

Οι Σχολές Καλών Τεχνών και το πρόβλημα της διδασκαλίας της τέχνης

Τα τελευταία δέκα περίπου χρόνια, το πλήθος των εικαστικών εκδηλώσεων, ο πολύμορφος χαρακτήρας των εκφράσεων, των τεχνικών, των αντιλήψεων και ιδεών περί την τέχνη και τον κόσμο που υιοθετούν οι νέοι καλλιτέχνες έχει προκαλέσει σε πολλούς ειδικούς και μη ερωτήματα και απορίες για τη διδασκαλία της τέχνης. Τι και πώς διδάσκεται σήμερα η τέχνη; Με ποιο σύστημα και ποια μέθοδο εκπαιδεύουν οι σχολές τέχνης; Πώς εξηγείται τούτη η πολυφωνία, η πληθώρα των σημείων και υπερσημείων;

Δικαιολογημένη η απορία, όταν κάθε ατομική περίπτωση, κάθε νέος είναι και μια θεωρία για τον κόσμο και για την τέχνη, γραπτά ή προφορικά διατυπωμένη από τον ίδιο ή από όσους διατείνονται ότι τον ερμηνεύουν. Πρόκειται για φαινόμενο που ξεκίνησε πριν μερικά χρόνια —λίγο νωρίτερα στη Δύση— και σήμερα τείνει να γενικευτεί και στην Ελλάδα.

Οι σχολές τέχνης ξέρουμε ότι πάντοτε παρακολουθούσαν και ακολουθούσαν με καθυστέρηση τις μεταβολές της τέχνης. Χρειάζόντουσαν κάποιο χρόνο για να προσαρμόσουν τη διδασκαλία τους στις αλλαγές και να διαμορφώσουν ένα σύστημα —στοιχειώδες έστω— και μια μέθοδο εκπαίδευσης. Οι δυσκολίες άρχισαν με την εμφάνιση, στις αρχές του αιώνα, της μοντέρνας τέχνης, και κορυφώθηκαν στις μέρες μας. Κι αυτό, επειδή τα διάφορα ρεύματα ή κινήματα της τέχνης που συγκροτούσαν ομάδες και παρέες ως το 1970 υποκαταστάθηκαν από την *απόλυτη ατομικότητα*. Οι ομάδες διαλύθηκαν, μαζί τους και οι κοινωνικές, αισθητικές και άλλες διακηρύξεις, καθώς και κάθε προσπάθεια που ως τότε έκαναν οι σχολές τέχνης να οργανώσουν τις σπουδές σύμφωνα με ορισμένες αρχές της μοντέρνας τέχνης.

Πιο συγκεκριμένα. Μετά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, οι σχολές τέχνης εγκατέλειψαν οριστικά το παραδοσιακό σύστημα του 19ου αιώνα¹ και προσαρμόσαν τη διδασκαλία στις καθιερωμένες μορφές τέχνης. Η μια μετά την άλλη, αναθεώρησαν τους παραδοσιακούς τρόπους και ιδέες καθώς και την πρακτική τους. Στη θέση, λ.χ., της νεοεμπρεσιονιστικής διδασκαλίας του μεσοπολέμου εισάγονται στοιχεία, στη θεωρία και την πράξη, που ανταποκρίνονται στις επικρατούσες τάσεις της μοντέρνας τέχνης: το «συντακτικό» της γεωμετρικής αφαίρεσης, της μετακυβιστικής τεχνοτροπίας, ορισμένα εξπρεσιονιστικά ιδιώματα, εικονικά ή ανεικονικά, ήταν επιλογές των δασκάλων και σπανίως των σχολών. Δεν μπορούμε συνεπώς να μιλήσουμε για μια κοινή προσπάθεια των ευρωπαϊκών σχολών τέχνης να διαμορφώσουν μια εκπαιδευτική στρατηγική με συγκεκριμένο θεωρητικό και ασκη-

Ο Δημοσθένης Κοκκινίδης είναι ζωγράφος, καθηγητής στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας

σιακό περιεχόμενο. Η εκπαιδευτική ανανέωση στηρίχτηκε στην εμπειρία των διδασκόντων και σ' ένα μάλλον αυτοσχέδιο προσανατολισμό προς το μοντέρνο.

