

**KONSTANTINOS PARTHENIS EN KONSTANTINOS MALEAS,
1900-1930: AANVANG VAN HET MODERNISME
IN DE GRIEKSE SCHILDERKUNST?**

Inleiding

Om de evolutie van de Griekse schilderkunst tijdens de 20ste eeuw beter te begrijpen, is het nodig even terug te keren naar het begin en het begin ligt in 1830, op het moment van de onafhankelijkheidsverklaring van de Griekse staat. Dit tijdstip vormt, theoretisch althans, een groot keerpunt in de kunst van Griekenland. De Griekse bevolking maakt 15 eeuwen lang deel uit van het Oosten, eerst als provincie binnen het Byzantijnse Rijk, dan als bezet gebied en provincie van het Ottomaanse Rijk. Met de inmenging van de grootmachten Frankrijk, Groot-Brittannië en Rusland tijdens de onafhankelijkheidsstrijd en hun beslissing een Beierse koning aan te stellen, Otto I, om de stabiliteit in het land te bewaren, behoort Griekenland plots tot het Westen. Deze nieuwe oriëntatie wordt vooral door de burgerij en de handelsklasse gretig aanvaard in het teken van de herwonnen vrijheid en de verwachte vooruitgang. De Byzantijnse traditie die ook in het Post-Byzantijnse tijdperk tijdens de Ottomaanse overheersing was blijven voortbestaan, o.m. op Kreta en in Macedonië rond de kloosters van Athos, wordt er graag voor aan de kant geschoven.

De jonge koning wil van Athene, als belangrijke historische plaats, de nieuwe hoofdstad maken, een koning waardig. Daartoe volgen in zijn kielzog een hele schare van Beierse architecten en kunstenaars. Over het uitzicht en de stijl is geen twijfel: in Griekenland, land van de Klassieke Oudheid bij uitstek, kan enkel het neo-classicisme toegepast worden, een stijlvorm die op dat ogenblik trouwens in heel Europa grote populariteit kent en niet in het minst in München, waar Ludwig I, vader van Otto en koning van Beieren, talrijke monumentale opdrachten toevertrouwt aan de belangrijkste vertegenwoordiger van het Zuidduitse classicisme, Leo von Klenze (o.m. de Walhalla te Regensburg, de Glyptothek met pleinaanleg en propyleeën in München).

In Athene worden in navolging hiervan de Universiteit, de Akademie en de Nationale Bibliotheek opgetrokken (in de Panepistimiou straat) door de Deense architecten Christian en Theophil Hansen en het nieuwe koninklijke paleis aan het nu als Syntagma gekende plein naast talrijke neo-klassieke huizen onder meer in de Plaka. Natuurlijk moeten deze gebouwen versierd worden en voor de verzorging van de fresco's wordt een groep historieschilders uit München overgehaald, schilders die hun opleiding kregen aan de Akademie van München. Daar wordt op dat ogenblik het romantisch classicisme als belangrijk-

ste stijl onderwezen onder het vaandel van directeur en schilder Peter von Cornelius¹, zelf vroeger lid van de Nazareners. Deze "Akademie für Bildende Künste" in München werd in 1808 gesticht door Maximiliaan I. Ludwig I, die zoveel belang hecht aan kunst en cultuur, wil van zijn hoofdstad het artistieke centrum van Europa en een mekka voor binnenlandse en buitenlandse kunstenaars maken, een rol die de stad tot in het begin van de 20ste eeuw zal blijven spelen.

In Athene wordt in 1836 het Polytechnicum geopend, een technische school voor ingenieurs die echter ook artistieke cursussen biedt als calligrafie en modeltekenen. Vanaf 1840 wordt een cursus olieverfschilderen ingericht met als eerste leraar de Franse schilder Pierre Bonirote². Het programma wordt langzamerhand verder uitgebreid met cursussen in beeldhouwen, architectuur, lithografie, houtsnede en kopergravure zodat vanuit de afdeling architectuur in 1845 een volwaardige afdeling plastische kunsten ontstaat. Meteen wordt de band gelegd met de Akademie van München en wordt aan de jonge Griekse kunstenaars, net afgestudeerd in Athene, de gelegenheid geboden dankzij een staatsbeurs hun studie te voltooien in München.

Hierin bestaat nu die verrassende ommekeer als we weten dat Griekenland sinds de Klassieke Oudheid geen stadstaten heeft gekend, de kunstontwikkeling geen quattrocento gekend heeft, geen renaissance of humanisme, geen akademies, geen "anciens" en dus ook geen "modernes". Het belangrijkste culturele middelpunt met de grootste mecenasen, het hof van Byzantium en het patriarchaat, lag in Konstantinopel, geografisch gelegen buiten het onafhankelijke Griekenland. De Grieks-orthodoxe maatschappij kende geen kunststromingen als de renaissance, de barok, het maniërisme, het realisme, het classicisme, de rococo en de romantiek. Zij kende m.a.w. geen schilderkunstige traditie zoals het Westen de voorafgaande 450 jaar had beleefd. Op het ogenblik van de onafhankelijkheidsverklaring kunnen we in de Griekse kunst enerzijds de religieuze kunst onderscheiden, waarvan de belangrijkste uitingen de ikonschilderkunst en in mindere mate de frescoschilderkunst en de toegepaste kunsten zijn, onder meer voor de relikwieën in de kerken, en anderzijds de

¹Peter von Cornelius (1783, Düsseldorf - 1867, Berlijn) historieschilder die in 1811 naar Rome vertrok om er zich aan te sluiten bij de Nazareners.

²Pierre Bonirote (1811, Lyon - 1891, Orléans) schilder van historiestukken, genretafere-len, portretten, stillevens en landschappen in de classicistische stijl. Bonirote ontmoet Ingres in Rome. Ingres stelt aan de hertogin van Parma voor Bonirote de opdracht te geven een school voor schilderkunst op te richten in Athene. Hij leidt de afdeling schilderkunst binnen het Polytechnicum van Athene van 1840 tot 1843 waarna hij naar Lyon terugkeert om aldaar leraar aan de Akademie voor Schone Kunsten te worden.

volkskunst, die vooral aan bod komt in de toegepaste kunsten of sierkunsten onder de vorm van gebruiksvoorwerpen of die in dienst staat van de architectuur. De schepping van een profane, autonome kunst komt eerder zelden voor³. De Griekse kunst staat in het teken van het ambacht en de ambachtsman en zijkende niet de graduele verschuiving naar een wereldlijke, realistische kunst toe die de macht en rijkdom van wereldlijke gezagsdragers als aristocratie of burgerij moest onderstrepen.

Het is niet de bedoeling hier verder in te gaan op dit interessant fenomeen. Als één van de belangrijkste oorzaken kan misschien wel het feit gelden dat kerk en staat in de orthodoxe gemeenschap niet gescheiden zijn zoals in het Westen. De gezagsdragers zijn altijd verantwoordelijk voor de kunst ook wat het religieuze aspect betreft en de kunst moet in de eerste plaats haar transcendente, spirituele aspect behouden. Eenzelfde houding vinden we ook terug binnen de Islamitische kunst. Geen Griekse Leonardo da Vinci dus, de kunstenaar die zelfstandig werkt, zijn persoonlijkheid in zijn kunst uitdrukt en bijgevolg gemachtigd is het voltooide werk met zijn naam te ondertekenen. In de Griekse kunst blijven de makers anoniem wat niet belet dat enkele namen toch tot ons zijn gekomen omwille van de grote kwaliteit van hun werk, zoals bijvoorbeeld de Post-Byzantijnse Kretenzische schilder Michail Damaskinos⁴.

