοποιούνται με διάφορους τρόπους στον πολιτιστικό χώρο. Ο Νικόλαος Λύτρας ιδρύει το 1917 την Ομάδα Τέχνη. Ο Κωσταντίνος Παρθένος συμμετέχει στη «Συντροφιά των Εννιά», που αναπτύσσει αξιόλογη δραστηριότητα σε θέματα τέχνης και παιδείας. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Παρθένος, προσωπικός φίλος του Βενιζέλου, υπήρξε και ο σχεδιαστής του εμβλήματος της Ελληνικής Δημοκρατίας. Οι ανανεωτικές αυτές προσπάθειες βρίσκουν απήχηση στους προοδευτικούς κύκλους και υποστηρίζονται από τον Ζαχαρία Παπαντωνίου, διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης από το 1918.

Αντίθετα, η συντηρητική κριτική και ο ακαδημαϊκός χώρος εμφανίζονται επιφυλακτικοί. Ο Γιώργος Ιακωβίδης, διευθυντής της Σχολής Καλών Τεχνών, θα υποτιμήσει το έργο του Μαλέα ως διακοσμητικό και θα θεωρήσει τις νέες τάσεις «εικαστικά παραδοξολογήματα».⁴ Η ατμόσφαιρα που επικρατεί στη Σχολή Καλών Τεχνών ευνοεί ένα συμβατικό πνεύμα. Το κλίμα της διδασκαλίας καθορίζεται από την κυριαρχία μιας τυποποιημένης μορφής του γερμανικού ιμπρεσιονισμού, που έχει πλέον αναχθεί σε έναν καινούριο ακαδημαϊσμό. Ανασταλτική στις ανανεωτικές τάσεις μπορεί να θεωρηθεί και η μακρόχρονη και κυριαρχική παρουσία του Γ. Ιακωβίδη, από το 1904 μέχρι το 1932. Ο Ιακωβίδης υπήρξε και πρόεδρος του Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών, που ιδρύθηκε το 1910 με σκοπό τη συσπείρωση όσων καλλιτεχνών δεν είχαν ενστερνιστεί τις νεωτεριστικές τάσεις και προασπίζονταν το ακαδημαϊκό πνεύμα.

Το κλίμα αυτό συνιστά ασφαλώς έναν ανασχετικό παράγοντα στις προσπάθειες συγχρονισμού των Ελλήνων εικαστικών με τα νέα ρεύματα, ακόμη και στις περιπτώσεις που συνεχίζουν τις σπουδές τους στο εξωτερικό. Η καθιέρωση και η αναγνώριση της προσφοράς όσων επιλέγουν ένα διαφορετικό δρόμο γίνεται με καθυστέρηση. Μόλις το 1930, η παραίτηση του Ιακωβίδη και η ανάληψη της διεύθυνσης από τον Δημητριάδη, με σπουδές γλυπτικής στο Παρίσι, αλλά και ο διορισμός του Παρθένου στη συνέχεια, δημιουργούν τις προϋποθέσεις για μια γενικότερη μεταβολή του κλίματος.

4. Τ. Σπητιέρης, *Τρεις αιώνες νεοελληνικής τέχνης (1660 - 1967)*, τ. 3, Πάπυρος, Αθήνα 1979, 63.

Η απήκηση των ριζοσπαστικών κινημάτων είτε εμφανίζεται ετεροχρονισμένα και εξασθενημένα, όπως ο υπερρεαλισμός, είτε καθόλου, όπως ο φουτουρισμός ή ο νιανταϊσμός. Η δυσκολία του εγκληματισμού των νέων τάσεων, δε θα πρέπει βεβαίως να αποδοθεί μόνο στο ανασταλτικό κλίμα που κυριαρχούσε στη Σχολή Καλών Τεχνών. Οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες που διαμορφώνονται στον ελληνικό χώρο είναι εκείνες που υπαγορεύουν διαφορετικού τύπου αναζητήσεις. Τα ευρωπαϊκά εικονοκλαστικά κινήματα επεδίωξαν την απόλυτη ρήξη με την παράδοση, σε μια περίοδο που για την ελληνική τέχνη προβάλλει επιτακτικά το ζήτημα της διαμόρφωσης της δικής της φυσιογνωμίας ακριβώς μέσα από τη γόνιμη επανασύνδεση με το παρελθόν.⁵ Η Μικρασιατική Καταστροφή, η οριστική η εγκατάλειψη της Μεγάλης Ιδέας, ο εθνικός δικασμός, επιδρούν καταλυτικά. Το πρόβλημα της ταυτότητας επαναίθεται τόσο στην κοινωνία όσο και στην τέχνη.