Πρώτη και μοναδική περίπτωση όπου επιχειρήθηκε να οργανωθεί σε σύστημα η σπουδή της τέχνης ήταν η σχολή του BAUHAUS. Οι δάσκαλοί του και καταξιωμένοι καλλιτέχνες, όπως έχω γράψει και αλλού, αντελήφθησαν ότι οι παραδοσιακοί τρόποι και κανόνες καλλιτεχνικής εκπαίδευσης δεν ανταποκρίνονταν στον ιδεότυπο του μοντέρνου. Γι' αυτό αναζήτησαν και βρήκαν ένα πρωτότυπο για την εποχή σύστημα εκπαίδευσης. Και το λέω σύστημα, επειδή, οι καλλιτέχνες του BAUHAUS επιχείρησαν να θεμελιώσουν νέους αντικειμενικούς κανόνες που αφορούσαν τη σημασία των μορφολαστικών στοιχείων με τα οποία αρθρωνόταν η οπτική παράσταση. Και νομίζω πως ήταν η πιο σημαντική διερεύνηση των μοντέρνων εικαστικών παραστάσεων, μολονότι δεν απέδωσε τα αναμενόμενα αποτελέσματα, δεν έβγαλε η σχολή σημαντικούς καλλιτέχνες (έχουν γι' αυτό δοθεί διάφορες ερμηνείες). Ωστόσο, μπορεί να υποστηριχτεί ότι είχε τα χαρακτηριστικά της ταυτότητας του μοντέρνου. Οι πρωτεργάτες του μίλησαν για πρώτη φορά για την αυτονομία των πλαστικών στοιχείων, ως σημείων φορτισμένων με σημασίες. Οι παρατηρήσεις και τα παραδείγματα των Kandinsky, Klee, Itten και αργότερα η μεθοδική προσέγγισή τους, με τη βοήθεια της ψυχολογίας της αντίληψης, από τον Rudolf Arnheim και άλλους, χρησιμοποιήθηκαν ως τρόποι διδασκαλίας που είχαν κάποια λογική βάση. Αν φυσικά δεχτούμε ότι και στην τέχνη ο λόγος αποτελεί συστατικό στοιχείο κάθε εκπαιδευτικής προσπάθειας. Και το BAUHAUS παρμένει μοναδική περίπτωση στην εκπαιδευτική ιστορία της τέχνης του 20ού αιώνα όπου επιχειρείται η εκλογίκευση της διδασκαλίας με γνώμονα τις ιδέες και την πρακτική του καθαρού² μοντερνισμού.

Αρχετές σχολές του αγγλοσαξωνικού χώρου και κυρίως οι σχολές των Η.Π.Α. υιοθέτησαν κατά τις δεκαετίες του '40 και '50 τις αρχές του BAUHAUS, ενώ στην ηπειρωτική Ευρώπη η επίδραση φάνηκε αργότερα, στο τέλος της δεκαετίας του '50, όπου όμως το βάρος δόθηκε στο design. Αναφέρω τις σχολές της Ulm, του Μιλάνου και των Βρυξελλών. Πάντως, όλες οι προσπάθειες να συντονιστεί η διδασκαλία της τέχνης με τον εξωπανεπιστημιακό χώρο, να οργανωθεί σε θεωρία και πράξη με ένα πρόγραμμα σύμφωνα με τις πολύπλευρες εκφάνσεις, τις ιδέες και τις μορφές του μοντέρνου, αντιμετώπιζαν ολόένα και μεγαλύτερες δυσκολίες. Η ρευστότητα των καλλιτεχνικών ρευμάτων, η ιδιομορφία κάθε καλλιτέχνη, η ταχύτητα των μεταβολών που με το τέλος της δεκαετίας του '60 οδήγησε την τέχνη —όπως από πολλούς ομολογείται— σε αδιέξοδο, απέκλεισαν οριστικά τη δυνατότητα συντονισμού εκπαίδευσης και τέχνης και την προοπτική κάποιου εκπαιδευτικού σχεδιασμού με στοιχειώδες περιεχόμενο. Από εκεί και πέρα, η προσαρμογή των σχολών στις μεταβολές της τέχνης θα έλεγα ότι ήταν συγκυριακή μάλλον παρά προγραμματική. Το γενικότερο κοινωνικό, οικονομικό και θεσμικό πλαίσιο της τέχνης ανάγκασε τις σχολές να προβούν σε επιπόλαιες και βεβιασμένες κινήσεις. Για να μη μείνουν πίσω, για να φανούν ότι συμπορεύονται, πολλές υιοθέτησαν τρόπους που άγγιζαν τις πιο ακραίες και άναρχες εκδηλώσεις της καλλιτεχνικής επικαιρότητας. Η κριτική στάση, η ανάλυση και ερμηνεία των φαινομένων της τέχνης ατόνισε εν ονόματι του συγχρονισμού της εκπαίδευσης με το νεότερο κλίμα, και την αναπόφευκτη εμπλοκή του στους μηχανισμούς των θεσμών της τέχνης (μουσείο, γκαλερί, κριτική, συλλέκτες) και των νόμων της αγοράς. Ήδη, προς το τέλος του