Vanuit deze achtergrond en traditie stappen de 19de-eeuwse Griekse schilders de Duitse academische richting in. Aan de ene kant wordt net zoals in de Byzantijnse kunst sterk vastgehouden aan regels en veel belang gehecht aan techniek, aan de andere kant missen de Griekse kunstenaars enige emotionele, historische of esthetische binding met deze nieuwe traditie. Het gevaar dat enkel de uiterlijke kenmerken worden overgenomen is dan ook groot.

Aan de Vooravond van de 20ste eeuw

Wie terugblijkt op de Griekse schilderkunst van de 19de eeuw, merkt dat de academisch geconcepioneerde stijl zoals die werd onderwezen aan de Akade-

³ Ik spreek hier dus wel over het grondgebied dat op dat ogenblik (1830) beschouwd wordt als de onafhankelijke Griekse staat. Op eilanden als Korfu en Zakynthos bloeide de profane schilderkunst o.i.v. de Venetianen al in de 18de eeuw. Zij staat gekend als de Heptanesische of Italianiserende School. Deze school zal met de verschuiving van het artistieke middelpunt naar Athene langzaam verdwijnen.

⁴ Michail Damaskinos (ca 1530, Kreta - na 1591, Kreta) schilder van ikonen en fresco's die verspreid over de orthodoxe wereld en in Venetië teruggevonden worden. De werken dateren hoofdzakelijk uit de periode tussen 1571 en 1591.

mies van Athene en München, het monopolie uitmaakt. Dit is niet zo uitzonderlijk als men bedenkt dat in de andere Europese landen de Akademie evengoed de toon aangeeft. Wel opvallend is dat in Griekenland de eigen traditie, m.a.w. de Byzantijnse traditie en de volkskunst, als minderwaardig aan de kant wordt geschoven en zelfs op zo'n manier dat de Griekse kunstenaars aan het begin van de 20ste eeuw zich realiseren dat deze tradities het uitsterven nabij zijn. De academische stijl is geëvolueerd van het romantisch classicisme uit de eerste helft van de 19de eeuw naar een meer neo-barokke, historiserende stijl waarin de historieschilderkunst centraal staat. In Griekenland zijn het vooral de schilders Nikiforos Lytras (1832, Tinos - 1904, Athene), Konstantinos Volanakis (1839, Kreta - 1907, Athene) en Nikolaos Gyzis (1842, Tinos - 1901, München) die als meest succesvolle en getalenteerde schilders kunnen model staan voor de geadopteerde kunst in eigen land.

Intussen concentreert het centrum van de kunst zich meer en meer in Parijs. In het midden van de eeuw zorgt de School van Barbizon⁵ voor een realistisch gericht alternatief voor de veel artificiëlere kunst die wordt gecreëerd in ateliers. Zij trekt met palet en ezel de buitenlucht in. Vanaf de jaren 70 zullen de eerste impressionisten het kunstwereldje beroeren. De avant-garde is geboren. Voor de Griekse kunstenaars blijft de band met de Akademie van München de meest voor de hand liggende maar kunstenaars die het zich financieel kunnen veroorloven of die een beurs van een mecenas of van de kerk weten te verkrijgen, trekken meer en meer naar andere culturele centra zoals Wenen, Sint-Petersburg, Parijs, Rome of Venetië. In München zelf blijven de Duitse kunstenaars niet ongevoelig voor de nieuwe tendenzen uit de Franse hoofdstad, waarvan we invloeden terugvinden zowel in de realistische stijl van Wilhelm Leibl, als in de belangrijke symbolistische beweging, meestal Jugendstil genoemd, rond Franz von Stuck en Arnold Böcklin, en in het impressionisme met als belangrijkste vertegenwoordigers Max Liebermann, Lovis Corinth, Fritz von Uhde en Max Slevogt.

De Griekse schilders daarentegen blijken minder avontuurlijk of kampen met theoretische, filosofische of technische problemen die voortkomen uit de veranderingen ontstaan door reacties binnen een schilderkunstige traditie die hun vreemd is en blijft. Nikolaos Gyzis werkt sterk symbolisch naar het eind van zijn leven toe en ontwerpt talloze prachtige affiches in Jugendstil (nu jammer genoeg verborgen in de opslagruimtes van de Nationale Pinakothek in Athene); schilders als Periklis Pantazis (1849, Athene - 1884, Brussel), die via Parijs in Brussel terecht komt, en Symeon Savvidis (1859, Tokat - 1927, Athene) probe-

⁵ School van Barbizon: groep van Franse landschapsschilders die zich vestigen in het dorp Barbizon aan de rand van het woud van Fontainebleau tijdens de jaren 40 van de 19de eeuw.

ren schuchter impressionistische toetsen toe te passen.

In het begin van de 20ste eeuw overlijden na elkaar de drie meesters van de Griekse schilderkunst van de 19de eeuw, Nikiforos Lytras, Konstantinos Volanakis en Nikolaos Lytras. Wat overblijft is een bastion van akademisme rond de schilders Georgos Iakovidis en Polychronis Lembesis die vastbesloten zijn de Akademie van Athene in de traditie van hun voorgangers verder te leiden.

Een nieuwe wind

In het Parijs van het begin van deze eeuw verloopt de ontwikkeling van de kunst steeds sneller en radicaler. In 1905 zien we de geboorte van het Fauvisme met Henri Matisse, Georges Rouault, Maurice Vlaminck en Andre Derain als enkele van de meest belangrijke vertegenwoordigers van deze specifieke schilderstijl; in 1906/7 schildert Pablo Picasso zijn revolutionaire *Demoiselles d'Avignon* van waaruit onder meer het cubisme groeit met Georges Braques *Maisons à l'Estaque* in 1908; in 1909 publiceert de Italiaanse schrijver Filippo Marinetti het Futuristisch Manifesto in de Franse krant *Le Figaro*.

De Griekse kunst staat ver van deze ontwikkelingen af. Er wordt verder gewerkt in de geest van de 19de-eeuwse akademie en de eerste leermeesters. Vragen rondom de kunst en haar essentie, haar vorm en haar inhoud worden weinig gesteld, gegronde en inzichtelijke kritiek is zowat onbestaand evenals informatie naar het publiek toe. De schilderkunst is er in de eerste plaats om de conservatieve burgerij te behagen: die wil met een portret, een stilleven of een landschap haar niveau in wereldsheid en beschaafdheid in westerse traditie aantonen. De Griekse kunstenaars in het buitenland, ongeacht waar ze verblijven, mengen zich weinig met de avant-garde en hebben weinig oog voor de veranderingen en als ze al invloeden ondergaan dan worden die in eigen land getemperd om op meer commercieel succes te kunnen rekenen.

