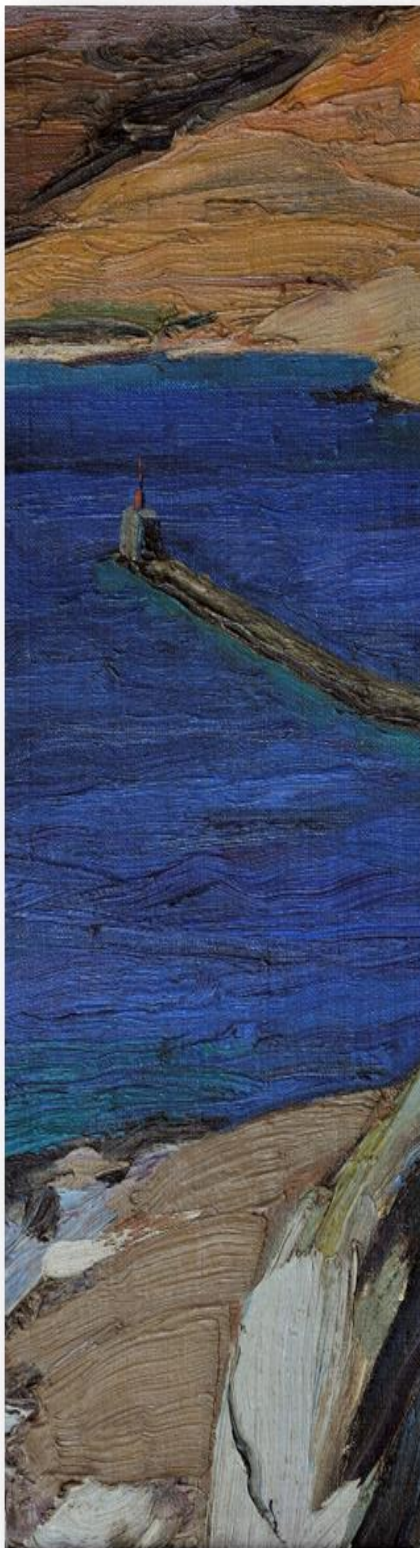


La Méditerranée des artistes *Une modernité critique 1880-1945*

**Institut d'Etudes Méditerranéennes, FORTH
(Réthymno, Grèce)**

10 et 11 octobre 2019



Nikos Lytras, *Le phare*, 1925-1927
Huile sur toile, 52 x 42 cm
Athènes, The National Gallery -
AlexandrosSoutzosMuseum.

Prenant le contrepied de l'histoire canonique d'une modernité d'origine essentiellement septentrionale, ce colloque se propose de redessiner une cartographie artistique où le « sud » ne jouerait plus le rôle convenu de la subalternité, mais celui autrement plus stimulant d'une altérité active, dans un espace divers et multipolaire.

Les limites chronologiques envisagées – 1880-1945 – tiennent compte de la présence diffuse d'une pensée méditerranéenne des arts, savants ou populaires, fixés sur l'horizon avant-gardiste ou cherchant leur « futuro alle spalle » (Pirani 1998), exaltant un idéal universaliste humaniste ou prêtant allégeance à la troisième voie fantasmée des fascismes. Puisant aux racines d'une culture populaire ou nationale, ces modernités se caractérisent par une volonté de conciliation avec une tradition recomposée.

Est-il possible de mieux circonscrire et d'historiciser les notions vagues de « midi méditerranéen », de « latinité », de « méditerranéité », d'occident gréco-latin, de « romanité » ou de « grécité » ? Quels artistes, quelles créations, quels « passeurs » – critiques d'art, animateurs de revues, traducteurs – se trouvent impliqués dans la production de ces images et de ces discours ?

Les lectures critiques des récits nationaux et du jeu croisé des représentations nous incitent aujourd'hui à vérifier les potentialités heuristiques de la notion de Méditerranée dans le champ disciplinaire de l'histoire de l'art.

Direction du colloque

Rossella Froissart (Aix-Marseille Université, TELEMMe), Jérémie Cerman (Centre André Chastel / Sorbonne Université), Yves Chevrefils-Desbiolles (Institut Mémoires de l'édition contemporaine, Caen).

Comité d'organisation

Rossella Froissart (Aix-Marseille Université, TELEMMe), Jérémie Cerman (Centre André Chastel / Sorbonne Université), Yves Chevrefils-Desbiolles (Institut Mémoires de l'édition contemporaine, Caen), Gelina Harlaftis (Institute for Mediterranean Studies, FORTH / University of Crete), Poppy Sfakianaki (Institute for Mediterranean Studies, FORTH / University of Crete).

Comité scientifique

Evgénios D. Matthiopoulos (Institute for Mediterranean Studies, FORTH / University of Crete), Maria-Grazia Messina (Università degli studi di Firenze), Isabel Valverde Zaragoza (Universitat Pompeu Fabra-Barcelona), Marie-Paule Vial (Conservateur en chef du Patrimoine honoraire, Marseille), Pierre Pinchon (Aix-Marseille Université, TELEMMe).

10 octobre / 10 October

Imaginaires / Imaginaries

Modérateur / Chair : Evgenios Matthiopoulos (Institute for Mediterranean Studies, FORTH / University of Crete)

9h45 - Michael Zimmermann (Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt)

Un « paysage mondial » : visions méditerranéenne et flamande dans *La chute d'Icare* (d'après Peter Bruegel l'ancien, 1569 ca).

La vue sur le monde comporte le regard du sujet sur lui-même. La maîtrise du « paysage mondial » implique, depuis la naissance du genre, la maîtrise de la vision de la part de tout empire qui souhaite exercer un contrôle absolu. Il faut prendre en considération la chose vue ainsi que celui qui voit. Il n'est pas indifférent que *La chute d'Icare*, parvenu à nous à travers deux copies mais reprenant certainement une composition de Bruegel, fasse allusion à des ports Italiens aussi bien qu'à celui de la ville d'Anvers, centre commercial de l'Atlantique qui se substitue à d'autres ports connus de la tradition.

Le spectateur est, lui, invité à réfléchir sur ce qui le concerne, sur son travail, sur son devoir. De ce point de vue, le triomphe de l'appropriation du monde à travers l'imagination peut être questionné, voire puni tel un Icare que ne remarquent ni un laboureur, ni un pasteur, ni un pêcheur – mais une perdrix ! Dans ce contexte, un regard éduqué par les études d'Érasme de proverbes grecques, latins – et néerlandais –, confronte le mythe classique avec la sagesse populaire des peuples du nord.

Depuis Pétrarque et son ascension du Mont Ventoux, en Provence en 1336, le moyen âge tardif était déchiré entre la vue du large et l'humble considération de l'homme dans la place qui le créateur lui a assignée. *La Chute d'Icare* traduit ces bonheurs et malheurs du regard à une époque où les empires annoncent la globalisation à venir. Si l'expérience de la Méditerranée, par le peintre ainsi que par son public, s'inscrit désormais dans une esthétique marquée par un monde cartographié et ouvert à la conquête, elle témoigne de défis aussi bien esthétiques qu'éthiques et politiques.

A “global landscape”: Mediterranean and Flemish views in *Landscape with the Fall of Icarus* (after Pieter Bruegel the elder, c. 1569)

Viewing the world involves looking at oneself. Mastering the “global landscape” involves, ever since the emergence of the genre, an Empire's mastering of its vision, if it wishes to exercise absolute control. One must take into consideration both what is seen and who sees it. It is not of no importance that *The Fall of Icarus*, which has reached us through two copies that certainly repeat a composition by Bruegel, alludes to Italian ports as well as to the port of the city of Antwerp, the centre of Atlantic commerce that replaces other ports known by tradition.

The spectator is himself invited to reflect on what concerns him, on his work, on his duty. In this respect, the triumph of taking hold of the world through imagination may be questioned, even punished like an Icarus who is noticed not by a plowman, a shepherd or a fisherman but by a partridge! In this context, a look that has been educated by Erasmus's studies of Greek, Latin - and Dutch - proverbs confronts the classical myth with the popular wisdom also of the Northern peoples.

Since Petrarch and his ascent on Mount Ventoux, in Provence in 1336, the late Middle Ages had been torn between a wide view of the world and the humble consideration of humans in the places that the Creator had given to them. *The Fall of Icarus* translates these joys and misfortunes of the gaze in an era in which the empires paved the way for globalization. If the experience of the Mediterranean, by the painter as well as by his audience, is now part of an aesthetic marked by a world mapped and open to conquest, it bears witness to aesthetic, as well as ethical and political challenges.

10h15 - Alessandro Nigro (Università degli studi di Firenze)

Du symbolisme au futurisme: l'île de Capri dans l'imaginaire des artistes.

L'île de Capri a toujours exercé une grande influence sur les artistes, qui l'ont souvent considérée comme une sorte de poste frontalier entre le nord et le sud, entre l'Europe et les côtes africaines. Capri put ainsi devenir, aux yeux de certains artistes, un point de rencontre de concepts contraires mais complémentaires où le mythe des origines et du primitif pouvait se mêler au futur et à la modernité.

Une telle aporie semble déjà opérante dans l'œuvre du peintre symboliste allemand Karl Diefenbach, qui séjourna à Capri entre 1900 et 1913. Naturiste et végétarien, il voyait dans le soleil l'origine de la rédemption de l'humanité : un soleil qu'il avait recherché aussi bien sur l'île de Capri qu'en Egypte, lieux qui, à ses yeux, avaient en commun l'idée d'un renouvellement intérieur.

Peu après la mort de Diefenbach, l'île de Capri commença à devenir un pôle d'attraction pour les Futuristes, dont Filippo Tommaso Marinetti, Fortunato Depero, Enrico Prampolini, Virgilio Marchi, Benedetta Cappa, ce qui peut sembler bizarre si l'on pense que ce mouvement avait fait de la modernité un but programmatique et s'identifiait plutôt avec une ville industrielle telle que Milan. Mais une idée de Capri en tant que lieux de rencontre entre civilisations opposées et complémentaires avait commencé à faire son chemin et peut être considérée comme le fil rouge qui lie les nombreuses expériences futuristes sur l'île, que Marinetti avait d'ailleurs expressément définie comme le chaînon manquant – au-delà du temps et de l'espace – entre l'Europe et l'Afrique.