1960, στις σχολές διδασκόταν —αρχίζοντας από τις Η.Π.Α.— το management στην τέχνη: πώς, δηλαδή, θα κατορθώσει ο απόφοιτος να ενταχθεί επιτυχώς στο σύστημα των αισθητικών και χρηματιστηριακών αξιών. Η καλλιέργεια της επαγγελματικής συνείδησης του μελλοντικού καλλιτέχνη, βασικός γνώμονας του νεοφιλελευθερισμού, νομίζω ότι επέδρασε καταλυτικά στον προσανατολισμό των νέων. Και δεν άργησε να εξαπλωθεί παντού, ακόμα και στη δική μας σχολή της Αθήνας.

Από το 1980 και εντεύθεν, η ανανέωση του διδακτικού προσωπικού της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών της Αθήνας συνοδεύεται και με τη σχετική ανανέωση των σπουδών. Τριάντα χρόνια πριν, επιδιώχτηκε από την προηγούμενη γενιά των δασκάλων μια ανάλογη προσαρμογή προς τα μεσοπολεμικά διδακτικά σχήματα του νεοεμπρεσιονισμού και του Cézanne, παρά το ότι σε πολλά διατηρούνταν ακόμη ο παραδοσιακός χαρακτήρας της σχολής. Όμως, μετά το '80 άρχισαν να εμφανίζονται στις εργασίες των σπουδαστών ορισμένες μορφές του κλασικού ή καθαρού μοντερνισμού, βασισμένες στην αφαίρεση, παραμόρφωση κ.ά., όταν την ίδια περίοδο στην Ευρώπη και τις Η.Π.Α. οι σχολές αναθεωρούν τις σπουδές και τις προσαρμόζουν χωρίς αναστολές στο νέο κλίμα της τέχνης. Εννοώ τις αναπάντεχες και ραγδαίες αλλαγές στην τέχνη με την αμφισβήτηση του ιδεώδους και της πρακτικής του μοντέρνου. Από μια δίμηνη έρευνα στις σχολές τέχνης της Ευρώπης το 1984 διαπίστωσα ότι είχαν ήδη αρχίσει να δέχονται τις επιδράσεις της λεγομένης μεταμοντέρνας τέχνης.