Hier komt voor het eerst verandering in met de "Omada Technis", een groep van jonge kunstenaars, die in navolging van de Sezession in onder meer München en Wenen, zich willen opstellen en manifesteren tegenover de cirkel rond Georgos Iakovidis die in 1910 de Liga van Griekse kunstenaars stichtte. Deze jongeren willen weg van de regels en dogma's van de akademie, de realistische, naturalistische en illusionistische opgelegde stijlen, om meer individualiteit en persoonlijkheid te creëren door het gebruik van een vrijere lijnvoering en expressievere kleuren. De Omada Technis, in het leven geroepen in 1917, omvat 10 schilders en 2 beeldhouwers met als schilders : Konstantinos Parthenis, Perikles Vyzantios, Konstantinos Maleas, Odysseas Fokas, Nikolaos Lytras, Nikolaos Othonaios, Theofrastas Triantafyllidis, Lykourgos Kogevinas,

Othon Pervolarakis en Dimitrios Stefanopoulos. De beweging werd geïnitieerd door Nikolaos Lytras (1883-1927), zoon van de in Griekenland zeer gewaardeerde schilder Nikiforos Lytras. In 1918 wordt in de zalen van de krant *Eleftheros Typos* een eerste tentoonstelling gehouden die veel protest uitlokt; vooral het werk van Parthenis krijgt het hard te verduren van de critici. Nikolaos Lytras zorgt met zijn aanstelling aan de Akademie van Athene in 1924 voor een eerste doorbraak zowel in de schilderkunstige traditie als op pedagogisch. Zijn positie zal door zijn vroegtijdige dood in 1927 toegewezen worden aan Konstantinos Parthenis.

Daarmee zijn we aanbeland bij de twee leden van de Omada Technis die als de meest begaafde schilders van hun tijd en als vaders van het modernisme in Griekenland beschouwd worden. Zulke beweringen roepen natuurlijk veel vragen op. Is er een objectieve benadering van de definitie van het modernisme mogelijk? Wat houdt het modernisme in? Wat zijn de voorwaarden om te kunnen spreken van modernisme? Beantwoorden de twee schilders hieraan? Kunnen we wel spreken van een gelijklopend modernisme in Griekenland? Ernstig en wetenschappelijk onderzoek naar de Griekse schilderkunst van de 19de en vooral 20ste eeuw is nog altijd zeer gering. Vele vragen blijven dan ook nog open. Een eerste grote poging om antwoorden te vinden, kwam in de grootse tentoonstelling "De Metamorfozes van het Moderne - De Griekse Ervaring", georganiseerd in de Nationale Pinakothek van Athene in 1992 o.l.v. Anna Kafetsi.

Konstantinos Parthenis

Konstantinos Parthenis (1878, Alexandrië - 1967, Athene) trekt in 1897 naar Wenen om, naast lessen muziek, schilderkunst bij Carl Wilhelm Diefenbach⁶ te volgen. Wenen beleeft op dat ogenblik een bloeiende periode en kent een vruchtbaar cultureel leven in de hoogdagen van het Hongaars-Oostenrijkse Rijk, de laatste jaren van de monarchie en de dynastie van de Habsburgers voor de oorlog. Gustav Klimt provoceert de burgerij met zijn verleidelijke kunst, de muziek is toonaangevend met componisten als Arnold Schönberg, Gustav Mahler en Richard Strauss, de literatuur krijgt veel aandacht dankzij Hugo von Hofmannsthal en de psychoanalyse én droomtheorieën van Freud vinden weerklank in heel Europa. Deze periode vormt een belangrijke stap in de vorming van Parthenis ook al schildert hij aanvankelijk nog formele historiestukken en portretten. Hij komt er echter in aanraking met de Wiener Sezession of de

⁶ Carl Wilhelm Diefenbach (1851, Hadamar in Nassau - ?) landschapsschilder, leerling van de Akademie van München waar hij tot 1892 bleef wonen.

"Vereinigung bildender Künstler Österreichs", die zich wil afkeren van de leden van de kunstakademie en de conservatieve vereniging "Künstlerhaus" en die een eerste tentoonstelling organiseert in 1898. Uit deze Weense tijd stamt Parthenis' werkje *Landschap in Oostenrijk (Ischl)* (1902, fig. 1), een genre beoefend door zijn leraar. De vlekkerige manier van werken wijst in de richting van het impressionisme dat als stijl nu overal ingang heeft gevonden. De kleuren zijn helder, atmosferisch. Het gaat om een schets, een indruk. Weinig werken uit die periode zijn overgebleven of voor het publiek opengesteld wat de vergelijking bemoeilijkt. Van Parthenis bestaan noch volledige catalogi noch monografische overzichten. In die periode zendt hij al werken in op tentoonstellingen in Athene, o.m. voor de tentoonstellingen van 1901 en 1902 in de Parnassoszaal. Zelfs dan al worden zijn werken slecht onthaald.

In 1903 verhuist Parthenis naar Athene waar hij enkele jaren verblijft om dan, na een lange reis door Egypte in 1908/9, in het najaar van 1909 in Parijs aan te komen. Het ongedateerde werk *Landschap in Egypte* (fig. 2) dateert waarschijnlijk van rond die tijd want de brede, pasteuze penseelstreken, de picturale stijl en de vereenvoudigde vormen verraden contacten met post-impressionistische en eventueel zelfs fauvistische werken. Zijn stijl wordt individueler en lossier. Nochtans besteedt Parthenis in de eerste plaats aandacht aan de neo-classicistische 19de-eeuwse schilders Jean-Louis David en Ingres en de symbolistische en klassiek geïnspireerde schilder Pierre Puvis de Chavannes, naast het werk van de Nabis-leden Paul Gauguin en vooral Maurice Denis. *De Bergflank* (fig. 3) zou uit 1908 dateren; nochtans staan de stijl en de efemere sfeer ver af van het Egyptische landschap. Het kan aansluiting vinden bij zijn Weense periode waar Parthenis zeker in contact moet gekomen zijn met het werk van de symbolisten. Directe invloeden uit die tijd zijn uit zijn werk niet af te leiden; het enige spoor zou kunnen leiden naar de Zwitserse schilder Ferdinand Hodler (1853-1918) die lid was van de Wiener Sezession en wiens werk gekenmerkt wordt door curvilineaire vlakken en een spirituele sfeer. Meer voor de hand liggend is het contact in Parijs met de symbolische, allegorische en religieuze monumentale schilderijen van Puvis de Chavannes (1824-1898) en de efemere, idyllische en poëtische werken van Maurice Denis (1871-1943). Zo weten we bijvoorbeeld dat Parthenis in Parijs contacten had met de kunstcriticus en dichter Charles Morice en de Franse dichter Gustave Kahn (1859-1936) die beiden een belangrijke rol hadden gespeeld tijdens de hoogdagen van het symbolisme in de jaren 80 en 90 van de 19de eeuw⁷. Het zachte en heldere

⁷ Charles Morice bracht in 1884 het eerste symbolistische tijdschrift uit, *Lutèce*. Hij publiceerde o.m. *Littérature de tout à l'heure* (1889); Gustave Kahn werkte mee aan verschillende tijdschriften, waaronder *Revue wagnérienne*, en in 1886 lanceerde hij zelf *La Vogue*. Hij is een dichter van het vrije vers.

kleurenpalet staat trouwens dichterbij *De Annunciatie* (fig. 4), eveneens uit de Parijse periode. Hier grijpt Parthenis terug naar het thema van de historische bijbelscènes, een onderwerp waar hij later veel zal op terugkomen. De langgerekte, ijle figuren gaan op in de achtergrond in een sober, bleek palet van zachte pastelkleuren dat een sfeer van weemoed maar ook genegenheid creëert. We denken aan El Greco met zijn lange, irreële figuren in wazige contouren en zachte kleuren. El Greco was op dat moment trouwens in trek bij avant-gardisten als Cézanne, Degas, Picasso en Soutine.