Cette communication cherchera à éclairer comment et pourquoi Capri put devenir un tel laboratoire conceptuel pour nombreux artistes dans la première moitié du XXème siècle.

From Symbolism to Futurism: the island of Capri as a catalyst for artistic

The island of Capri exerted a fascinating influence upon a number of artists and intellectuals in the first half of the 20th century and was often seen as a meeting point between complementary opposites such as North and South, Europe and the African coasts.

Such a contradiction can be already found in the works of the German symbolist artist Karl Diefenbach, who spent most of his time in Capri between 1900 and 1913. Being both a naturist and a vegetarian, he could easily connect to the extraordinary beauty of the island. His interest in the sun, which he believed to be the origin of the redemption of humanity, was at the centre of his artistic activity in several places, from his land of origin to Egypt up to Capri, which became for him a sort of perfect place for inner renewal.

Just a few years after Diefenbach's death, Capri started attracting Futurist artists including Filippo Tommaso Marinetti, Fortunato Depero, Enrico Prampolini, Virgilio Marchi and Benedetta Cappa, which can sound surprising if one thinks that this movement had made of modernity one of his founding myths and that the industrial town of Milan could be identified as one of the main Futurist cities of reference. But it was just the contrasting characteristics of Capri, which Marinetti had explicitly defined as the missing link – beyond time and space – between Europe and Africa, that attracted Futurist artists and helped them create a link among their manifold experiences on the island. The paper will examine how and why Capri became a sort of laboratory in which the myths of primordiality and primitivism could mix up with artistic programmes addressing issues of change and modernity as well as an important catalyst for the research of so many personalities.

11h- Marianna Karali (University of Crete)

“Dusty Arcadias”: Pastoral visions, Greek landscape in the work of Fred Boissonnas in the context of Mediterranean Cultural Myth.

In my paper, I examine depictions of Greek landscape as a Symbolic and Cultural 'Spectacle' of Modernity, based mainly on the photographs the Swiss commercial photographer Fred Boissonnas took in Greece between 1903 and 1913. In a three-part analysis, I reconstruct the connections Boissonnas had to the Greek- French Nationalistic circles as early as in 1903-1904 and show how these relate to the general vision inspiring the integrity of his work on Greece.

In the first part I examine whether his affiliation with the Nationalist intellectuals of both Greece and France affected his vision of Greek landscape and also whether his 1905 first co-operation proposal to the Greek State was the result of those connections. I then place an emphasis on the relationship of Boissonnas, the Greek Society “*The Hellenism*” and its French branch, the “*French league for the defense of the rights of Hellenism*” which in my opinion played a crucial role in Boissonnas' co-operation with the Greek State.

In the second part I approach Boissonnas himself, his aesthetic and artistic predilections, ideas, ideals and choices. Boissonnas saw Greece within the visionary spectrum of a northerner excursionist and the aesthetic eye of a pictorialist commercial photographer. His travel to Greece coincided with his aesthetic turn towards the modern theories of Peter Henry Emerson on photography. Thus, Boissonnas focused on the perceptual factors of everyday life, light effects, and arcadian scenes.

Finally, the third part shows how this photo imagery marked an Innovative gaze upon Mediterranean scenery that was eventually identified as an Inter-cultural one (South-North) in ideas, touristic advertising and colonial metaphors regarding eastern Mediterranean landscape.

In conclusion, I show how two vital pictorialistic examples of cultural arcadian imagery of the Mediterranean area, von Gloeden's symbolic classicism in Sicily and Boissonnas' naturalistic realism in Greece, both endorsed by the Italian and Greek Touristic Economy and Politics, become essential examples and dominant variations of the innovative modern gaze upon a classical theme while at the same time both embody perdurable cultural metaphors of geographical political competitors.

In conclusion, I show how two vital Pictorialistic examples of Cultural Arcadian Imagery of the Mediterranean area, von Gloeden's Symbolic Classicism in Sicily and Boissonnas' Naturalistic Realism in Greece, the two endorsed by both Italian and Greek Touristic Economy and Politics, become vital examples and dominant variations of the Innovative Modern gaze upon a Classical theme while at the same time both embody Perdurable Cultural Metaphors of Geographical Political Competitors.

« Dusty » Arcadias »: Les visions pastorales et le paysage grec dans l'œuvre de Fred Boissonnas dans le contexte de la Méditerranée, comme mythe culturel.

Dans mon article, j'examine les représentations du paysage grec en tant que «spectacle» symbolique et culturel de la modernité, principalement à partir des photographies prises en Grèce par le photographe professionnel suisse Fred Boissonnas entre 1903 et 1913. Dans une analyse en trois parties je vais en décrire les grandes étapes.

Dans la première partie je vais analyser les relations du photographe avec les intellectuels nationalistes grecs et français. Le but est de savoir dans quelle mesure celles-ci ont affecté sa vision du monde grec et si elles ont eu un impact sur la coopération de Boissonnas avec l'État grec en 1905.

La deuxième partie traitera principalement de Boissonnas lui-même, de ses préférences esthétiques et artistiques. Boissonnas a vu la Grèce travers le spectre visionnaire d'un excursionniste du Nord et l'œil esthétique d'un photographe "commercial" pictorialiste. Son voyage en Grèce a coïncidé avec le moment où son esthétique se tourne vers les théories modernes de Peter Henry Emerson sur la photographie.

Enfin, la troisième et dernière partie montrera comment cette conception photographique a marqué le nouveau regard porté sur un paysage méditerranéen qui a finalement été identifié comme inter-culturel (Sud-Nord) dans la publicité touristique et dans les métaphores coloniales.

En conclusion, je montre comment deux exemples pictographiques essentiels de l'imagerie culturelle arcadienne de la région méditerranéenne - le classicisme symbolique de von Gloeden en Sicile et le réalisme naturaliste de Boissonnas en Grèce, tous deux adoptés à la fois par l'industrie du tourisme et par la idéologie dominante en Grèce et en Italie - sont devenus emblématiques du regard moderne porté sur la thématique du classicisme.

11h30–Giuliana Altea (Univeristà degli studi di Sassari)

Mediterranizing Gauguin. Giuseppe Biasi's North Africa and Sardinia.

Looking at the works of the Italian artist Giuseppe Biasi (1885-1945) made during his four years' stay in North Africa and after his return to Italy in 1927, the paper deals with a brand of Mediterraneanism deeply marked by issues of national and regional identity. A leading figure of the regionalist movement which in the 1910s strived to construct a new identity for his native Sardinia, Biasi had devoted his early years to represent the peasant world of the island as a primitive Eden, in secessionist, decorative paintings. By creating an aestheticized image of Sardinia as a place outside history, he contributed to a process of "othering" Southern Italy that produced, within European culture, the same kind of differences that Orientalism placed between Western and Eastern countries.

Determined to achieve what he called a "Mediterranized Gauguin", Biasi saw in North Africa the basin where the great cultures of the world merge, discovering a wealth of motives that prompted his move to a more modern (if not modernist) style. He also encountered a kind of alterity different from anything he had experienced in Sardinia: one which wasn't just class-based, but also racial and sexual. However, his attitude was somewhat ambivalent. On the one hand, he used the image of the African "Other" as a means to strengthen his own Western identity; on the other hand, he sympathized with the quest for national identity initiated in Egypt by painters such as Mahmoud Mukhtar and Mahmoud Said, with whom he was in contact. Back in Italy, Biasi's North African experience was in turn to reshape his vision of Sardinia. In the paintings he made after his return, the two worlds collapsed into one, implicitly confirming the theories of anthropologists such as Giuseppe Sergi about the Italians as a Mediterranean race and contributing to spread the fascist notion of a Mediterraneanism aimed at justifying colonialism.

« Méditerranéiser » Gauguin. L'Afrique du Nord et la Sardaigne de Giuseppe Biasi

En s'intéressant aux œuvres que l'artiste italien Giuseppe Biasi (1885-1945) réalise au cours de son séjour de quatre ans en Afrique du Nord, puis à la suite de son retour en Italie en 1927, cette communication traite d'une

« méditerranéité » profondément marquée par une identité nationale et régionale. Figure de proue du mouvement régionaliste qui, dans les années 1910, s'est efforcé de construire une nouvelle identité sarde, Biasi consacre ses premières années à représenter le monde paysan de la Sardaigne tel un Éden primitif, au sein de peintures sécessionnistes, décoratives. En esthétisant la Sardaigne tel un lieu hors du temps, il contribue à créer une altérité de l'Italie du Sud, à l'image de ce que, dans la culture européenne, l'Orientalisme avait créé comme différences dans la compréhension des cultures orientales par les pays occidentaux.

Déterminé à accomplir ce qu'il a appelé une « méditerranéisation » de Gauguin, Biasi voit dans l'Afrique du Nord le bassin où les grandes cultures du monde fusionnent, l'encourageant à peindre dans un style plus moderne, si ce n'est moderniste. Il rencontre également une altérité différente de celle qu'il a précédemment connue en Sardaigne, qui n'est pas seulement sociale, mais également raciale et sexuelle. Son positionnement est cependant ambivalent. D'une part, il utilise l'image de l'« autre », de l'africain, comme moyen de renforcer sa propre identité occidentale. D'autre part, il soutient la quête d'identité nationale initiée en Égypte par des peintres comme Mahmoud Mukhtar et Mahmoud Said, avec lesquels il est en contact. Lorsque Biasi rentre en Italie, son expérience nord-africaine transforme à son tour sa vision de la Sardaigne. Dans les peintures qu'il réalise alors, ces deux mondes s'entrechoquent pour ne former qu'un, confirmant implicitement les théories d'anthropologues tel que Giuseppe Sergi, considérant les Italiens comme de race méditerranéenne et contribuant à répandre, pour justifier le colonialisme, une vision fasciste de la « méditerranéité ».