Πολύ σύντομα η νέα κατάσταση διαδόθηκε σε όλες τις σχολές της Ευρώπης και των Η.Π.Α. Απόλυτη ελευθερία στην έκφραση, γλευασμός της τεχνικής και του στυλ, ηγεμονία του γραπτού και προφορικού λόγου πάνω στην οπτική παράσταση, παλινδρομήσεις ειρωνικές ή νοσταλγικές στο ιστορικό παρελθόν και το παρόν της τέχνης, σκοτεινότητα ή κοινοτυπία του νοήματος, φιλοσοφικός αυτοσχεδιασμός κ.ά., πέρασαν λίγο πολύ και στις σπουδές της τέχνης. Τούτο το γενικευμένο κλίμα εγκατάλειψης στον υπέρμετρο ατομισμό στην αρχή προκάλεσε την αμηχανία στην ιστορία και θεωρία της τέχνης, σύντομα όμως αναγκάστηκαν όλοι να ασχοληθούν σοβαρά με τη νέα συνθήκη. Τα όποια διδακτικά σχήματα του μοντέρνου υποκαταστάθηκαν από το νεοφιλελεύθερο πνεύμα. Το σύνθημα, «anything goes» (όλα επιτρέπονται) στην τέχνη πέρασε και στη διδασκαλία της. Έτσι, προς το τέλος του αιώνα ξανάρθε στην επικαιρότητα η οπτική του Marcel Duchamp. Όμως, το δρόμα του Duchamp, το ουτοπικό του όραμα, η άναρχη στάση του, η ελεύθερη βούληση του εκφράζεσθαι, δικαίωμα του καθενός, κι από κοντά η αμφισβήτηση θεσμών και αξιών στη ζωή και την τέχνη, δυστυχώς μεταμορφώθηκε σε χαζοχαρούμενο μελόδραμα που εκτυλίσσεται στην παγκοσμιοποιημένη αγορά. Το ντυσανικό ήθος έμεινε στα αξήγητα ή μάλλον αντιστράφηκε, κι έτσι παρέσυρε και εξαφάνισε και το τελευταίο ίχνος των εικαστικών συμβάσεων και κωδίκων. Ο λόγος της τέχνης —και υπάρχει τέτοιος— αυτοαναιρέθηκε, όπως και η διδασκαλία της. Γιατί διδασκαλία χωρίς ιστορικό και θεωρητικό υπόβαθρο, χωρίς κάποιους κώδικες πρακτικής άσκησης, δεν είναι παρά άσκοπος πειραματισμός και από τις δυο πλευρές, του δασκάλου και του σπουδαστή, όπου τα αξιακά και άλλα κριτήρια, ξεκινούν από μηδενική βάση. Έτσι όμως, η μαθησιακή διαδικασία πάει περίπατο, ενώ οι εργασίες των σπουδαστών, συχνά δουλικές και άτεχνες μιμήσεις, εκλαμβάνονται ως καινοτομίες.

Βέβαια, κανένας δεν μπορεί να ισχυριστεί ότι υπάρχουν στις σπουδές της τέχνης έτοι-

μες λύσεις. Θυμάμαι σε μια συζήτηση για το μέλλον της τέχνης με ομότεχνους ξένους υπήρχαν αισιόδοξες και απαισιόδοξες απόψεις γύρω από την εκπαίδευση, αντίστοιχες με την ιδεολογική ταυτότητα των συζητητών. Ωστόσο, πολλοί συμφώνησαν πως οι σχολές τέχνης οφείλουν να εξοπλίσουν τους σπουδαστές με γνώσεις και ασκήσεις που οξύνουν το αισθητήριο της όρασης, της σκέψης και τις τεχνικές τους δεξιότητες, που τους κάνουν ικανούς να στοχάζονται όταν πράττουν. Να γνωρίζουν τις ιδέες και τα έργα του ιστορικού παρελθόντος, με συνεχή και επίμονη πραγματολογική και συγκριτική ερμηνεία, και να αναζητούν λύσεις για το παρόν. Να μπορούν να αναλύουν τη μορφική, τη θεματική και νοηματοδοτική οργάνωση των έργων σε συνάρτηση με το ιδεολογικό τους κοσμοείδωλο, δηλαδή τους κοινωνικούς και πολιτισμικούς όρους εκπόρευσής τους. Να διεισδύουν στους συμβολικούς και αναπααραστατικούς κώδικες έκφρασης και να διαμορφώνουν έτσι τα δικά τους αξιακά κριτήρια.

Με άλλα λόγια, χρειάζεται σήμερα, περισσότερο από άλλοτε, η γενική και ειδική καλλιέργεια κι ο ανάλογος θεωρητικός εξοπλισμός. Η ΑΣΚΤ δε φαίνεται να έχει επιλέξει αυτόν τον προσανατολισμό. Συμβαίνει το εξής παράδοξο: συνυπάρχουν, συμβιώνουν οι συντηρητικές με τις νεοτερικές απόψεις, τόσο στις εργαστηριακές όσο και στις θεωρητικές σπουδές. Οι εισαγωγικές εξετάσεις για τα εργαστήρια γίνονται με τις ίδιες στερεότυπες παραδοσιακές δοκιμασίες των αρχών του αιώνα. Επί χρόνια συζητιέται, χωρίς αποτέλεσμα, το νέο Πρόγραμμα Σπουδών, το οποίο χωρίζεται σε δύο κύκλους. Ένα διετή εισαγωγικό, που προετοιμάζει το σπουδαστή να κάνει την επιλογή της ειδικότητας που του ταιριάζει, και σ' ένα δεύτερο τριετή κύκλο ειδίκευσης³.