In 1912 keert Parthenis terug naar Griekenland en verblijft tot 1917 op het eiland Korfu. Zijn persoonlijke stijl is nog niet helemaal gevormd, wat mag blijken uit zijn geflirt met verschillende stijlen. *Hof in Korfu* (fig. 5) toont eerder een vluchtige schets, dun aangebracht, de realiteit observerend. *Landschap in Korfu* (fig. 6) daarentegen wijst op een veel stilistischer, meer doorwrochte aanpak. Parthenis is volledig afgestapt van de pasteuze aanbreng uit het *Egyptisch landschap*; hij brengt integendeel zijn lagen zeer dun aan wat soms het onderliggend doek laat zien, een techniek die hij tot het einde van zijn leven blijft toepassen. De vloeiende lijnen waarmee bomen en vrouw getekend worden, brengen in het schilderij beweging die, samen met de compositie en de thematiek van de mens in de natuur, direct afgeleid is van Matisse's *Joie de Vivre* uit 1905/1906. Parthenis is wel degelijk in aanraking gekomen met de avant-garde werken in Parijs want ook in andere werken vinden we referenties naar Cézanne's badende vrouwen en Matisse's voornoemde schilderij, terwijl we later invloeden van het cubisme zullen onderscheiden. Zo maken de omfloerste lijnen van de Parijse periode plaats voor een sterke lineariteit die meer aansluiting vindt bij de Griekse traditie en niet op de laatste plaats bij de ikonenschilderkunst. Het detail van *De Wederopstanding* (fig. 7) verwijst naar de vaak hoekige lijnvoering toegepast in ikonen en houtsneden. De lijnvoering domineert nu het kleurenpalet dat slechts een bijkomende rol speelt. Parthenis hecht meer en meer belang aan de inhoud. De religieuze onderwerpen toonden zijn belangstelling al aan terwijl hij de thematiek uitbreidt naar mythologische, allegorische en historische onderwerpen. De schilderijen worden rijker en narratiever. De symbolisch getinte portretten in de diptiek met *Artemis* en *De Geboorte van Aphrodite* (fig. 8) vertonen elementen uit de eigen mythologie maar ook uit de schilderkunstige traditie van het Westen, met de putti hoog boven Aphrodite geplaatst - een compositie uit Renaissance en Barok -, en de houding van Aphrodite zelf, die sterk verwijst naar Botticelli's *Geboorte van Venus*.

In 1920 richt Parthenis in het Zappeion een retrospectieve in met werken uit de periode 1892 tot 1919. De retrospectieve lokt veel negatieve kritieken uit, zowel bij pers als bij het publiek.

Parthenis put uit het rijke arsenaal van eigen en vreemde traditie, in dit geval de Westerse traditie. Mythologie wordt verbonden met religie, oude

meesters met avant-garde kunstenaars. Dat Parthenis zeer verbonden blijft met de avant-garde en op de hoogte blijft van de ontwikkelingen, blijkt onder meer uit de bouw van zijn eigen huis in 1925, een huis dat hij zelf ontwerpt in samenspraak met de Griekse architect Pikionis en dat de beginselen van de Bauhaus volgt - uitgepuurde lijnen, geometrische vormen en functionaliteit - in een tijd waarin in de rest van Athene nog altijd neoklassieke huizen gebouwd worden. Vanaf 1930 past Parthenis meer en meer deze mengeling van inhoudelijke elementen toe. In *De Verheerlijking van Athanasios Diakos* (fig. 9) vinden we de eigen geschiedenis terug in de held van de revolutie, Athanasios Diakos (rechts), die opgenomen wordt in de hemel - een christelijk thema - begeleid door Leonidas, de held en koning van Sparta uit de 5de eeuw voor Christus, terwijl onder hen uitgestrekt een liggende vrouw Griekenland symboliseert.

Het oeuvre van Konstantinos Parthenis toont het dilemma en de verwarring van de Griekse kunstenaars aan die worden geconfronteerd met een veelheid aan stijlen, afbeeldingen en een dooreenlopen van tradities die zich niet éénlijnig ontwikkelden maar, door de onderbreking tijdens de 19de eeuw van de eigen traditie, door en over elkaar heen lopen. Het lijkt wel een post-modernistisch amalgaam.

Enkele omstandigheden

Artistieke ontwikkelingen staan zeker niet op zichzelf maar zijn een resultaat en heel soms de oorzaak van politieke, economische en sociale veranderingen. Door de rol van de populaire Kretenzische politicus, Eleftherios Venizelos, tijdens WO I en zijn keuze voor de geallieerden, was de band met Parijs veel sterker geworden ten nadele van de Duitse relaties en de koning die een neutrale positie had willen behouden. Venizelos, die in 1928 terug aan de macht komt, gelooft als liberaal in de eerste plaats in de vooruitgang. Hij wil het land moderniseren en industrialiseren. Zijn visie dringt door tot op artistiek vlak waar hij posities geeft aan kunstenaars die kunnen aantonen dat zij deelgenomen hebben aan binnenlandse en buitenlandse tentoonstellingen en dat zij minstens 10 jaar in één van de internationale kunstencentra verbleven hebben.

Zodoende wordt Konstantinos Parthenis, die goede contacten onderhield met de liberalen, aangesteld als leraar schilderkunst aan de Akademie voor Schone Kunsten in Athene, als opvolger van de vroegtijdig gestorven Nikolaos Lytras. Eén van Parthenis' bewonderaars is Alexandros Papanastasiou, minister in de toenmalige liberale regering, van wie Parthenis 3 portretten zal nalaten. Zijn aanstelling aan de Akademie gebeurde zonder enige inspraak van de andere akademieleden die met hun conservatieve instelling hoe dan ook nooit voor Parthenis gestemd zouden hebben. Deze tussenkomst en steun van de politici,

samen met het feit dat Parthenis' cosmopolitisme schril afsteekt bij de provincialiteit van vele van zijn collega's en hij bovendien veel ruimer van opvatting is, leidt tot jarenlange afgunst en pesterijen. Zijn collega's weigeren een dialoog met hem aan te gaan of te discussiëren over de verschillende mogelijke gezichtspunten.

Nikolaos Lytras was al begonnen met veranderingen op pedagogisch vlak aan te brengen. Over het algemeen was het niveau van onderwijs zeer middelmatig omdat de aangestelde leraars in de eerste plaats zelf schilders waren zonder pedagogisch inzicht en zonder enige theoretische basis. Bovendien namen ze vaak een autoritaire of betuttelende houding aan door van hun leerlingen te eisen dat zij de stijl van de door hun gekozen leraar precies zouden nabootsen. Geen wonder dat vele leerlingen dan ook Parthenis als leraar verkiezen en appreciëren daar hij hen vrij laat een eigen persoonlijke stijl te ontwikkelen, om slechts hier en daar op technisch vlak correcties aan te brengen zonder hun bedoelingen te negeren. Parthenis is bovendien trouw iedere dag aanwezig van 's morgens tot 's avonds en nodigt de studenten bij hem thuis uit om de vertrouwelijkheid te vergroten en verder over kunst te kunnen discussiëren. De afgunst wordt er enkel maar groter door.