12h - Eugenio Carmona Mato (Universitat de Málaga)

Dalí interprète de Picasso. La Méditerranée en tant que signifiant.

Picasso pratiquait systématiquement «l'indétermination» et ses images étaient toujours projetées à partir de l'amphibologie. Entre 1921 et 1923, Picasso développe des systèmes iconiques complexes qui font référence à l'idée de la Méditerranée. Il s'agit cependant d'œuvres qui n'ont jamais été élaborées dans des contextes méditerranéens, mais qui évoquaient les «fantasmes» suscités par ceux-ci. De plus, Picasso a établi une relation intertextuelle entre ces signes et d'autres signes tels que la maternité, le désir, l'impulsion vitale, le regard réfléchi, etc.

Le jeune Dalí, qui travaillait à partir d'une véritable anticipation de «l'art de l'appropriation» et qui venait de lire Freud, met en garde contre la dysémie de Picasso et décide de la «corriger» stylistiquement et de «ancrer» dans son sens, en rappelant ses contradictions et en proposant une nouvelle «psychomachie» entre les valeurs de sa propre culture vernaculaire (la Méditerranée) et celles de «vie moderne». C'est ce que l'on retrouve surtout dans la *Composition à trois figures. Académie néocubiste. Le marin*, de 1926, qui n'est pas une reconstitution du mythe de Saint-Sébastien, comme on l'a supposé, mais une reconsidération complexe de la fin d'Héraclès considérée comme un symbole. C'est aussi une peinture qui, pour Dalí, n'était pas exactement une «peinture», mais une nouvelle façon de penser avec les images qui se déroulent dans l'espace-temps et qui impliquent, comme l'a caché Picasso, l'angoisse qui suppose évoquer la culture classique dans les scénarios de la modernité.

Dali interpreter of Picasso. The Mediterranean as a signifier.

Picasso experienced indeterminacy systematically, and his images systems were always projected from amphibology. Between 1921 and 1923, he developed complex iconic proposals that referred to the Mediterranean idea. However, they were works that had never been elaborated in Mediterranean contexts as such but were the artist's fantasy (phantasma) in the face of stimuli apparently similar to those of the Mediterranean signs. In addition, Picasso established an intertextual relationship between these signs and other signs such as motherhood, desire, the vital impulse, the thoughtful gaze, etc.

The young Dalí, who worked from a true anticipation of appropriation art and who had just read Freud, warned of Picasso's dysemia and decided to correct it stylistically and anchor its meanings, pointing out its contradictions and proposing a new psychomachia between the values of his own vernacular culture (the Mediterranean) and those of modern life. We find this especially in *Composition with three figures. Neocubist Academy. The sailor* (1926), which is not a recreation of the myth of Saint Sebastian, as has been supposed, but a complex reconsideration of the end of Heracles taken as a symbol. It is also a picture that for Dalí was not exactly a painting but a new way of thinking through images that take place in space-time and that entail, as Picasso concealed, the anguish that supposedly invoked classical culture in modernist scenarios.

Idéologies / Ideologies

Modérateur / Chair : Yves Chevretil Desbiolles (Institut Mémoires de l'édition contemporaine, Caen)

14h15 - Katia Papandreopoulou (Université Panthéon Sorbonne)

Sous l'impulsion d'une nouvelle géographie artistique méditerranéenne : la revue *La Renaissance latine* (1902-1905).

Née au lendemain des accords franco-italiens de 1902, et animée par leurs hérauts Gabriel Hanotaux et Louis Odéro, cette nouvelle revue de langue française mais de diffusion internationale consacre une grande partie de son contenu à l'évolution des arts visuels tout en mettant en exergue les protagonistes d'une Méditerranée fantasmée dont la latinité deviendra le nouveau canon d'un modernisme artistique inoffensif. En plein repli nationaliste couronné, en ce début du siècle, par les ligues et par les publications barrésiennes et maurrassistes, les auteurs de la revue (critiques, peintres ou littérateurs) visent à définir et redéfinir les arts de la Méditerranée à travers un « mouvement latin » où se rejoignent, en plus de l'Italie et de la France, la Grèce, l'Espagne, la Roumanie et le Portugal. Il s'agit en vérité d'une toute première tentative de redressement de l'évolution artistique non dépourvue d'intentions géopolitiques et identitaires qui introduit bien avant l'entre-deux-guerres un système manichéiste de hiérarchies artistiques entre « Afrique et Europe, Carthage contre Rome, Mahomet contre Christ, Barberousse contre Charles-Quint ». En esquisant le réseau transnational des collaborateurs et des discours mobilisés par la revue, on mettra en lumière les enjeux mais aussi les limites que posaient (ou pas) ces frontières artistiques imaginaires d'une Méditerranée latine des arts.

Prompted by a new Mediterranean geography: the journal *La Renaissance Latine* (1902-1905) and the arts.

Born in the wake of the Franco-Italian conventions of 1902 and animated by their harbingers, Gabriel Hanotaux and Louis Odéro, this new journal, written in French but distributed internationally, dedicates a great part of its content to the evolution of visual arts, giving at the same time emphasis to the protagonists of a chimeric Mediterranean, the Latinity of which would become the new canon of an innocuous artistic modernism. Within the frame of a complete nationalist downturn, topped by the Barresian and Maurassian leagues and publications in the beginning of that century, the authors of the journal (critics, painters or literary men) aim at defining and redefining the arts of the Mediterranean, through the prism of a "Latin movement" joined by - other than Italy and France - Greece, Spain, Romania and Portugal. In reality it is a very first attempt of recovery of the artistic evolution not devoid of geopolitical and identity criteria, which introduces, long before the interwar period, a Manichaeistic system of artistic hierarchies between "Africa and Europe, Carthage versus Rome, Mohammed versus Christ, Barbarossa versus Charles V". Drawing the transnational network of the collaborators and the promoted discourses of the journal, we will shed light on the stakes, as well as the limits set (or not) by these imaginary artistic borders of a Latin Mediterranean of the arts, and reveal its protagonists.

14h45-Christina Dimakopoulou (Ecole des Beaux-Arts d'Athènes)

L' « accent sur le local » : modernisme et régionalisme dans l'art grec entre les deux guerres.

En 1919 un groupe d'artistes grecs modernistes sous le nom « groupe Tekhni » s'est présenté au public parisien à travers une exposition organisée à la galerie La Boétie et inaugurée par le premier ministre grec Eleftherios Venizelos. L'exposition, qui s'inscrivait dans le cadre de la diplomatie culturelle grecque pour la promotion des revendications nationales du pays juste après la fin de la première Guerre Mondiale, insistait sur le caractère antiacadémique de l'art grec contemporain et sur son alignement sur l'impressionnisme et sur les tendances postimpressionnistes de l'art français. Contrairement aux ambitions des exposants, cette tentative de se montrer modernes et internationaux à travers la lingua franca de l'art français n'a pas rencontré les attentes de la critique française qui cherchait en vain dans l'œuvre des artistes grecs un certain *accent local* propre à l'image d'un pays regardé comme oriental plutôt qu'euro péen. Dans le discours de la critique française, l'*accent local* correspond aux aspects folkloriques et prémodernes de la vie traditionnelle des habitants d'une province méditerranéenne, isolée au bord de la Mer Égée.

Le point principal de cette présentation porte sur l'idée que la réception décevante de l'exposition de 1919 et la notion de l'*accent local* proposée par des représentants chevronnés de la critique française (Gustave Kahn, Louis Vauxcelles, André Chevallier) : ceux-ci ont déterminé de manière décisive les choix des artistes grecs en les orientant vers une peinture qui mettait en évidence la particularité géographique et culturelle de leur pays à travers

le prisme du régionalisme. J'essayerai dans un premier temps de comprendre les acceptions de l'*accent local* retenues par les artistes grecs. Je situerai ensuite cet intérêt pour l'*accent local* dans le contexte d'un modernisme conservateur inspiré par une vision régionaliste.

The “accent on the local”: Modernism and regionalism in the Greek art of the interwar period.

In 1919 a group of Greek modernist artists under the name group “Tekhni” was presented for the first time to the Parisian public through an exhibition at the Galerie La Boétie. The exhibition was inscribed in the context of Greece's cultural diplomacy for the promotion of its national claims right after the Second World War and was inaugurated by the Greek prime minister himself, Eleftherios Venizelos. The exhibition's main purpose was to demonstrate Greek art's anti-academic character and its alignment with the impressionistic and post-impressionistic tendencies of the French art. Against all the ambitions, this attempt to appear modern and international through the lingua franca of French art did not meet the expectations of French critics who were searching vainly in the work of Greek artists for a certain *accent local* proper to the cultural image of a country more oriental than European. The concept of the *accent local* comes up repeatedly in the French critical discourse in order to describe the folklore and pre-modern aspects prevailing in the life of the local people inhabiting a Mediterranean countryside isolated on the coasts of the Aegean. The principal claim of this presentation is that the disappointing reception of the 1919 exhibition and the concept of the *accent local* proposed by established French critics like Gustave Kahn, Louis Vauxcelles and André Chevallier, have determined the orientation of Greek artists towards a painting which put forward Greece's cultural and geographical particularity through a regionalist scope. The presentation focuses on the way in which the concept of the *accent local* was interpreted in the Greek art of the interwar period and on its relation to a conservative modernism inspired by a regionalist vision.

15h15 - Alessandro del Puppo (Università degli studi di Udine)

Reactionary Mediterranean. Ideological paraphrasing of geographical images in Italy between the wars.

In this paper I discuss some metaphorical images of the Mediterranean in Italian visual culture between the wars. More specifically, I shall focus on two interlaced topics.