Στις θεωρητικές σπουδές, μολονότι προστέθηκαν νέα μαθήματα —όπως θεωρία του χώρου, εισαγωγή στη φιλοσοφία και την αισθητική, διδακτική της τέχνης, ξένη γλώσσα—, ωστόσο η αντιθεωρητική στάση της σχολής εξακολουθεί κι εδώ να ταλαιπωρεί τις σπουδές. Τα παραπάνω μαθήματα θεωρούνται δευτερεύοντα, επειδή επικρατεί η αντίληψη ότι η καλλιτεχνική δημιουργία δε χρειάζεται θεωρητικό εξοπλισμό, ότι η φυσική κλίση των νέων, το ταλέντο, αποτελεί επαρκές και ασφαλές εφόδιο. Αλλά τότε, πώς εξηγείται να παρουσιάζονται σε εκθέσεις διπλωματικές εργασίες αποφοίτων, θεμελιωμένες, τάχατες, σε μεγαλόσημες θεωρητικές ιδέες, σε φιλοσοφικά και αισθητικά προτάγματα; Πώς αιτιολογείται τούτος ο υφολογικός, ιδεολογικός και εικονιστικός πλουραλισμός;

Δυο είναι οι απαντήσεις σ' αυτά τα ερωτήματα: η μια ότι τούτη η συμβίωση συντηρητισμού και νεοτερισμού των σπουδών καλά κρατεί. Τρανή απόδειξη η συγκριτικά ισότιμη, με τα ευρωπαϊκά πρότυπα παραγωγή έργου της ΑΣΚΤ. Και η άλλη, ότι ο πλούσιος τροπισμός προς το καινούργιο, ο πληθωρισμός των εκφράσεων —πλην ελαχίστων εξαιρέσεων— μπορεί να εκληφθεί ως ασύγνωστα ανόητος.

Τελειώνω, παραφράζοντας τα λόγια ενός έγκυρου φιλοσόφου και θεωρητικού της τέχνης που λέει: «Ο μοναδικός τρόπος για να σταθούμε στα πόδια μας, στην ταραγμένη εποχή που ζούμε, είναι να σκύψουμε πάλι με σοβαρότητα πάνω στα έργα —παλιά και νέα—, να δούμε πώς συντάχθηκαν και γιατί, πώς μίλησαν και πόσο οι καλλιτέχνες πίστεψαν στον άνθρωπο και στις δυνάμεις του, αντί να παιγνιδίζουν με τις ιδέες και την ιστορία»⁴.

Σημειώσεις

1. Βλ. σχετικά *Μοντέρνο Μεταμοντέρνο*, εκδ. Εθνική Πινακοθήκη, το άρθρο μου «Η Μοντέρνα Τέχνη και η Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών», σελ. 413.

2. Ο όρος «καθαρός» ή «υψηλός» μοντερνισμός στις εικαστικές τέχνες χρησιμοποιήθηκε από τον Αμερικανό κριτικό και θεωρητικό της τέχνης Clement Greenberg. Εννοεί μ' αυτό τις τάσεις και τα έργα που η οργάνωσή τους έχει ως κύριο στόχο την αυτονομία των μορφολογικών στοιχείων από την αντικειμενική πραγματικότητα. Δε συνυπολογίζει στις τάσεις αυτές το σουρεαλισμό του Dada κ.ά.

3. Σάββας Κονταράτος, «Η Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών μεταξύ εκσυγχρονισμού και συντήρησης», *Επίλογος*, ετήσια έκδ. 1996, σελ. 469.

4. Richard J. Bernstein, *The New Constellation, The Ethical - Political Horizons of Modernity/Postmodernity*, Polity Press, 1991.