In 1947, op 69-jarige leeftijd, besluit Parthenis zijn lespost op te geven, moe van het jarenlange gepest en de kleinzieligheid van zijn collega's. Hij trekt zich terug en leidt tot aan het einde van zijn leven een quasi volledig geïsoleerd bestaan.

Konstantinos Maleas

Konstantinos Maleas (1879, Konstantinopel - 1928, Athene) studeert aanvankelijk architectuur in zijn geboortestad Konstantinopel vooraleer hij in 1901 naar Parijs vertrekt waar hij 7 jaar zal verblijven. Hij studeert er eerst onder Henri Martin⁸, zelf leerling van Pierre Puvis de Chavannes, die hem in de schilderkunst onderwijst. Daarna volgt hij les aan de "Ecole Nationale des Arts Décoratifs". In 1908 keert hij terug naar Konstantinopel om van daaruit enkele reizen naar het Midden Oosten te ondernemen, naar Syrië en Libanon. In 1914 komt hij vanuit Konstantinopel over naar Thessaloniki om een opdracht als stadsarchitect aan te nemen. In 1917 wordt hij dan aangesteld als directeur van het Museum voor Kunst en Ambacht in Athene. Tussen 1921 en 1923 reist hij naar Egypte waar hij de Nijl afvaart. Tijdens zijn reizen besteedt hij veel aandacht aan de volksarchitectuur. De schetsen die hij maakte tijdens zijn reizen

⁸ Henri Martin (1860, Toulouse - 1943, Parijs) post-impressionistische schilder van fresco's.

in verschillende delen van Griekenland worden postuum gepubliceerd in Athene in 1929 onder de titel *Beelden van de Populaire Architectuur*.

Wat zijn nu de artistieke overtuigingen van Maleas? Uit zijn schetsen blijkt eerst en vooral zijn blijvende interesse voor de architectuur, terwijl hij ook het belang van de sierkunsten onderstreept onder meer door te wijzen op het gebrek aan een "Ecole des Arts Décoratifs" of equivalente studie in Griekenland. Hij heeft oog voor de oude traditionele technieken en bewondert de spontaniteit en de eerlijkheid van de volkskunst. Hij sluit hiermee aan bij de tendenzen die sinds het begin van de eeuw een belangrijke rol in de 20ste-eeuwse kunst spelen, met name de aandacht voor de primitieve kunst. Deze zoektocht naar ongerepte kunstvormen komt al aan bod bij Paul Gauguin die naar Tahiti reist, bij de cubisten die inspiratie zoeken in de Afrikaanse kunst en bij de expressionisten die de kunst van de Palau-eilanden bestuderen evenals de eigen middeleeuwse traditie. Maleas onderstreept bovendien in een krantenartikel in *Nea Ellada* van 29 april 1920 het belang van de kindertekening. Maleas verwijt de kunstenaars en architecten om hem heen dat ze van overal ontlene wat hun bevalt om dan deze mengeling aan ontleende elementen samen te brengen tot een nieuw geheel, zonder enige aandacht te schenken aan het concept van de originele creatie die in de eerste plaats vanuit henzelf moet komen. Hij waardeert de creatie, niet de imitatie. Hijzelf bestudeert de volkskunst, de Byzantijnse kunst en de klassieke kunst zonder deze invloeden te herkauwen.

Maleas is er zich van bewust dat de industrialisatie en commercialisatie (of kapitalisme) de grootste bedreigingen voor de volkskunst vormen. Hij wijst er echter terecht op dat de kunst die in de ene periode ontstaat niet meer onder dezelfde vorm kan in het leven geroepen worden in een daaropvolgende periode. Kunst is het resultaat van de verschillende omstandigheden waarin de mens op een gegeven moment leeft, het is bij wijze van spreken de neerslag of de veruiterlijking van die omstandigheden, en net zoals de behoeften van de mens en zijn mentaliteit steeds veranderen, verandert ook de kunst voortdurend. We kunnen wel leren van het verleden, verder bouwen op de traditie, maar we kunnen het verleden niet herhalen. In Maleas' werk zien we inderdaad dat hij nooit pogingen doet om vroegere stijlen, tradities of technieken opnieuw op te nemen, dit in tegenstelling met bijvoorbeeld de generatie van de jaren 30.

Het boek is het resultaat van 6 reizen die hij maakte in Griekenland, onder meer in Etolië, Mytilini, Naxos, Santorini, Monemvassia, Pilios en Piraeus. De schetsen maken duidelijk dat het gaat om de architectuur gezien door de ogen van een schilder en niet een architect. Zo zijn de details weggelaten, wordt het huis in zijn omgeving geplaatst, bijvoorbeeld met zicht op het omringend landschap, vanuit verschillende invalshoeken bekeken en wordt aandacht geschonken aan de atmosfeer. De stijl sluit dicht aan bij zijn schilderij-

en. In *Pantanassa van Naxos* (fig. 10) zien we bijvoorbeeld de grote vlakken waarmee Maleas werkt, de losse en pasteuze streken. Zijn aandacht voor licht en kleur blijkt nog meer uit een serie die hij maakte van een gelijkaardig zicht op Santorini op verschillende tijdstippen van de dag. Deze manier van observatie werd rechtstreeks overgenomen van de impressionistische schilder Claude Monet die het effect van het licht op de kleur onderzocht in zijn reeksen van hooistapels en de Kathedraal van Rouen. Bij deze impressionistische tendens sluit ook het *Landschap* (fig. 11) uit 1910-13 aan. Opvallend is hier de zeer pasteuze manier van werken en het belang van het licht.

Maleas' werken zijn tot nu toe nagenoeg niet gedateerd, maar uit dit werk en het vorige mag blijken dat verschillende tendenzen terugkomen zodat we niet echt kunnen spreken van artistieke periodes. In Maleas' oeuvre zijn er wel enkele kenmerken te onderscheiden die altijd aanwezig zijn. Hij werkt in een zeer picturale stijl met nadruk op de schilderkunstige handeling en de directe observatie, hij schildert bijna uitsluitend landschappen, zijn kleuren zijn helder en warm, donkere partijen komen bijna niet voor, hij werkt in grote vlakken die de details weglaten, hij gebruikt een losse, zwierige lijnvoering die vaak een decoratief aspect verleent aan zijn werk. Deze typische kenmerken worden zichtbaar niet erg geapprecieerd door de critici, zoals mag blijken uit de negatieve reacties die volgen op zijn retrospectieve in 1920 in het Zappeion.

In de compositie durft Maleas nieuwe concepten aan zoals het plaatsen van objecten op de voorgrond die buiten het kader treden, een techniek voor het eerst toegepast door de impressionist Degas onder invloed van de Japanse kunst. In *Lier* (fig. 12) draait Maleas bovendien het perspectief om door op het voorplan donkerder te werken en naar het achterplan toe lichter. Hij deinst er niet voor terug objecten in expressieve kleuren weer te geven, zoals het landschap op de achtergrond met rode bomen. Tijdens Maleas' verblijf in Parijs stelden de Fauvisten in 1905 voor de eerste maal tentoon. Rode bomen komen voor in Maurice De Vlamincks gelijknamig schilderij en André Derains *Zicht in l'Estaque*. De idee van een grote boom in het schilderij *Reusachtige treurwilg* (fig. 13) wordt door toepassing van dezelfde techniek sterk versterkt. *Boten op de Nijl* (fig. 14) verwijst naar de beginperiode van Van Goghs expressieve periode in het gebruik van de felle kleuren en vooral de zwarte omlijning van de vlakken. Maleas' zwierige lijnvoering mag nog eens blijken uit een werk als *Waterput in Aswan* (fig. 15), een spel van vlakken, kleuren en curvilineairen dat zo sterk kan worden dat het resultaat bijna abstract lijkt zoals in *Bron in Kastalia*.