On the one hand, I will argue the presence of what we may call a right-wind Mediterranean, starting from «Rete Mediterranea», a one-man journal issued by the painter and writer Ardengo Soffici in 1920. In its pages, strictly related to the cultural milieu of *rappel à l'ordre*, Soffici pointed out the main features of an Italian classicism, based upon Latin and Mediterranean roots. Soffici's aesthetic position was based on the apology of order, authenticity, simplicity. Those values, rooted in the fierce loyalty to a vernacular tradition, were opposed to main features the modernism and they rapidly drove out toward a nationalistic and imperialist defence of the cultural primacy of Fascist Italy. From this point of view, it's worth remembering the presence of a journal explicitly called «Arte Mediterranea» (1933-1940), which exploited a canon of Italian modern classicism.

On the other hand, I will reevaluate the position of artists such as Giorgio De Chirico, Alberto Savinio and, in a side position, Gino Severini. In most of their paintings, we may find traces of a different vision of the Mediterranean culture. Some metaphorical images, such as the temple, the sea, or the boat, are eligible as clues for an individual experience based upon a strict relation between biography and introspection. This personal vision of a geographical paradigm was translated into the forms of the archaeological fragment, or the ironic interplay between domestic place and museum remembrance or eventually, an imaginary landscape full of narcissistic references, with the loss of clear significance.

Therefore, we may reformulate this clash between a reactionary (fascist) Mediterranean and a modernist (European) Mediterranean in a series of oppositions, such as local/international, vernacular/modernist, propaganda/irony, imperialism/narcissism.

Une Méditerranée réactionnaire. Paraphrase idéologique d'images géographiques dans l'Italie de l'entre-deux-guerres.

Dans cette intervention, je vais essayer de proposer quelques images métaphoriques de la Méditerranée par rapport à la culture visuelle italienne entre les deux guerres. Plus spécifiquement, je me concentrerai sur deux sujets entrelacés.

Premièrement, je présenterai une Méditerranée de «droite», voir réactionnaire, à partir de « Rete Mediterranea », une revue entièrement rédigée et publiée en 1920 par le peintre et écrivain Ardengo Soffici. Dans ces pages, strictement liée au milieu culturel du « rappel à l'ordre », Soffici a souligné les principales caractéristiques d'un classicisme italien, qui puisait, selon lui, dans des racines latines et méditerranéennes. De fait la position

esthétique de Soffici était basée sur les valeurs d'ordre, d'authenticité et de simplicité. Ces qualités, liées à une farouche loyauté envers une tradition vernaculaire, s'opposaient aux caractéristiques principales du modernisme. La position de Soffici a rapidement conduit à une défense nationaliste et impérialiste du primat culturel de l'Italie fasciste. Il convient d'évoquer, dans cette lignée, les revues explicitement intitulées « Mediterraneo futurista » et « Arte Mediterranea » qui exploitaient dans les années Trente une esthétique fondée à la fois sur le futurisme et le classicisme moderne italien, également en phase avec la politique culturelle fasciste.

Il faudra d'autre part reconsidérer l'œuvre de Giorgio De Chirico, Alberto Savinio et Gino Severini. Dans la plupart de leurs peintures nous pouvons trouver les traces d'une vision différente de la culture méditerranéenne. Certaines images métaphoriques, telles que le temple, la mer, le bateau, sont à assimiler à une expérience individuelle, basée sur une relation stricte entre biographie et introspection. Cette vision personnelle d'un paradigme géographique a pris les formes de fragments archéologiques, de jeu ironique entre espace domestique et mémoire muséale et, enfin, d'un paysage imaginaire riche en références narcissiques, véhiculant un sens qui n'est pas toujours clair.

Par conséquent, nous pouvons reformuler ce conflit entre une Méditerranée réactionnaire (fasciste) et une Méditerranée moderne (européenne) comme une série d'oppositions que l'on peut résumer dans les binômes local / international, vernaculaire / moderne, propagand / ironie, impérialisme / narcissisme.

16h - Joana Cunha Leal (IHA - Universidade NOVA de Lisboa)

Disclosing the ultimate Mediterranean cubist village. The Olhão landscapes by Eduardo Viana.

This paper takes the early 1920s set of Olhão landscapes by the avant-garde Portuguese painter Eduardo Viana (1881—1967) as its main focus of analysis. It discusses Viana's turn to Algarvian-Mediterranean referents in his painting, while looking into the emergence of Olhão as the ultimately cubist village in Portugal and to the nationalist aesthetic takeover that the fascist regime would promote from 1933 on.

Firstly, the articulation between regionally-based references and the avant-garde-cosmopolitan profile of Viana's work will be discussed. Viana had had, together with Amadeo de Souza Cardoso, Sonia and Robert Delaunay, a key role in defining the cosmopolitan international political ambitions of *Corporation Nouvelle's* exhibition and publication projects (which included Sonia Delaunay's exhibition in Stockholm in 1916). The geographically referenced paintings made by these artists between 1915 and 1917 in the Northern Portuguese towns where they had settled during World War I brought in an emphasis on localness that, in fact, conveyed a denationalized approach to those regional landscapes. Viana's Algarvian vistas of 1921-22 stem from those earlier experiences, in that they add to *Corporation Nouvelle's* enhanced Primitivism. That is, Viana's Olhão landscapes focus a specific geographical location (Mediterranean) enriching it with images and representations that belong to a much wider (international) symbolic dimension. In so doing they brought to light the image of Olhão as a cubist village. In other words, while referencing Olhão's urban landscape, Viana found an elemental Mediterranean geometry that would ground its future characterization. As early as 1922, the journalist António Ferro — the future responsible for the fascist propaganda bureau (SPN) — would celebrate this "geometric village" for its "almost Cubist" roofs in the pages of a widely read magazine.

Lastly, I will observe how the epithet of "cubist village" evolves from an avant-garde denationalized reading of the Mediterranean landscape into a stereotype for touristic promotion and nationalist propaganda. It will be argued that the Algarvian landscape (both urban and rural), reinforced by interpretations of Olhão as materialized cubist aesthetics, will be key in familiarizing (domesticating) the Mediterranean landscape as part of a country that was basically represented as Atlantic. The success of this endeavour, lead by António Ferro via SPN, would soon be backed by geographical studies, particularly Orlando Ribeiro's 1945 *Portugalbetween the Mediterranean and the Atlantic*.

Un village cubiste méditerranéen au Portugal. Les paysages urbains d'Olhão d'Eduardo Viana

Cette communication retrace les circonstances qui ont fait d'Olhão un "village cubiste". Je me pencherai sur les paysages urbains aux connotations algarviennes et méditerranéennes réalisés au début des années 1920 par le peintre portugais d'avant-garde Eduardo Viana (1881-1967) et sur la place qui, à partir de 1933, a été assignée à ce lieu dans le discours artistique nationaliste tenu par l'agence de propagande du régime fasciste (SPN).

Une double approche sera privilégiée. L'articulation entre les références régionales et le profil avant-gardiste du travail de Viana sera d'abord mise en lumière : avec Amadeo de Souza Cardoso, Sonia et Robert Delaunay, Viana a été le protagoniste de l'élégance cosmopolite et de l'ambition internationale qui caractérisent les projets d'exposition et de publication de l'association *La Corporation Nouvelle* (notamment l'exposition de Sonia Delaunay

à Stockholm en 1916). Les tableaux réalisés par ces artistes entre 1915 et 1917 dans les villes du nord du Portugal où ils s'étaient installés durant la Première Guerre mondiale, présentent un caractère local et régional exprimant une approche "dénationalisée" de ces paysages. Les travaux de Viana en Algarve, de 1921 à 1922, constituent un prolongement de l'expérience acquise au contact du primitivisme de *La Corporation Nouvelle*. Les paysages d'*Olhão* de Viana relèvent d'un modèle géographique précis (la Méditerranée), enrichi d'images et de représentations appartenant à une dimension symbolique beaucoup plus large (internationale), faisant d'*Olhão* un "village cubiste". La géométrie élémentaire de type méditerranéen des paysages urbains d'*Olhão* se trouve ainsi à l'origine du travail ultérieur de Viana. Dès 1922, dans les pages d'un magazine populaire, le journaliste António Ferro – futur responsable de l'agence de propagande fasciste – célèbre *Olhão*, "village géométrique" avec ses toits "presque cubistes".

L'appellation "village cubiste" se transforme dès lors en un stéréotype de la promotion touristique et de la propagande nationaliste. Le paysage algarvien (urbain et rural) et son interprétation, à *Olhão*, selon un tour de main cubiste, acclimate (domestique) le paysage méditerranéen dans un pays avant tout atlantique. Le discours tenu par António Ferro et le SPN sera bientôt étayé par des études scientifiques comme, notamment, l'ouvrage *Portugal o Mediterrâneo e o Atlântico* (Le Portugal, entre Méditerranée et Atlantique) publié en 1945 par le géographe Orlando Ribeiro.

16h30 - Aurora Roscini Vitali (Università degli Studi di Perugia)

The myth of the "Mare Nostrum" and the Exhibitions of "Seafaring Art" (1926-1929). Themes, poetics, legacy and experimentation in the representation of Mediterranean Fascist Italy.

The first *Exhibition of Seafaring Art (Mostra d'Arte marinara)*, held at the Palazzo delle Esposizioni in Rome in 1926, was born to show all the new artistic production, paintings, sculptures or decorative artworks, dedicated to the representation of the Italian "sea character". It was promoted by the Italian Naval League, an association very attentive to the national identity construction. In no time, the initiative was turned into a propaganda occasion for the redemption of the fascist role in foreign policy and the individuation of the nation as a "moral" and "historically legitimate" center of the Mediterranean. Raised between elitism and populism, what we can define the "Mystique of the Sea" does not find particular difficulties to being harmonized "with the rhythm and the spirit of the regime", as we can read in the published catalog. In the three different editions of the exhibition, it is possible to record a metamorphosis of languages and intents and we can underline a basic hybridism: together with the "romantic" landscapers, still in vogue, novecentists, futurists and rationalists attempted to become the modern interpreters of the "Mediterraneità" (Mediterranean spirit), with a strong reference to the concept of "Romanità". Starting from the analysis of these exhibitions, some interesting points of reflection could emerge about what kind of modalities the artists chose to contribute to political construction of the evergreen myth of the "Mare Nostrum" during the pre-imperial years of fascism. The aim of my proposal will be to analyze the variety of the artistic solutions, stereotypes and "Mediterranean" suggestions that at last flowed naturally into the research of a new (and dramatic) "colonial awareness".

