

DREAMS AND JOURNEYS
Revisiting Orientalism

أحلام وأسفار
رؤى جديدة للاستشراق



COLNAGHI

DREAMS AND JOURNEYS
Revisiting Orientalism

أحلام وأسفار
رؤى جديدة للاستشراق

28 October 2025 – 9 January 2026
Colnaghi London

28 أكتوبر/تشرين الأول 2025 – 9 يناير/كانون الثاني 2026
كولناغي لندن

CONTENTS

6

INTRODUCTION

In the age of western-dominated modernity,
every nation creates its own Orient

By Dr. Sophie Bostock

36

CATALOGUE

144

BIBLIOGRAPHY

الفهرس

6

مقدمة

”في عصر حداثة يُهيمن عليه الغرب،
لكل دولة شرقها الخاص“

بقلم الدكتورة صوفي بوستوك

36

الكاتالوج

144

قائمة المراجع

INTRODUCTION

In the age of western-dominated modernity,
every nation creates its own Orient¹

By Dr. Sophie Bostock

When Napoleon’s army crossed into Egypt in 1798, it was more than a military campaign; it was a cultural mission. Alongside soldiers, there was a team of savants – scholars, scientists, archaeologists, and artists. Their documentation of Egyptian civilisation would ignite a fascination that influenced European art for over a century. The Orientalist Movement, often traced to this watershed moment, represented something more than artistic curiosity: it was the West’s attempt to visualise, understand, and process an imagined East.

The artists featured in this exhibition come from France, Spain, Germany, Italy, England, Scotland, Sweden, and America – spanning from the late eighteenth century to the early twentieth century. Some undertook actual journeys, while others explored the metaphysical. Artists like David Roberts (1796-1864) and Fausto Zonaro (1854-1929) travelled extensively through North African and Ottoman territories, meticulously documenting the architecture, landscapes, and daily life they encountered. Others, including J. M. W. Turner (1775-1851) and Jules Lefebvre (1836-1911), never left Europe yet created convincing landscapes and figures through imagination and borrowed imagery. Collectively, their paintings demonstrate how the Orient functioned both as a geographical reality and as a cultural construct: shaped as much by Western desires as by observed truth.

The earliest painting in this exhibition, Jean-Baptiste Hilaire’s (1753-1827) depiction of the Temple of Zeus ruins at Euromus, captures the duality perfectly. Created in 1776 during the Comte de Choiseul-Gouffier’s (1752-1817) expedition to Greece and Turkey, the monumental *Déscription de l’Égypte* functioned as a visual primer for European audiences. These publications established graphic vocabularies and cultural expectations that would influence

مقدمة

”في عصر حداثة يُهيمن عليه الغرب،
لكل دولة شرقها الخاص“¹

بقلم الدكتورة صوفي بوستوك

عند دخول جيش نابليون إلى مصر عام 1798، كانت تلك أكثر من مجرد حملة عسكرية، بل مهمة ثقافية كذلك، فإلى جانب الجنود، تواجدت معهم كوكبة من أصحاب الفكر والعلم، كالباحثين والعلماء والفنانين والمختصين بالآثار. وأدى توثيق أولئك للحضارة الإسلامية إلى تحفيز شغف ترك بصمته على الفن الأوروبي لأكثر من قرن من الزمن. وغالباً ما يُنسب أصل ”الحركة الاستشراقية“ إلى تلك اللحظة الفارقة والمحطة المفصلية التي لم تتجلى في حالة الفضول الفني فحسب، بل انعكست في الجهود التي بذلها الغرب لتصوير وفهم الشرق المتخيّل.

ينتمي الفنانون الذي تُقدّم أعمالهم في هذا المعرض إلى فرنسا وإسبانيا وألمانيا وإيطاليا وإنجلترا واسكتلندا وأمريكا خلال فترة زمنية تتراوح بين أواخر القرن الثامن عشر إلى مطلع القرن العشرين. وبينما قام بعضهم بزيارة الشرق، سبره آخرون عن بُعد، إذ اضطلع فنانون مثل ديفيد روبرتس (1796-1864) وفاوستو زونارو (1854-1929) برحلات مكثفة في أرجاء شمال أفريقيا والأراضي العثمانية ووثّقوا أدقّ تفاصيل العمارة والمُشاهد الطبيعية والحياة اليومية في المناطق التي مرّوا عليها. أما آخرون مثل جوزيف مالورد ويليام تيرنر (-1775 1851) وجول جوزيف لوفبفر (1836-1911)، فلم يُغادروا أوروبا قطّ، ولكنهم رغم ذلك قدّموا مُشاهد وشخصاً مقنعة للغاية انطلاقاً من مخيلتهم واستعاراتهم البصرية. أظهرت تلك الأعمال مجموعها الشرق، سواء تعلّق الأمر بتفاصيله الجغرافية أم بجوهره ككيان ثقافي، ولكن ضمن إطار رسمت ملامحه رغبات ورؤى الغرب بقدر ما شكّلته الحقيقة الماثلة على الأرض.