Maleas' schilderijen doen modern aan in hun synthetische vormgeving, fel kleurenpalet en dik impasto. Doorheen zijn oeuvre volgt hij eenzelfde persoonlijke stijl waarbij hij elementen ontleent aan het impressionisme, het post-impressionisme en het fauvisme. Invloeden komen verder uit zijn oplei-

ding, waarin zijn leermeester Martin in de post-impressionistische stijl werkt, en uit zijn studie in de decoratieve kunsten, die zijn hang naar kleurvlakken in zwerige composities kan verklaren.

Besluit; verdere ontwikkelingen

Konstantinos Parthenis en Konstantinos Maleas, naast andere leden van de Omada Technis, weten de strakke academische stijl uit de 19de eeuw, die het begin van de 20ste eeuw overheerst, te doorbreken. Beiden kwamen o.i.v. van de avant-gardebewegingen die aan het eind van 19de eeuw in Wenen en Parijs floreerden. Beiden volgen een andere weg dan hun voorgangers die meestal uit Griekenland afkomstig zijn en naar de Akademie van München doorreizen om daar de studies te voltooien. Parthenis is daarentegen uit Alexandrië afkomstig, van Griekse ouders, en Maleas uit Konstantinopel. Beiden komen pas na hun eerste studies aan in Athene, zonder ooit de Akademie in Athene noch in München bezocht te hebben. Het is waarschijnlijk belangrijk voor de rol die zij gespeeld hebben in de ontwikkeling van de Griekse schilderkunst dat zij als al min of meer volwaardige kunstenaars voor het eerst bij de Griekse kunstbeweging aansluiten.

Dat de situatie van de Griekse schilders zeer marginaal blijft, bewijst het geval van Parthenis. De jaren 20 vormen een creatieve periode die het debat had kunnen openen en de schilderkunst een steviger fundering had kunnen geven. De maatschappij en het publiek zijn er echter niet klaar voor. Jaloezie en nijd stellen niet alleen de aanhangers van de akademie en de verenigde progressieve schilders tegenover elkaar maar ook de critici, die vaak uit de literaire wereld afkomstig zijn. De posities worden getypeerd door volgende citaten; het eerste gaat over Fotos Politis:

"... his position in art (...) could be summed up in the concept that there are invariable rules based on the Classical ideal of art, and that only works which comply with those rules can have the objective nature which will allow them to endure through time."

Waarop Kostas Varnalis antwoordt:

"But no: we 'Romioi' who have become 'Hellenes' feel we have to turn back to our forefathers in aesthetics and philosophy as we have done in language, repeating for the hundredth time the eternal vanity of a return to their glorious remains, which we resurrect in form alone, while our souls and heads remain empty"⁹.

⁹ Adonis KOTIDIS, *The Greek Version of Modernism in the Inter-War Period*, catalogus "Metamorphoses of the Modern", p.386-387.

De pers laat zich over het algemeen zeer negatief uit over elke nieuwe beweging en stelt het modernisme in een slecht daglicht door spotprenten en sarcastische of lasterlijke uitlatingen af te drukken. Hierdoor stelt het publiek zich zeer intolerant op, een houding die de dialoog, de objectieve observatie en de esthetische opvoeding in de weg staat.

"In Greece, manifestos on the phenomenon of modern art - particularly modern Greek art - have been rare and aesthetic thought has been non-existent"¹⁰.

De meest gehoorde kritieken vanuit het publiek betreffen eerst en vooral de formele aspecten. Daarna worden de inhoudelijke elementen aangevallen: er wordt aanstoot genomen aan de afbeelding van dagelijkse objecten en evenementen in plaats van de klassieke onderwerpen zoals historische, religieuze, ideologische, mythologische en allegorische thema's; de communistische beweging bekritiseert het gebrek aan ideologie en verwijzingen naar sociale omstandigheden; de intellectuelen hangen de classicistische tendens aan, hunkerend naar de terugkeer van vergane glorie, en de burgerij vindt de moderne beweging ronduit te decadent. Terwijl Pierre Puvis de Chavannes in eigen land wordt aangevallen door de progressieven omdat zijn werk als traditioneel wordt aanzien, gemaakt om de burgerij te behagen, wordt Parthenis daarentegen in eigen land door de traditionalisten aangevallen. Dit toont de kloof tussen de Griekse realiteit en de rest van de Europese kunstwereld.

Hoe dan ook, de Griekse schilderkunst was na de initiële periode tijdens de jaren 20 nooit meer hetzelfde, het academisme was voorgoed doorbroken door de klemtoon die werd gelegd op de individualiteit van het werk en het belang van het experiment. Dat Parthenis en Maleas het uitzicht van de Griekse kunst hebben veranderd, betekent natuurlijk niet automatisch dat ze modernisten zijn in de betekenis die wij aan het woord geven. Wat we wel zeker weten is dat deze schilders de fundamenten legden voor een kunst die elementen uit de moderne en avant-gardebewegingen wist te integreren. Andere kunstenaars die een belangrijke rol speelden zijn onder meer Spyros Papaloukas die trachtte het modernisme met de eigen Byzantijnse traditie te verzoenen, in tegenstelling tot zijn vriend Fotis Kontoglou die zich helemaal gaat wijden aan de Byzantijnse kunst en alles in het werk stelt om deze kunst geherwaardeerd en geconserveerd te zien, en Giorgos Bouzianis die vanuit München de expressionistische stijl meebrengt, een stijl die zo goed als onbekend en daarom onbemind is in Griekenland. Vooral Parthenis, en in mindere mate Maleas, heeft met zijn referenties naar vroegere kunststijlen veel invloed op de generatie van de jaren 30 waarvan de meest bekende vertegenwoordigers Nikos Chatzikyriakos-Gikas,

¹⁰ *Metamorphoses 4: From Self-Referentiality to the Gesture*, catalogus "Metamorphoses of the Modern", p. 100.

Giannis Tsarouchis, Nikos Engonopoulos en Giannis Moralis zijn. Zij willen de eigen traditie met de nieuwe stromingen verenigen maar maken daarbij de fatale fout de zgn. "Ellinikotita" of het Griekse karakter te willen definiëren, een definitie die generaties kunstenaars na hen op het verkeerde spoor zal zetten en de ontwikkeling vertragen. Zelfs Maleas had in een artikel in het tijdschrift *O Noumas* (no 567, p.259-260) uit 1915 al het belang van de internationale beweging in de kunst onderstreept. Een kunstenaar behoort tot een bepaalde streek of land maar in geest kan hij zich niet afsluiten van wat rondom hem heen gebeurt. Dit maakt deel uit van zijn persoonlijkheid en dat proberen te definiëren kan enkel leiden tot nieuwe dogma's.

Deze veranderingen tijdens de jaren 30 gaan opnieuw gepaard met een veranderde mentaliteit en politiek klimaat, van het liberalisme onder Venizelos naar het fascistisch getinte regime van Metaxas die een terugkeer naar de traditie en de discipline voorstaat.