Le mythe d'un "Mare Nostrum" et les expositions d'Art maritime (1926-1929) : thèmes, esthétique, héritage et nouveauté dans la représentation fasciste d'une Italie méditerranéenne.

La première *Exposition d'Art Maritime (Mostra d'Arte marinara)*, organisée au Palazzo delle Esposizioni de Rome en 1926, est née pour dresser un bilan d'une production artistique contemporaine - peintures, sculptures ou œuvres d'art décoratif - consacrée à la représentation du "caractère maritime" italien. L'initiative a été promue par la Ligue Navale Italienne, une association engagée depuis plusieurs décennies dans la construction de l'identité nationale. En très peu de temps, l'exposition devint une opportunité de propagande pour l'exaltation du rôle fasciste dans la politique étrangère et pour l'identification de la nation en tant que centre « moral » et « légitimement historique » de la Méditerranée. Le soi-disant « Mysticisme de la mer » s'est développé entre élitisme et populisme et n'a rencontré aucune difficulté particulière pour s'harmoniser avec le « rythme et l'esprit du régime », comme nous le lisons dans le catalogue imprimé à l'occasion de l'exposition. Durant les trois différentes éditions de la manifestation, il est possible d'enregistrer une métamorphose du langage et des intentions et, de la même manière, une certaine ambiguïté de base : ainsi que les paysagistes « romantiques », toujours en vogue, futuristes et rationalistes ont essayé de devenir les nouveaux et modernes interprètes de la « Méditerranéité », avec une forte référence au concept de « Romanità ». À partir de l'analyse de ces expositions, de nombreuses pistes de réflexion émergent qui nous permettent d'explorer la voie empruntée par les artistes pour construire plus ou moins consciemment une esthétique fondée sur le mythe persistant du "Mare Nostrum" pendant les années qui

précèdent la fondation de l'empire fasciste. L'objectif de mes recherches sera d'analyser la variété des solutions expressives, des stéréotypes et des suggestions "méditerranéennes" qui iront nourrir la nouvelle (et dramatique) conscience nationaliste et coloniale.

11 octobre / 11 October

Regards sur le passé / Looks towards the past

Modérateur / Chair : Poppy Sfakianaki (Institute for Mediterranean Studies, FORTH / University of Crete)

9h15 - Camille Lesouef (Université Panthéon Sorbonne)

Les jardins du climat de l'oranger : traditions méditerranéennes et jardin français (1890-1925).

Le paysagiste français Jean-Claude-Nicolas Forestier (1850-1930) fait référence dans son ouvrage, *Jardins : carnet de plans et de dessins* (1920) aux jardins « du climat de l'oranger », une appellation qui réunit différentes traditions de l'art des jardins, à la fois andalouse, maghrébine et italienne, dont il a eu connaissance lors de ses nombreux séjours à l'étranger. Cette typologie de jardins, identifiée et définie par J.-C.-N. Forestier lui-même, donne à voir une vision fantasmée du jardin méditerranéen, mêlant des composantes de divers horizons historiques et géographiques que nous mettrons en lumière pour tenter de comprendre l'idée de la Méditerranée qui émerge à travers le travail du paysagiste. Nous verrons ensuite que cette typologie des jardins lui sert de socle pour élaborer un modèle pour « Les Jardins modernes » (*Art et Industrie*, janvier et février 1911), adaptés à la vie quotidienne des sociétés européennes de l'ère post-révolution industrielle. Son œuvre, qui se compose autant de jardins privés que de grands parcs publics en France comme en Espagne et en Amérique du Sud, sera étudiée et analysée à travers l'exemple du jardin de Joseph Guy à Béziers (1918-1928), synthèse de sa démarche et de son absorption des traditions jardinistes méditerranéens. Dès les années 1920, J.-C.-N. Forestier devient une référence internationale dans le domaine de l'art des jardins et il est désigné comme l'un des représentants du *revival* du jardin à la française. Nous nous intéresserons ainsi, grâce à l'analyse de la réception critique de la traduction anglaise de son *Carnet* en 1924, aux mécanismes qui ont transformé ce jardin moderne inspiré de sources méditerranéennes en un jardin traduisant un certain « génie national », dénué de tout caractère étranger.

The climate of the orange tree: from the Mediterranean traditions to the French garden.

The French landscape gardener Jean-Claude-Nicolas Forestier (1850-1930) refers in his book published in 1920 *Jardins : carnet de plans et de dessins* to the gardens "of the climate of the orange tree", an appellation that brings together different traditions of garden design, both Andalusian, Maghrebi and Italian, of which he became aware during his many stays abroad. This typology of gardens identified and defined by J.-C.-N. Forestier himself shows a fantasized vision of the Mediterranean garden, mixing components from various historical and geographical horizons that we will highlight in an attempt to understand the idea of the Mediterranean that emerges through the work of the landscape gardener. Then, we will see that this typology of gardens serves as a basis for him to develop a model for "Les Jardins modernes" (*Art et Industrie*, January and February 1911), adapted to the daily life of European societies in the post-industrial revolution era. His work, which includes both private and large public gardens in France, Spain and South America, will be studied and analysed using the example of Joseph Guy's garden in Béziers (1918-1928), a synthesis of his approach and his absorption of Mediterranean gardenist traditions. In the 1920s, J.-C.-N. Forestier became an international reference in the field of garden design and was designated as one of the representatives of the revival of the garden *à la française*. Thus, we will focus, through the analysis of the critical reception of the English translation of his publication in 1924, on the mechanisms that transformed this modern garden inspired by Mediterranean sources into a garden that reflects a certain "national genius", devoid of any foreign character.

9h45 - Begoña Farré Torras (IHA - Universidade NOVA de Lisboa)

The Mediterranean as the "primitive" source for Noucentista mural painting.

This paper explores the place of the Mediterranean as the main source of "primitive" references for modern art in Catalonia (Spain) in the early 20th century. It does so, in particular, by examining the writings and paintings of Joaquín Torres-García, the leading figure of Noucentista mural art. Catalan Noucentisme is a complex and often contradictory phenomenon, nationalist and simultaneously invested in a broader regional identity anchored on the

idea of the Mediterranean. Politically bourgeois and aesthetically conservative Noucentisme is yet resolutely anti-academic and attuned to some of the period's most up-to-date thinking on the arts, education and social development around Europe. Among the modernist theories Noucentisme subscribed to, was the quest for the "primitive". However, in this quest, the imperialistic recourse to African, Oceanian and other "exotic" referents – so amply documented for modernisms generally in the European colonial powers – held little currency in Spain. By the turn of the century the country had lost its American and Asian possessions and was clinging to the small remnants of its African territories. The "primitive", therefore, was searched for elsewhere. For Noucentisme, specifically, the idealised Mediterranean provided a wealth of referents that could be construed as a kind of shared ancestry with other peoples of the Mare Nostrum. Mycenaean, Archaic Greek, Etruscan and Byzantine art, catacomb wall paintings and pre-Renaissance Italian frescoes, in their non-academic conveying of ideas, rather than mimetic rendition of visual reality, were all deemed valid primitive models for a modern Catalan art of purported Mediterranean essence. This paper will explore how these sources were theorised and put into practice in mural painting, a cornerstone of Noucentisme on account of the movement's belief in the social role of art, and an art form which lent itself particularly well to the narrative of the Mediterranean legacy.

La Méditerranée comme source "primitive" de la peinture murale de Noucentista.

Cet article explore la place de la Méditerranée en tant que source principale de références "primitives" pour l'art moderne en Catalogne (Espagne) au début du XXe siècle. Pour ce faire, il examine notamment les écrits et les peintures de Joaquín Torres-García, figure emblématique de l'art mural noucentiste. Le noucentisme catalan est un phénomène complexe et souvent contradictoire, nationaliste et simultanément investi dans une identité régionale plus large ancrée dans l'idée de la Méditerranée. Politiquement bourgeois et esthétiquement conservateur, le Noucentisme est cependant résolument anti-académique et attentif aux idées les plus modernes de la période sur les arts, sur l'éducation et sur le développement social en Europe. Parmi les théories modernistes auxquelles le Noucentisme a souscrit, figurait la quête du "primitif". Dans cette quête, le recours impérialiste à des référents africains, océaniques et autres arts "exotiques" - si amplement documentés pour les modernismes en général dans les puissances coloniales européennes – n'avait pas cours en Espagne. Au tournant du siècle, le pays avait perdu ses possessions américaine et asiatique et s'accrochait aux petits vestiges de ses territoires africains. Néanmoins le "primitif" a été recherché ailleurs. Pour le Noucentisme en particulier, la Méditerranée idéalisée fournissait une multitude de références qui pourraient être interprétées comme une sorte d'ascendance partagée avec d'autres peuples du Mare Nostrum. L'art mycénien, grec archaïque, étrusque et byzantin, les peintures murales de catacombes et les fresques italiennes d'avant la Renaissance (relues de manière non académique) étaient tous considérés, plutôt que la reproduction mimétique de la réalité visuelle, comme des modèles valables pour un art catalan moderne. Cette communication explorera la manière dont ces sources ont été théorisées et utilisées dans la peinture murale, pierre angulaire du noucentisme en raison du rôle accordé par le mouvement au but social de l'art, et forme d'art qui se prête particulièrement bien à la mise en récit de l'héritage méditerranéen.

10h45 - Maria Lluïsa Faxedas (Universitat de Girona)

Beyond Noucentisme : other visions of the Mediterranean in Catalan Art.