Για τη γενιά του Μεσοπολέμου, η αναζήτηση της ιδιαιτερότητας στην έκφραση πήγαινε, τόσο από μια ανάγκη επαναπροσδιορισμού όσο και ανεξαρτητοποίησης από τα ξένα κέντρα. Η «ελληνικότητα» αποτελεί το ζητούμενο για την πνευματική και εικαστική κίνηση που χαρακτηρίζεται ως «γενιά του '30».⁶ Το αίτημα αυτό δε θα αποκλείσει την επαφή με τη σύγχρονη τέχνη, αλλά θα χρησιμοποιήσει επιλεκτικά εκείνα τα στοιχεία που θεωρήθηκε ότι μπορούν να ενσωματωθούν στις νέες διατυπώσεις. Τα μορφικά πρότυπα και τα υφολογικά στοιχεία αντλούνται από όλες τις εποχές. Οι συνέχειες εμφανίζονται διαμέσου μιας αναστροφής πορείας με τελική απόληξη την αρχαιότητα. Τα λαϊκά διακοσμητικά μοτίβα, οι φιγούρες του θεάτρου σκιών, η βυζαντινή και μεταβυζαντινή εικονογραφία, οι παραστάσεις των αρχαίων αγγείων αποτελούν τις πηγές μιας νέας τεχνοτροπικής αντίληψης που χαρακτηρίζεται από τη σχεδιαστική ακρίβεια και τη χρωματική λιτότητα.

Οι νέοι προσανατολισμοί, που εμφανίζονται στον εικαστικό χώρο, αντικατοπτρίζουν ένα κλίμα προβληματισμών και αναζητήσεων σε μια σειρά από ζητήματα, μεταξύ των οποίων το θέμα της γλώσσας και της εκπαίδευσης. Το κίνημα του δημοτικισμού κυριαρχεί στην πνευματική ζωή, αποτελώντας κοινό σημείο αναφοράς για όλες τις ανανεωτικές δυνάμεις. Ο Παρθένος και ο Μαλέας ανήκουν στην ίδια γενιά με τους μειαρρυθμιστές παιδαγωγούς Γληνό και Δελμούζο. Η εικαστική τους δραστηριότητα συναντά το έργο του Ψυχάρη και του Παλαμά και εξελίσσεται παράλληλα με το έργο του Καζαντζάκη και του Σικελιανού. Ακολουθώντας τις κοινωνικές και πολιτικές εξελίξεις, η πνευματική δημιουργία χαράζει τη δική της διακριτή πορεία, όχι πλέον με τη μίμηση ξένων προτύπων και την απλή προσαρμογή, αλλά ανακαλύπτοντας την ιδιαίτερη ταυτότητά της.

5. Ν. Λοϊζίδης, *Ο υπερρεαλισμός στην νεοελληνική τέχνη. Η περίπτωση του Νίκου Εγγονόπουλου*, Νεφέλη, Αθήνα 1984, 8.

6. Ε. Βακαλό, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα*, τ. Γ': *Ο μύθος της Ελληνικότητας*, Κέδρος, Αθήνα 1983, 16.

Η στροφή αυτή συγχρονίζεται με το πνεύμα του κινήματος του δημοτικισμού αλλά και με τις μεταρρυθμιστικές προσπάθειες στο χώρο της εκπαίδευσης. Η αμφισβήτηση της κυριαρχίας του κλασικιστικού προσανατολισμού και το γλωσσικό ζήτημα θα αναδειχθούν σε κυρίαρχο εκπαιδευτικό πρόβλημα, το οποίο θα συσπειρώσει όσους επεδίωκαν την αλλαγή των εκπαιδευτικών πραγμάτων. Η κίνηση του σχολείου εργασίας, που συνδέει άρρηκτα τη γνώση με την εμπειρική πράξη, θα προσμετρήσει την παιδαγωγική σημασία της αυτενέργειας και της συλλογικής εργασίας στην κατάρτιση των προγραμμάτων διδασκαλίας των εικαστικών μαθημάτων, που ενσωματώνονται στο σχολείο εργασίας ως ένα από τα βασικά του στοιχεία. Αναγνωρίζεται πλέον ότι η τέχνη, όπως κάθε πολιτιστικό αγαθό, έχει τη δική της δομή και απαιτεί μια ανάλογη μέθοδο διδασκαλίας κατά τη μορφωτική διαδικασία. Η παραδοσιακή έννοια της δεξιοτεχνικής αναπαράστασης αμφισβητήθηκε και θεωρήθηκε περιοριστική ως προς τις ευκαιρίες που έδινε στο παιδί να πάρει τις δικές του καλλιτεχνικές αποφάσεις. Στο βαθμό που η νέα αγωγή προϋποθέτει τη χειραφέτηση του μαθητή από τον κόσμο των ενηλίκων, η εικαστική διδασκαλία οφείλει να προσαρμοστεί στις ικανότητες και τις ανάγκες του παιδιού στα διάφορα στάδια της ανάπτυξής του.