Het hoogtepunt van het modernisme in de Griekse schilderkunst zal uiteindelijk bereikt worden in de jaren 60 met de abstracte schilder Giannis Spyropoulos die zich sterk kant tegen de principes van de generatie van de jaren 30. Hij vertrekt vanuit de schilderkunst als medium zelf om via analyse en experiment tot een beter begrip en uiteindelijk een uitbreiding van de schildertaal te komen.

Els HANAPPE

Bronnen

CHRISTOU, Chr., *K. Parthenis - Vienni-Parisi-Athina*, catalogus, Stichting Ellinikou Politismou, 1995.

Konstantinos Parthenis (1878-1967), catalogus, Culturele Centrum "Vafopoulio" Thessaloniki, Nationale Galerij Athene, 1984.

KOTIDIS, Adonis, *Gia ton Partheni*, Thessaloniki, 1984.

KOTIDIS, Adonis, *Modernismos ke Paradosi stin Elliniki Techni tou Mesopolemou*, Thessaloniki, 1993.

Metamorphoses of the Modern - The Greek Experience, catalogus, tentoonstelling van 14 mei tot 13 september 1992, Nationale Galerij, Athene.

MALEAS, Konstantinos, *Eikones Laikis Architektonikis*, Athene, 1929.

Konstantinos Parthenis

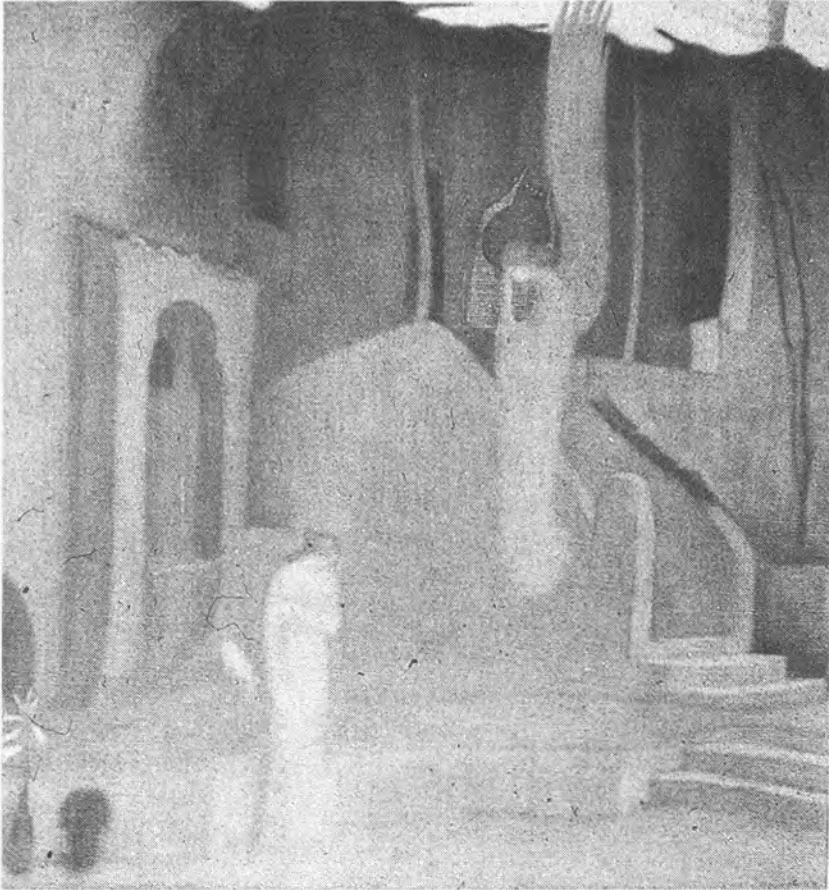
1. Berglandschap in Oostenrijk (Ischl), 1902, 32 x 43 cm, Nationale Galerij, Athene



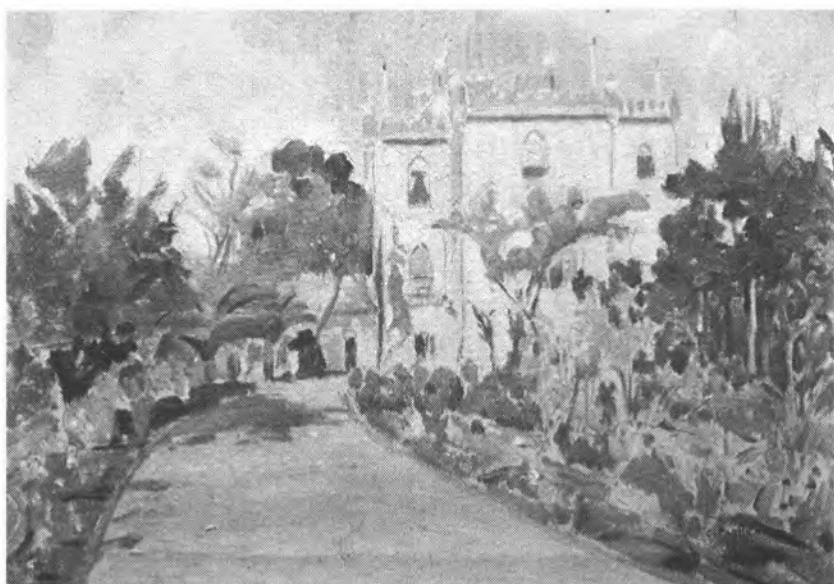
2. Landschap in Egypte, Olie op karton; 21,8 x 14,5 cm, privé-collectie



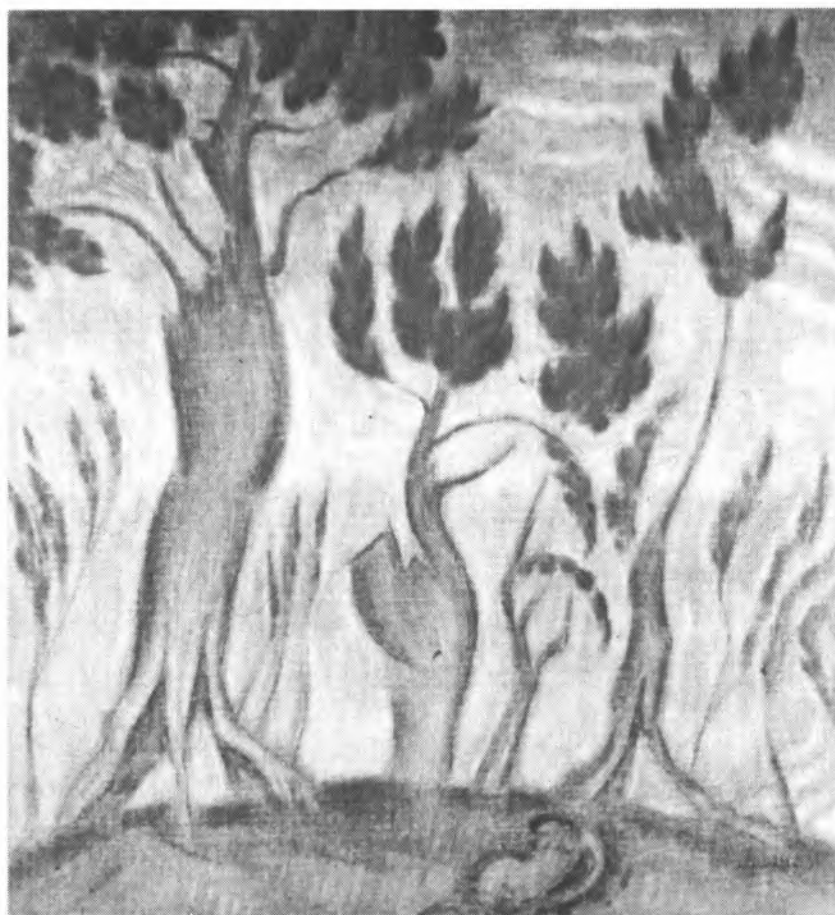
3. De Bergflank, 1908, Olie op doek, 96 x 92 cm, Nationale Galerij, Athene