The notion of Mediterraneanism in Catalan art and culture from the first decades of the twentieth century has become inextricably associated with its appropriation by *Noucentisme*, the ideological and cultural movement that emerged around 1906 and ended around 1923. Together with other key words such as civilism, arbitrarism and imperialism, and narrowly associated with classicism, Mediterraneanism is one of the central concepts of Noucentist aesthetics and ideology, as argued by Eugeni d'Ors in his articles and visualised by Joaquim Torres-García in his paintings.

However, the importance of the Mediterranean as a theme and the notion of Mediterraneanism as a concept in Catalan culture in that era go far beyond their appropriation by Noucentisme and its tie with classicism. The landscape painters of the mid-19th century had already dealt with the theme of the Mediterranean, and several modernist authors referred to the Mediterranean nature of Catalan culture in their writing. The Majorcan paintings of first Joaquim Mir and later Hermen Anglada-Camarasa evoked a much more exotic, much less "classicist" Mediterranean than the one Noucentist paintings show us, an effect that is accentuated in Nicolau Raurich's landscapes. For his part, the painter Celso Lagar and even Joaquim Sunyer converged with primitivism-rooted avant-gardism in his Mediterranean landscapes. In the magazine *Mediterrània*, published in 1915 by a group of

authors who were very much linked with modernism, Catalan art was related not only to ancient Greek art, but also to Andalusian, Egyptian and Byzantine art.

Beyond Noucentisme, and in parallel with this movement, there is then another revindication of the Mediterranean that goes further than a mere classicist reading as an aesthetic basis for a specific political and cultural ideology. In this paper, these visions are explored in order to reveal the plurality of the legacy of the Mediterranean inheritance in the Catalan culture of the beginning of the last century, and to see how they relate and question the Noucentist appropriation of the issue.

Au-delà du Noucentisme : d'autres visions de la Méditerranée dans l'art catalan.

À partir des premières décennies du XXe siècle, la notion de méditerranée dans l'art et la culture catalans est devenue inextricablement liée à son appropriation par le Noucentisme, mouvement idéologique et culturel apparu vers 1906 et prenant fin vers 1923. Aux côtés d'autres termes, étroitement liés à la notion de classicisme, la « méditerranéité » est l'un des concepts centraux de l'esthétique et de l'idéologie noucentistes, tel qu'Eugeni d'Ors en rend compte dans ses articles et que Joaquim Torres-Garcia en livre une vision dans ses peintures.

Toutefois, l'importance de la Méditerranée en tant que thème ainsi que la notion de « méditerranéité » en tant que conception au sein de la culture catalane de cette époque s'affirment bien au-delà de leur appropriation par le Noucentisme et de leur lien avec le classicisme. Les paysagistes du milieu du XIXe siècle avaient déjà abordé le thème de la Méditerranée, et plusieurs auteurs modernistes ont fait référence à la nature méditerranéenne de la culture catalane dans leurs écrits. Les œuvres peintes à Majorque, d'abord par Joaquim Mir, puis par Hermen Anglada-Camarasa, font part d'une Méditerranée beaucoup plus exotique, et bien moins « classique », que ce que nous montrent les peintures noucentistes, comme le confirment de façon plus accentuée encore les paysages de Nicolau Raurich. Le peintre Celso Lagar, quant à lui, de même que Joaquim Sunyer, s'est orienté, pour ses paysages méditerranéens, vers une avant-garde ancrée dans le primitivisme. Dans la revue *Mediterrània*, publiée en 1915 par un groupe d'écrivains fortement liés au modernisme, l'art catalan est relié non seulement à l'art de la Grèce antique, mais aussi aux arts andalou, égyptien et byzantin.

Au-delà du Noucentisme, et parallèlement à ce mouvement, il existe alors une autre revendication méditerranéenne qui dépasse la simple lecture classique, en tant que base esthétique d'une idéologie politique et culturelle spécifique. Dans cette communication, ces différentes visions sont étudiées pour mettre en lumière la pluralité des héritages patrimoniaux de la Méditerranée au sein de la culture catalane du début du siècle dernier, mais aussi pour comprendre comment elles se rattachent à l'appropriation noucentiste de la question, et l'interrogent.

11h15 - Malgorzata Sears (Courtauld Institute of Art, London)

The Formal Classicism of Maurice Denis and the Polish Group *Rytm* (1922-1932).

My contribution focuses on a case study from Poland, yet highlights the international importance of the French artist and theoretician, Maurice Denis, in developing a model of formal classicism which had huge resonance across Europe.

Maurice Denis is the artist famous for his Mediterranean decorative landscapes and his contributions to the conservative journal *L'Occident*. While widely discussed in the context of his conservative neo-classicism, the specifics of Denis's formalism have rarely been studied. My paper traces the development of what I call Denis's 'formal classicism', rooted not so much in historicism or Parnassianism as in his revolutionary formalist reading of the image as a flat surface. In Denis's vision, I argue, classicism has become the category of form more than of theme (although Mediterranean classical themes also influenced his work).

The Polish artistic group *Rytm* [meaning: 'rhythm'], which occupied the key place in the art world in Poland between 1922 and 1932, testifies to the continuing resonance of Denis's ideas throughout the interwar period. In my PhD research I argue that the notion of 'synthesis', popularised in Denis's *Théories* as an antidote to the perceived excess of Impressionism, continued to resonate within the Polish art-world throughout 1920s. In interwar Warsaw, the call 'towards a new synthesis' became the watchword of the group of artists-dissidents who were to overthrow the conservative *Society for the Encouragement of Fine Arts* and to become the new main player in the local art world.

The case of *Rytm* problematises the Mediterranean aspect of Denis's ideas in two ways: firstly, it attests to the extreme malleability of the notion of the 'Mediterranean', adopted by Polish poets and artists as a statement of their own cultural identities (often in contradistinction to perceived Germanic or Bolshevik traits). Secondly, it raises the

question of the relationship between classicism and formalism, and the extent to which the notion of the *mediterraneità* went beyond its geographical associations.

Le « classicisme formel » de Maurice Denis et le groupe polonais Rytm [1922-1932]

À partir d'une étude consacrée au groupe polonais Rytm, cette communication soulignera le rayonnement international de l'artiste et théoricien français Maurice Denis connu pour ses paysages décoratifs méditerranéens, mais aussi, pour ses contributions à la revue conservatrice *L'Occident*.

Bien que souvent évoquées dans le contexte de son néo-classicisme traditionaliste, les particularités et l'évolution de ce que j'appelle le « classicisme formel » de Maurice Denis ont rarement été étudiées. Ma communication retrace l'évolution de ce « classicisme formel », moins enraciné dans l'historicisme ou le parnassianisme que dans une lecture formaliste révolutionnaire de l'image en tant que surface plane. Selon moi, dans la vision de Maurice Denis, le classicisme correspond moins au choix d'un thème iconographique qu'à une catégorie de la forme (bien que les thèmes classiques méditerranéens aient sans doute influencé son travail).

En Pologne, le groupe Rytm [« Rythme »] qui a occupé une place prépondérante dans le monde de l'art entre 1922 et 1932, témoigne de la persistance des idées de Maurice Denis tout au long de l'entre-deux-guerres. Dans ma thèse de doctorat, je soutiens que la notion de « synthèse », popularisée dans son ouvrage *Théories* (1912) en tant qu'antidote aux excès présumés de l'impressionnisme, a continué de résonner dans le monde de l'art polonais pendant les années 1920, à Varsovie notamment où l'appel à « une nouvelle synthèse » devint le mot d'ordre d'un groupe d'artistes-dissidents qui réussira à renverser la très conservatrice Société pour la promotion des beaux-arts et à devenir l'acteur principal du monde de l'art local.

Le cas de Rytm problématise l'aspect méditerranéen des idées de Maurice Denis de deux manières. Il témoigne d'abord de l'extrême malléabilité de la notion de « Méditerranée », adoptée par les poètes et les artistes polonais comme une expression de leur propre identité culturelle, souvent en opposition avec tout ce qui semblait par trop germanique ou bolchevique. Le cas de Rytm pose ensuite la question de la relation entre classicisme et formalisme à partir d'un constat : la notion de « Mediterraneanità » a dépassé son assignation géographique.

Modernités méditerranéennes

Modérateur / Chair : Isabel Valverde Zaragoza (Universitat Pompeu Fabra-Barcelona)

13h45 - Davide Lacagnina (Università degli studi di Siena)

In the heart of the Mediterranean: Ernesto Basile's modernism between cosmopolitanism and vernacular traditions.

The Arabist culture of the Italian architect Ernesto Basile (1857-1932) is not a concession to the widely spread orientalist taste of the epoch, but a conscious and deliberate reinstatement of a "local" tradition as original contribution to international debate. Over all the different phases of his career, since his beginnings and up to the commissions of the Florio, a wealthy family of entrepreneurs based in Palermo, Basile's 'borderline' architecture mixed Moorish revivalism and Mediterranean vernacular tradition with international modernism: quotations from the past were meant to re-interpret and recast the history of Sicily, in order to regenerate the island and put it at the centre of an international network of cultural relations and strategic – political, economical, military – interests in the Mediterranean area.

In the broadest context of Antonio Gramsci's *questione meridionale* and the search for a political identity for Sicily in relation to the new Nation-State in the Giolitti era, local elites decided to invest in those peculiarities of *otherness*, *exceptionality*, *difference*, under which Sicily was often represented in the European culture, in order to overturn the commonplace of a poor and regressive country, and to accredit, in the eyes of the international community, a new ruling class as a solid and competent interlocutor, against the background of an extraordinarily attractive land rich in resources and opportunities.

The presentation will discuss some selected projects of the decade 1891-1911: from the pavilions of Palermo National Exhibition and the sea-side Grand Hotel Villa Igiea at Acqua Santa to the white villas (Fassini, Monroy and Basile) and the "stand" Florio, up to the new wing of Italian Parliament. The architect's education, his travel experiences, his writings and his international visual sources will be reconsidered under a new light. The role Basile played, as an intellectual and cultural bridge between Sicily, Italy and Europe, will be particularly emphasized in relation to the formal solutions adopted in the projects he carried out in the years here examined.