رسم جان باتيست هيلير (1753-1827) أقدم لوحة في هذا المعرض والتي تظهر فيها أطلال معبد زيوس في يوروموس في الأناضول القديمة، ومُثّل نموذجاً مثالياً لهذه الازدواجية بين الخيال والحقيقة. رسم الفنان اللوحة عام 1776 خلال رحلة استكشافية مع الكونت دو شوازل-خوفيه (1752-1817) في اليونان وتركيا، وأنت في إطار مشروع ”وصف مصر“

artistic production for generations, creating what might be termed a ‘secondary Orient’ mediated through European interpretation and reproduction.

This source of borrowed imagery is critical for understanding how Orientalism evolved as both a documentary practice and an imaginative projection. Even artists who travelled relied on established visual conventions as much as direct observation. The Orientalist’s complex relationship with accuracy and fantasy becomes clear when examining how different artists approached similar subjects across various geographical and temporal contexts.

Spain: A Cultural Gateway

The recurring pattern of Spanish Moorish architecture inspiring Eastern journeys reveals structural connections within the Orientalist imagination. David Roberts’s 1832-1833 Spanish travels, during which he sketched Andalusian monuments and briefly visited Morocco, established a pattern followed by several contemporaries. Carl Friedrich Heinrich Werner’s (1808-1894) 1856-1857 Alhambra studies similarly prompted his Palestinian and Egyptian expeditions, while Narcisse Berchère’s (1819-1891) 1847 Spanish journey preceded his extensive Eastern Travels throughout the 1850s and 1860s.

The Spanish connection functioned on multiple levels. Moorish architecture provided accessible examples of Islamic visual culture, enabling artists to develop technical skills and aesthetic sensibilities before undertaking more challenging Eastern expeditions. Culturally, Spain’s Islamic legacy offered Europeans a domestic form of Oriental ‘otherness’ – exotic yet familiar, foreign yet European. The psychological comfort of this transitional space cannot be

الضخم بمجلداته العشرين الذي كان بمثابة مدخل بصري للجمهور الأوروبي، إذ رسّخت مثل هذه الكتب والإصدارات مفردات بصرية ورؤى ثقافية، وخلقت ما يمكن وصفه بأنه ”شرق ثانوي“ مقدّم في إطار تفسيرات الأوروبيين وإعادة إنتاجهم للحقيقة.

ويُعتبر هذا المصدر للخيال المستعار محورياً في إطار فهمنا لتطوّر الاستشراق كأداة للتوثيق وكإسقاطات خيالية، فحتى أولئك الفنانون الذين سافروا إلى الشرق اعتمدوا في أعمالهم على الأعراف البصرية السائدة، بقدر نهلمهم من الملاحظة المباشرة. أما العلاقة المعقدة التي تربط المستشرقين وعنصري الدقة والخيال فتتجلى بوضوح عند معاينة المقاربات المختلفة التي تبناها الفنانون لنفس الموضوع، وذلك بحسب تباينات السياقين الجغرافي والزمني.

إسبانيا: بوابة ثقافية

يكشف الظهور المتكرر للعمارة الإسبانية المغاربية وما تركته من مصادر إلهام في الرحلات إلى الشرق عن ارتباط عضوي بالخيال الاستشراقي. فعلى سبيل المثال، أتت زيارات ديفيد روبرتس إلى إسبانيا بين عامي 1832 و1833، والتي رسم فيها المعالم الأثرية الأندلسية، كما قام بزيارة خاطفة للمغرب، لتُكرّس نمطاً اتّبعه العديد من معاصريه. وكذلك الأمر، كانت دراسات كارل فريدريش هاينريش فيرنر (1808-1894) لقصر الحمراء بين عامي 1856 و1857 بمثابة دافع له كي يقوم برحلات استكشافية لفلسطين ومصر. أما رحلة نارسييس بيرشير (1819-1891) لإسبانيا عام 1847، فقد سبقت زياراته المكثفة للشرق طوال خمسينيات وستينيات القرن التاسع عشر.

وكان لهذا الرابط الإسباني فاعلية على مستويات عدة، إذ شكّلت العمارة المغاربية نماذج متاحة للثقافة البصرية الإسلامية، وهو ما مكّن الفنانين من صقل مهارات رسم وحساسية جمالية قبل الاضطلاع بحملات استكشافية للشرق. أما على المستوى الثقافي، فقد أتاح إرث إسبانيا الإسلامي للأوروبيين شكلاً محلياً من مفهوم ”الآخر“ الشرقي، آخرٌ غريبٌ ولكن



underestimated; for many artists, Spanish Moorish monuments served as a training ground where Eastern expression could be explored.

Roberts’s transformation from theatrical scenographer to topographical documentarian illustrates this progression. His Spanish sketching tour enhanced his observational skills and deepened his fascination with the East, leading to his ambitious journey in 1838-1839. Departing Alexandria in August 1838, Roberts spent months exploring Nile sites before travelling through Suez, Mount Sinai, and Petra to reach Jerusalem for Easter Sunday. His meticulous documentation through detailed, annotated drawings, completed as studio watercolours and oil paintings, reflected Protestant traditions of biblical landscape study while also satisfying European tastes for archaeological precision.