4. De Annunciatie, 1909/10, Olie op doek; 87,5 x 80 cm, privé-collectie



5. Hof in Korfu, tss. 1912-1917, olie op doek; 23,5 x 33 cm, privé-collectie



6. Landschap in Korfu, 1915; 96,5 x 68 cm, Nationale Galerij, Athene



7. De Wederopstanding, detail, 1917-18, 114 x 130 cm, Nationale Galerij, Athene



8. Artemis en de Geboorte van Aphrodite, diptiek, tss. 1920-1930, 159 x 55 cm elk, privé

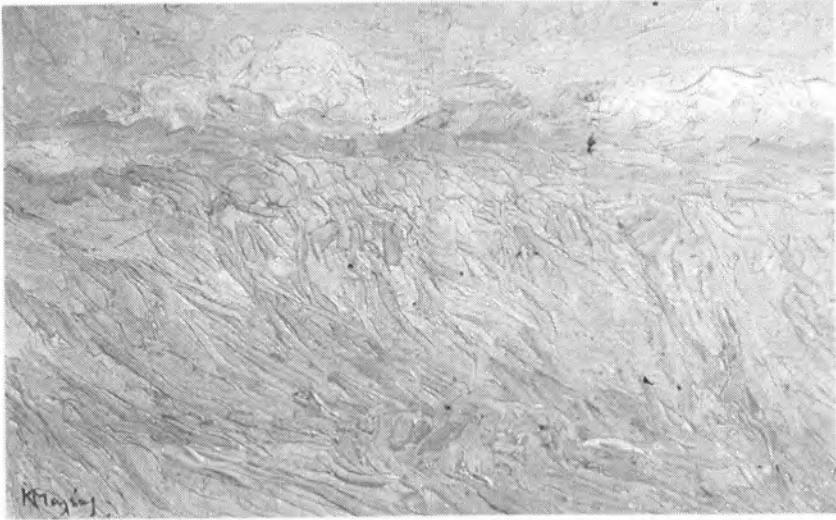


9. De Verheerlijking van Athanasios Diakos, ca 1930, olie op doek; 117,5 x 117 cm, privé-bezit

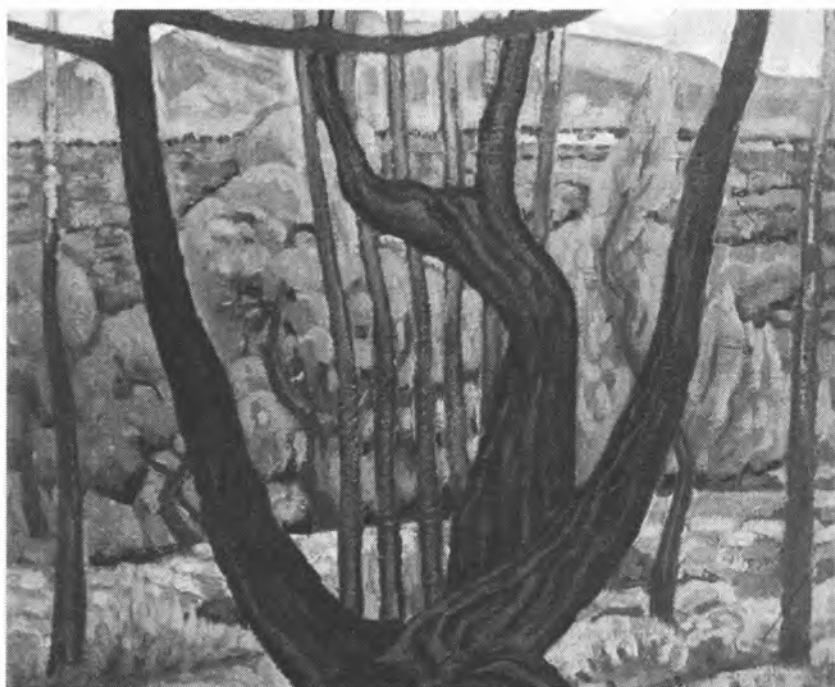
Konstantinos Maleas



10. Pantanassa van Naxos, olie op karton, 53 x 69 cm, Nationale Galerij, Athene



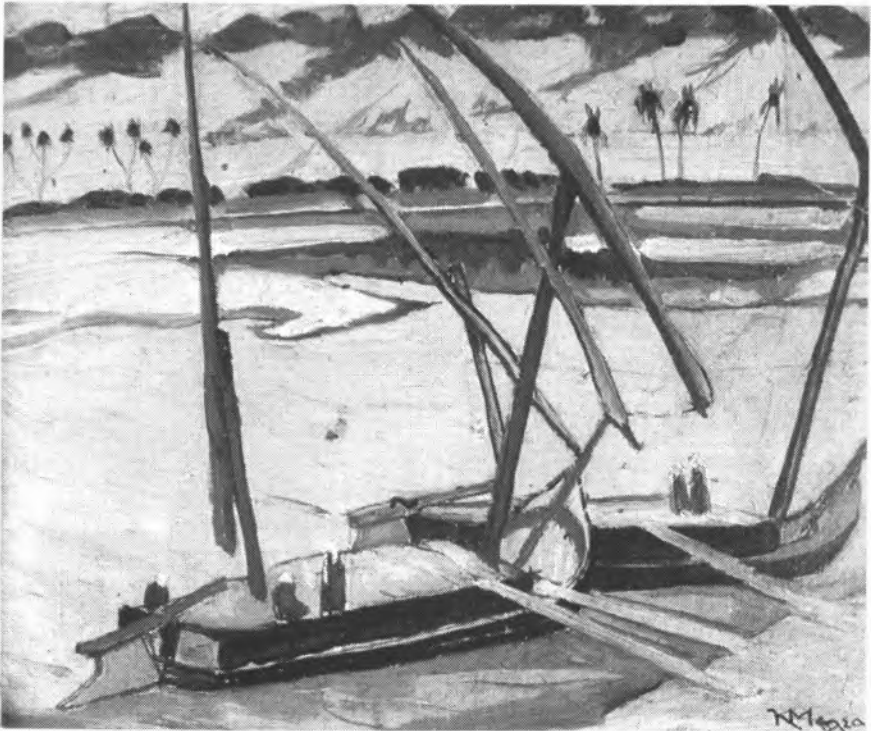
11. Landschap, ca 1910-13



12. Lier, olie op doek, 50 x 54 cm, privé-verzameling



13. Reusachtige Treurwilg, olie op karton, 50 x 57 cm, privé-verzameling



14. Boten op de Nijl, ca 1923



15. Waterput in Aswan, 1923, olie op doek, 44 x 46 cm, Nationale Galerij, Athene