Au cœur de la Méditerranée : le modernisme d'Ernesto Basile entre cosmopolitisme et traditions vernaculaires.

La culture arabisante de l'architecte italien Ernesto Basile (1857-1932) n'est pas une concession au goût orientaliste de l'époque, mais un rétablissement conscient et souhaité d'une tradition "locale" entendue comme une contribution originale au débat international. Présente à plusieurs niveaux et dans les différentes phases de son activité - de ses débuts aux réalisations pour la riche famille d'entrepreneurs Florio - l'architecture de Basile réunit le revivalisme néo-mauresque et la tradition vernaculaire méditerranéenne aux modernisme international: des citations du passé devaient servir à relire et récrire l'histoire de la Sicile, dans le but de revitaliser l'île et de la mettre au centre d'une réseau international de relations culturelles et d'intérêts stratégiques – politiques, économiques, militaires – dans le Méditerranée.

Dans le contexte plus large de *la questione meridionale* d'Antonio Gramsci (1926) et de la recherche d'un espace politique et identitaire précis pour la Sicile par rapport au nouvel État national pendant l'ère giolittienne, les élites locales ont décidé de valoriser l'« altérité », l'« exceptionnalité », la « différence », qualités grâce auxquelles la Sicile se plaçait au coeur de la culture européenne, dans le but de briser le lieu commun d'un pays pauvre et arriéré et de valoriser aux yeux de la communauté internationale une nouvelle classe dirigeante en tant qu'interlocuteur solide et compétent, dans un contexte régional attrayant, riche en ressources et en opportunités.

Ma communication examinera une sélection des projets conçus par Basile pendant la décennie 1891-1911: des pavillons de l'Exposition nationale de Palerme au Grand Hotel Villa Igia à l'Acqua Santa, des villas blanches (Fassini, Monroy et Basile) au « Stand » Florio à l'aménagement du Parlement italien. La formation, les écrits, les expériences de voyage et les sources internationales de la culture l'architecte seront reconsidérés à la lumière de cette nouvelle identité forgée par Basile, intellectuel et artiste soucieux de faire de la Sicile le pont culturel et artistique entre l'Italie et l'Europe.

14h15 - Dominique Jarrassé (Université Bordeaux Montaigne)

Un modernisme méditerranéen ? Mythe nordique et revendication sudiste : le voyage de Klee en Tunisie.

Parler de modernisme méditerranéen semble un oxymore. Certes on décline aujourd'hui la modernité en plurielle, *hybrid, other, alternative...* Mais ne serait-ce pas déguiser d'oripeaux bien-pensants le maintien de l'hégémonie dogmatique du modernisme occidental, voire l'adoption de son système de pensée essentialiste et binaire par l'usage de son vocabulaire et de ses hiérarchies implicites ? L'application de cette notion au cadre méditerranéen semble relever d'une sorte de contre-mythe, qui tient à la revendication par le Sud d'un rôle dans l'émergence de la modernité, à travers le mythe de l'artiste venu au Sud puiser des éléments de la révélation du moderne. Alors que la « parenthèse du moderne » a été refermée, ceux qui en étaient exclus par le principe binaire inhérent au modernisme (Nord/Sud, Occident/Orient, moderne/classique, civilisé/primitif, etc.) semblent vouloir faire perdurer ce paradigme. Il convient donc aussi de s'interroger sur l'appropriation par le Sud des mythes « nordistes ».

Notre réflexion portera sur le voyage de Klee en Tunisie, qui, contrairement à celui de Kandinsky et Munch dix ans plus tôt, a donné lieu à une mythification (à laquelle l'artiste n'est pas étranger). Le récent centenaire a été l'occasion d'un regain de son usage en Tunisie, non sans dimension critique : un auteur a parlé de « kleeification » (Malakhova, 2013). Il ne s'agit donc pas d'étudier ce voyage bien connu, mais de dégager, selon une lecture qui se voudrait postcoloniale, les processus d'appropriation dont il est l'objet. En effet, la représentation du monde méditerranéen repose le plus souvent sur un discours allochronique et des constructions imaginaires que l'on a qualifiées d'orientalisme (Said), de balkanisme (Todorova), voire qui relèvent du primitivisme, et qui ont évidemment à voir avec la vision coloniale de ces espaces considérés comme « immuables » ou non-modernes. D'intéressantes tentatives de réécrire l'histoire en intégrant le Sud à la geste moderniste, donc en adoptant les dictats, révèlent que l'Occident, par-delà la colonisation, « colore les interprétations des interprétations » (Ashis Nandy, *L'Ennemi intime*) de ceux qui tentent de s'en libérer.

A Mediterranean modernism? Nordic myth and southern claim: Klee's journey to Tunisia.

To speak of Mediterranean modernism seems an oxymoron. Admittedly today modernity is presented as plural, hybrid, other, alternative ... But would not it be disguising well-thinking tinsel maintaining the dogmatic hegemony of Western modernism, or even the adoption of his essentialist and binary thought system, by using its vocabulary and implicit hierarchies? The application of this notion to the Mediterranean context seems to be a kind of counter-myth, which is due to the South's claim to a role in the emergence of modernity, through the myth of the artist who came to the South draw on elements of the revelation of the modern. While the "parenthesis of the modern" has

been closed, those who were excluded by the binary principle inherent in modernism (North / South, West / East, modern / classical, civilized / primitive, etc.) seem to want to perpetuate this paradigm. It is therefore also necessary to question the appropriation by the South of the "northern" myths.

Our reflection will focus on Klee's journey to Tunisia, which, unlike that of Kandinsky and Munch ten years earlier, has given rise to mythification (to which the artist is no stranger). The recent centenary was the occasion for a renewal of its use in Tunisia, not without a critical dimension: one author spoke of "kleeification" (Malakhova, 2013). It is therefore not a question of studying this well-known journey, but of identifying, according to a reading which would be postcolonial, the processes of appropriation. In fact, the representation of the Mediterranean world is most often based on an allochronic discourse and imaginary constructions that have been described as orientalism (Said), balkanism (Todorova), or even primitivism, and which obviously have something to do with the colonial vision of these spaces considered as "immutable" or non-modern. Interesting attempts to rewrite history by integrating the South into the modernist gesture, thus adopting the dictates, reveal that the West, beyond colonization, "colors interpretations of interpretations" (Ashis Nandy, *The Intimate enemy*) of those who try to free themselves from it.

14h45 - Marta Anton (Univeritat Pompeu Fabra-Barcelona)

L'expressionnisme abstrait et la vision newyorkaise d'une méditerranéenne mythique.

Au début des années quarante, des jeunes artistes américains se sont intéressés à la Grèce antique. Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman ou Adolph Gottlieb, parmi d'autres, ont décidé de contester les courants dominants à ce moment-là aux États-Unis (notamment le régionalisme, le réalisme social et l'abstraction géométrique) et ils ont produit une peinture caractérisée surtout par l'allusion aux mythes antiques méditerranéens. La plupart de ces artistes n'étaient jamais allés en Grèce ou en Europe. Pourquoi donc ces peintres, qui vivaient au milieu des gratte-ciel et à plus de dix mille kilomètres de la Méditerranée, ont-ils choisi cet héritage pour construire une nouvelle esthétique ? Qu'est-ce qu'ils cherchaient dans ce patrimoine méditerranéen ? Poursuivaient-ils un retour au passé ? Admiraient-ils peut-être les mythes de la « latinité » et de la « grécité » ?

D'après leur témoignage, ils auraient trouvé dans le patrimoine méditerranéen un chemin pour développer un art qui pourrait être interprété comme véritablement « moderne ». Ces peintres ont considéré qu'en choisissant la Grèce antique comme point de départ de leur peinture, ils pourraient développer un art original et personnel, mais aussi, et surtout, une *autre* modernité, différente de celle qui était soutenue par les institutions et l'académie américaines.

Nous pouvons alors nous poser la question suivante: comment et pourquoi la production d'images invoquant une culture méditerranéenne antique, a pu être considérée par des artistes américains comme une expression artistique radicalement « moderne » ? Pour y répondre nous examinerons d'abord la manière dont les mythes grecs anciens sont évoqués dans les œuvres de l'expressionnisme abstrait en analysant les écrits théoriques et les déclarations des artistes. D'autre part nous allons explorer le concept de « modernité artistique » que ces artistes ont construit, et le rôle que les mythes grecs ont dans la définition américaine de modernité. Nous concluons en essayant de déterminer dans quelle mesure l'on peut considérer l'œuvre des expressionnistes abstraits américains comme relevant d'une modernité réellement alternative.

The Abstract Expressionism and the American vision of a mythic Mediterranean.

In the early 1940s, some young American artists became interested in ancient Greece. Certainly, Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman, or Adolph Gottlieb, among others, decided to challenge the prevailing trends of art at that time in the United States of America (including regionalism, social realism, and geometric abstraction), and they produced an art characterized above all by the allusion to the ancient Mediterranean myths. Most of these artists had never been to Greece, or to Europe. So why did these painters, who lived in a city with the highest skyscrapers in the world and located ten thousand kilometers from the Mediterranean Sea, chose this heritage to build their art? What were they looking for in this Mediterranean legacy? Did they want to go back to the past? Did they perhaps admire myths of "Latinity" and "Greekness"?

According to their words, in this Mediterranean heritage they found a way to develop an art truly "modern". Thus, these painters considered that by choosing ancient Greece as the starting point of their painting, they could develop an original and personal art, and also - and specially-, they could develop another idea of modernity - a modernity different from the one supported by American institutions and academia. The question we might ask then is: how, and why the production of images invoking an ancient Mediterranean culture, could have been considered by these American artists, as an artistic expression radically "modern"?

To try to answer this question, on the one hand we will examine the evocation of ancient Greek myths in abstract expressionist paintings; and we will analyze the artists' theoretical explanations in their own writings and statements. On the other hand, we will explore the concept of "artistic modernity" that these artists constructed, and we will analyze the role that the Greek myths have in this American definition of modernity. Finally, we will evaluate if we can consider the work of Abstract Expressionists as a modernity project truly alternative.