Οι αρχές του σχολείου εργασίας μεταφέρονται στην Ελλάδα, κυρίως από παιδαγωγούς που σπούδασαν στη Γερμανία. Μεταρρυθμιστές διανοούμενοι όπως ο Γλυνός και ο Δελμούζος θα υποστηρίξουν τις αρχές αυτές, ο καθένας με διαφορετικό τρόπο και θα προσπαθήσουν να τις εφαρμόσουν στην πράξη. Η καθιέρωση της δημοτικής γλώσσας θεωρήθηκε απαραίτητη προϋπόθεση για την πραγμάτωση της νέας αυτής παιδαγωγικής κίνησης. Σύμφωνα με τους δημοικιστές υποστηρικτές της «καθαρεύουσα και σχολείο εργασίας είναι τόσο αταίριαστα που το ένα αναιρεί το άλλο».⁷ Βασικό σημείο της παρέμβασής τους υπήρξαν τα προγράμματα διδασκαλίας των εικαστικών μαθημάτων και η σύνδεσή τους με τις διάφορες περιοχές της σχολικής γνώσης, αλλά και με το παρόν του νέου ελληνισμού. Για τον Γλυνό «όλη η ζωή η νεοελληνική, μουσική, αρχιτεκτονική, πλαστικά, βιοτεχνικά μοίβα, κάθε νεώτερο, κάθε τι δικό μας αναγνωρίζεται, εκτιμάται, υψώνεται, μπαίνει στον κύκλο της διανοητικής ενέργειας και της καλλιτεχνικής προσπάθειας».⁸

Η προσέγγιση αυτή θα διαποτίσει την πρόταση για την αναμόρφωση του προγράμματος του δημοτικού σχολείου που υπέβαλε το 1912 ο Εκπαιδευτικός Όμιλος και της οποίας βασικός συντάκτης υπήρξε ο Γλυνός. Η θεωρητική και πρακτική συνεισφορά των υποστηρικτών του σχολείου εργασίας, ιδιαίτερα όσων συνδέονται με τις ευρύτερες μεταρρυθμιστικές προσπάθειες και το κίνημα του δημοτικισμού, επέδρασε στην εικαστική διδασκαλία, την ανανέωσε και επαναπροσδιόρισε τη θέση της στο σχολικό χώρο. Η παιδαγωγική αξία της συλλογικής εργασίας καθώς και η ανάπτυξη των ιδιαίτερων ενδιαφερόντων και των προσωπικών δεξιοτήτων θα προσμετρηθούν στην κατάρτιση των νέων προγραμμάτων διδασκαλίας της τέχνης. Η αύξηση του σχολικού χρόνου στα εικαστικά μαθήματα, αντιστρόφως ανάλογη με τη διδασκαλία των αρ-

7. Α. Δελμούζος, *Δημοικισμός και παιδεία*, Ελληνοευρωπαϊκή Κίνηση Νέων, Αθήνα 1971, 22.

8. Δ. Γλυνός, *Εθνος και γλώσσα*, Αθήνα 1971, 34.

χαίων ελληνικών και των λατινικών, είναι εντυπωσιακή σε όλες τις εκπαιδευτικές βαθμίδες και κυρίως στις διδασκαλικές σχολές.