15h30- Françoise Levillant (Centre André Chastel / CNRS)

Crépuscule ou renaissance d'un mythe : Niobé par André Masson (1947, musée des beaux-arts de Lyon).

La proximité physique de la Méditerranée fut un désir profond du peintre André Masson tant avant et après la première guerre mondiale qu'avant et après la seconde. Revenu de l'exil américain en 1945, il finit par trouver un lieu de vie près d'Aix-en-Provence en 1947, après avoir espéré que ce serait à Marseille, comme lorsqu'il avait rejoint d'anciens camarades surréalistes qui y étaient réfugiés en 1940-1941. Contrairement à certains de ses proches amis – Leiris, Queneau – il n'est jamais allé en Grèce alors que le pays attirait bien des intellectuels dans les années trente (cf. la revue *Le Voyage en Grèce*). À cette époque, c'est en Espagne, au bord de la Méditerranée, qu'il s'était installé, vivant là-bas les débuts de la guerre civile. Les rivages méditerranéens sont une sorte de lieu contradictoire puisque, s'il y cherche l'apaisement psychique, ils se trouvent liés, d'une manière ou d'une autre, à des épisodes de violence politique.

Ce n'est pas la question des paysages méditerranéens que j'aborderai, mais l'apparition dans l'œuvre peinte de Masson d'une figure de la mythologie grecque, Niobé. Pendant son séjour à New York et à New Preston (Connecticut), le peintre avait continué de s'intéresser aux figures féminines de la mythologie grecque (*Pasiphaé*), inventant en outre *Antilles*, sorte d'allégorie des femmes antillaises. Avec *Niobé*, il change radicalement de palette et de style. Il renverse la figure, peignant une blessure et une souffrance, dont les sources se trouvent évidemment dans les textes grecs relatifs au mythe, mais peut-être condense-t-il plusieurs récits ou donne-t-il à tel ou tel motif un rôle singulier, comme celui de l'oiseau qui attaque.

Le renversement de la figure ainsi que la réinvention du contexte de la légende sont propres à Masson. On en détaillera les formes. Cependant, autant qu'un style, c'est l'actualité du mythe qui m'intéresse ici. Le mythe grec a-t-il encore un sens dans l'après-guerre ? Et lequel ? Des correspondances inédites avec Maria Jolas (à New York, traductrice en anglais des Français exilés), et avec Georges Duthuit, dont Masson illustre *Le Serpent dans la galère*, permettent de donner au mythe de Niobé une dimension inattendue, en relation étroite avec la guerre et la résistance. Sous la plume de Duthuit, Niobé devient même un nom commun, et au pluriel... J'examinerai aussi la part du mythe dans le théâtre engagé de Jean-Paul Sartre, dont Masson s'est rapproché et pour qui il conçoit des décors. Enfin, on ne peut manquer de signaler que le Dr Jacques Lacan, un très proche de Masson également, convoque le thème de Niobé dans l'un de ses textes de l'après-guerre.

En définitive, il semble important de faire resurgir ce tableau, relativement négligé, dans son contexte : le mythe grec, méditerranéen, est devenu une sorte de signe paradoxal (à double entente) et mobile (facilement « transposable »), que s'approprient quelques artistes et quelques écrivains, à un moment où l'Europe est loin d'être sortie du chaos provoqué par la seconde guerre mondiale.

Twilight or rebirth of a myth: Niobé by André Masson (1947, Musée des beaux-arts, Lyon).

Physical proximity to the Mediterranean was a deep desire of the painter André Masson before and after both World Wars. Back from exile in the United States in 1945, he finally found a place to live near Aix-en-Provence in 1947, even though he had hoped that it would be Marseille, as when he had joined former Surrealist comrades who had taken refuge there in 1940-1941. Unlike some of his close friends - Leiris, Queneau - he never went to Greece when this country attracted many intellectuals in the thirties (see the journal *Le Voyage en Grèce*). At that time, he had settled in Spain, by the Mediterranean seaside, where he experienced the beginning of the civil war. The Mediterranean shores are a kind of contradictory place since one may seek psychological soothing there, but at the same time they are linked, in one way or another, to episodes of political violence.

It is not the question of Mediterranean landscapes that I will treat in my paper, but the presence of a Greek mythological figure, Niobe, in the painted work of Masson. During his stay in New York and New Preston (Connecticut), the painter had continued to be interested in the female figures of Greek mythology (*Pasiphae*), also inventing *Antilles*, a kind of allegory for West Indian women. With *Niobé*, he radically changes his palette and style. He makes the figure tilt, painting a wound and a pain, whose sources evidently lie in the Greek texts about the myth, but perhaps he condenses several accounts or gives to such and such a motif a unique role, like that of the attacking bird.

The tilting of the figure and the reinvention of the context of the legend are peculiar to Masson. We will explain the forms in detail. However, as much as a style, it is the currency of the myth which interests me here. Is the Greek myth still meaningful in the post-war period? In what sense? Unpublished correspondence with Maria Jolas (in New York, translator into English of the French exiles) and Georges Duthuit, whose *Le Serpent dans la galère* Masson illustrates, allow us to give the myth of Niobe an unexpected dimension, in close relation with the war and resistance. Under the pen of Duthuit, Niobe even becomes a common noun, and in the plural form... I will also examine the part of the myth in the engaged theatre of Jean-Paul Sartre, to whom Masson became close and for whom he designed sets. Finally, we cannot fail to point out that Dr Jacques Lacan, also someone very close to Masson, refers to the theme of Niobe in one of his post-war texts.

La Méditerranée des artistes Une modernité critique 1880-1945

**Institut d'Etudes Méditerranéennes, FORTH
(Réthymno, Grèce)**

10 et 11 octobre 2019

Contrary to the canonical history of a modernity of essentially northern origin, this conference aims at redrawing an artistic geography where the “south” would no longer play the conventional subaltern role, but the far more stimulating one of an active alterity in a diverse and multipolar space.

The chronological limits envisaged – 1880–1945 – take into account the widespread presence of a Mediterranean thought of the arts, be they highbrow or lowbrow, fixed to the avant-garde horizon or seeking their “future alle spalle” (Pirani 1998), exalting a universalist humanist ideal or pledging allegiance to the imagined third way of fascisms. Drawing on the roots of a popular or national culture, these modernities are characterized by a desire to be reconciled with a reconstructed tradition.

Is it possible to better define and historicize the vague notions of “Mediterranean South”, “Latinity”, “Mediterraneanity”, Greco-Latin West, “Romanity” or “Greekness”? Which artists, which creations, which “mediators” – art critics, journal *animateurs*, translators – are involved in the production of these images and discourses?

Critical re-readings of national narratives and of the interplay of representations encourage us today to verify the heuristic potentialities of the notion of the Mediterranean in the field of art history.

Conference Direction:

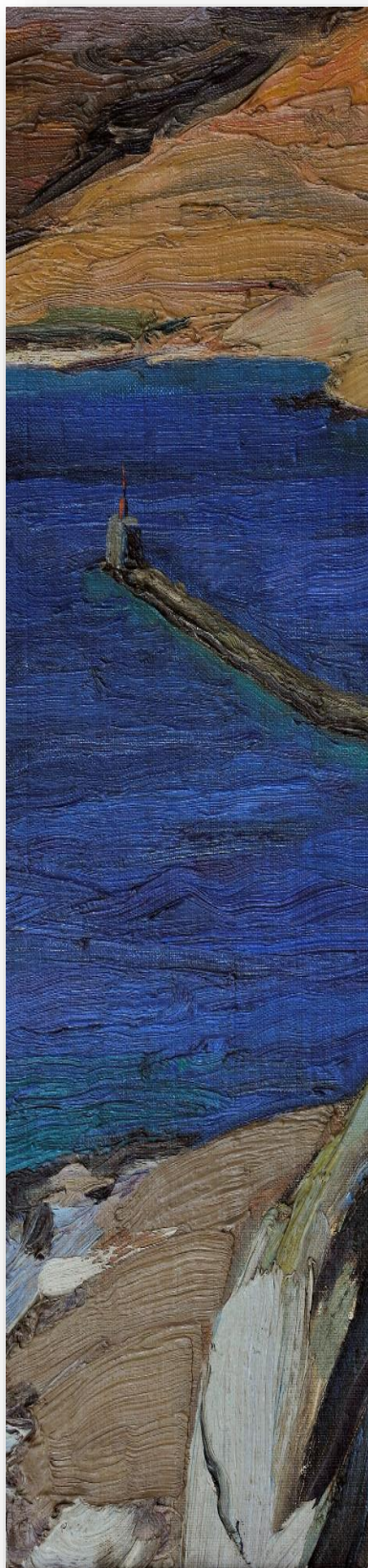
Rossella Froissart (Aix-Marseille Université, TELEMME), Jérémie Cerman (Centre André Chastel / Sorbonne Université), Yves Chevrefils-Desbiolles (Institut Mémoires de l'édition contemporaine, Caen).

Organising Committee

Rossella Froissart (Aix-Marseille Université, TELEMME), Jérémie Cerman (Centre André Chastel / Sorbonne Université), Yves Chevrefils-Desbiolles (Institut Mémoires de l'édition contemporaine, Caen), Gelina Harlaftis (Institute for Mediterranean Studies, FORTH / University of Crete), Poppy Sfakianaki (Institute for Mediterranean Studies, FORTH / University of Crete).

Scientific Committee

Evgénios D. Matthiopoulos (Institute for Mediterranean Studies, FORTH / University of Crete), Maria-Grazia Messina (Università degli studi di Firenze), Isabel Valverde Zaragoza (Universitat Pompeu Fabra-Barcelona), Marie-Paule Vial (Conservateur en chef du Patrimoine honoraire, Marseille), Pierre Pinchon (Aix-Marseille Université, TELEMME).



Nikos Lytras, *Le phare*, 1925-1927
Huile sur toile, 52 x 42 cm
Athènes, The National Gallery - AlexandrosSoutzosMuseum.