Στα προγράμματα προβλέπεται η εξοικείωση με ένα πλήθος υλικών και τεχνικών, ενώ είναι έντονη η σύνδεση με τη μεταβυζαντινή και τη σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία. Αξιοσημείωτο είναι ότι τα εικαστικά μαθήματα κατέχουν τις πρώτες θέσεις στα διδασκαλεία από την άποψη διάθεσης του σχολικού χρόνου, καλύπτοντας ακόμη και το 30% των ωρών σε κάποιες περιπτώσεις.⁹ Χαρακτηριστική επίσης είναι η ίδρυση του Διδασκαλείου της Τεχνικής Εκπαιδεύσεως, το 1914, με σκοπό την παραγωγή ειδικευμένων καθηγητών των καλλιτεχνικών μαθημάτων για τη στελέχωση των διδασκαλείων, των κατώτερων τεχνικών σχολών και της μέσης εκπαίδευσης. Στο πρόγραμμα περιλαμβάνονται 14 μαθήματα, μεταξύ των οποίων η σχολική χειροτεχνία, η ικνογραφία, το τεχνικό σχέδιο, η πλαστική, η γυψουργία και η ιστορία της τέχνης, ενώ το 1917 προστέθηκε για πρώτη φορά το μάθημα της ειδικής διδακτικής των τεχνικών μαθημάτων. Το διδασκαλείο λειτουργεί ως τριτάξιο μέχρι το 1920, οπότε προστέθηκε και τέταρτο έτος, στο οποίο δόθηκε το δικαίωμα εγγραφής στους απόφοιτους της Σχολής Καλών Τεχνών. Η επιμόρφωση αυτή θα πρέπει να θεωρηθεί τομή στη διδακτική της τέχνης στην Ελλάδα.

Οι μεταρρυθμιστικές αυτές απόπειρες ωστόσο θα παραμείνουν αποσπασματικές και βραχύβιες και δε θα κατορθώσουν να μεταβάλλουν τα βασικά χαρακτηριστικά του εκπαιδευτικού συστήματος.¹⁰ Η κίνηση του σχολείου εργασίας είχε ήδη θεωρηθεί σε πολλές περιπτώσεις μια μορφή «εκπαιδευτικού επαναστατισμού». Με διάφορες αιτιάσεις και κινδυνολογίες, η ελληνική εκπαίδευση θα παραμείνει κατά πολύ εγκλωβισμένη στο πνεύμα της ερβαριανής παιδαγωγικής, που απονευρώνει τις όποιες αλλαγές. Η συγκεντρωτική οργάνωση, η προσήλωση στην ομοιομορφία και ο θεωρητικός – κλασικιστικός προσανατολισμός συντελούν στο να δοθεί στην εικαστική εκπαίδευση ένας δευτερεύων και συμπληρωματικός χαρακτήρας.

Από την άλλη, νεότεροι εκπαιδευτικοί της τέχνης θα αμφισβητήσουν ως μηχανιστικό και περιοριστικό το πλαίσιο διδασκαλίας των εικαστικών μαθημάτων στο σχολείο εργασίας. Αντίστοιχα οι καλλιτέχνες της μεταπολεμικής γενιάς που συγχρονίζονται με τα διεθνή ρεύματα, θα θεωρήσουν ότι η «ελληνικότητα», που ξεκίνησε από μια βαθιά ανάγκη αυτοπροσδιορισμού, οδηγεί πλέον σε μια περιχαράκωση, έναν αυτοπεριορισμό στα τοπικά σύνορα. Για μια ακόμη φορά στην πορεία της τέχνης, όσο και της εκπαίδευσης, θα αποτυπωθεί η μοναδική βεβαιότητα που συνοδεύει κάθε νέα προσέγγιση: Εκείνη της μελλοντικής της αμφισβήτησης. Κάθε νέα τάση ξεκινά μέσα σ' ένα ξεχείλισμα ενέργειας, επιδιώκοντας κριτικές αναθεωρήσεις, τομές και ρήξεις με ό,τι συνιστά παρελθόν, όμως προτού ακόμη ολοκληρώσει τη δυναμική της πορεία εμφανίζεται η μελαγχολική βεβαιότητα της παρακμής της.

9. Α. Βάος, *Εικαστική αγωγή στην ελληνική εκπαίδευση. Ιστορική αναδρομή, προσεγγίσεις στη διδασκαλία της τέχνης*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, 151.

10. Χ. Νούτσος, *Ιστορία της εκπαίδευσης και ιδεολογία*, Αθήνα 1990, 51.