Constantinople occupied a unique position in Orientalist imagination, functioning simultaneously as a European city and an Eastern capital. Its cosmopolitan character, location at the end of the Silk Road, and shared Mediterranean and Byzantine heritage made it a natural cultural bridge. Félix Ziem, already familiar with Venice’s Islamic architectural influences, approached Constantinople as an aesthetic continuation rather than a cultural rupture. His repeated visits (1847, 1857-1858) produced atmospheric paintings emphasising light effects and romantic mystique over documentary accuracy.

Ziem’s approach contrasted with Fausto Zonaro’s (1854-1929) realistic documentation. Inspired by Edmondo De Amicis’s book *Constantinopoli* (1877), Zonaro and his wife, Elisabetta Pante, established themselves in Constantinople from 1891 to 1910. His appointment as Court Painter to

Gentile Bellini, *The Sultan Mehmet II*, 1480, oil, originally on wood transferred to canvas, The National Gallery, London NG3099.

Fausto Zonaro, *Embarkation Scene, Constantinople*, oil on canvas, Lusail Museum, Qatar.

مألوف، آخرٌ أجنبي ولكن أوروبي. كما لا تجب الاستهانة أو التقليل من شأن الراحة النفسية التي يوفّرها هذا الفضاء الانتقالي، إذ شكّلت المعالِم المغاربية الإسبانية بالنسبة للكثير من الفنانين فرصة للتدريب تُتيح سبر عوالم التعبير عن الشرق.

تتجلى عملية الانتقال هذه في تحوُّل روبرتس من مُصمِّم مَشاهدٍ مسرحيةٍ إلى التوثيق الطوبوغرافي، إذ ساعدته جولته في إسبانيا وما قام به من رسومات خلالها في صقل مهاراته والارتقاء بدقة الملاحظة لمستوى جديد وتعميق افتتانه بالشرق، وهو ما دفعه للقيام برحلته الطموحة خلال عامي 1838 و1839، إذ استهلَّ رحلته من الإسكندرية في أغسطس 1838 ليُمضي عدة أشهر في استكشاف الموقع على امتداد نهر النيل قبل أن يتجّه إلى السويس وجبل سيناء والبراء ليصل إلى القدس في أحد عيد الفصح. ويأتي توثيقه الدقيق من خلال رسومات مفصّلة ومشروحة، والتي استكملها في مُحترفه بأعمال منفذة بالألوان المائية وأخرى بالألوان الزيتية، ليعكس التقاليد البروتستانتية برسم المَشاهد الطبيعية المذكورة في الكتاب المقدّس، وفي الوقت نفسه تلبية الذائقة الأوروبية التي تبحث عن دقة في تقديم المعالِم الأثرية.

القسطنطينية

تتمتّع القسطنطينية بمكانة فريدة في المخيال الاستشراقي، إذ يُنظر إليها باعتبارها مدينة أوروبية، وفي الوقت نفسه حاضرة شرقية، ونتيجة لطابعها العالمي وموقعها عند نهاية طريق الحرير، وتراثها المتوسطي والبيزنطي المشترك، كل ذلك جعلها بمثابة جسر ثقافي طبيعي. وبالنسبة إلى فيليكس زيم (1821-1911)، الذي كان على اطلاع بالتأثيرات المعمارية الإسلامية للبندقية، فقد تبنّى مقارَبة القسطنطينية باعتبارها استمراراً للقيم الجمالية، وليس شرحاً ثقافياً مع ما سبقها. وكانت حصيلة زياراته المتكررة إليها، في سنوات 1847 و1858-1857، مجموعة لوحات تُظهر الأجواء العامة السائدة فيها مع تركيز على التلاعب بالضوء والسحر الرومنسي أكثر من الدقة التوثيقية.

Sultan Abdul Hamid II provided extraordinary access, enabling him to document Ottoman aristocratic life with unprecedented intimacy. The Sultan’s commission to depict events from Sultan Mehmet II’s life created artistic kinship with Gentile Bellini (c.1429-1507), who had painted the Sultan in 1479 – a connection Zonaro consciously embraced.

Zonaro’s cityscapes, especially his *depiction of the Galata Bridge* spanning the Golden Horn with Yeni Cami’s dome and minarets, achieved nearly photographic realism through the blending of his wife’s photographs and de Amicis’s literary descriptions. This collaborative method – combining visual documentation, literary interpretation, and artistic synthesis – demonstrated how Orientalist art increasingly depended on multimedia sources rather than solely on observational methods.

Egyptomania

The nineteenth-century surge in artistic interest in Egypt reflected the broader cultural phenomenon of Egyptomania, driven by Napoleon’s Campaign and sustained by biblical, archaeological, and colonial interests. Egypt offered artists multiple interpretative frameworks: ancient civilisation, biblical landscape, colonial territory, and exotic cultural space. This diversity enabled a variety of artistic approaches while complicating questions of representation and cultural authority.

Jean-Léon Gérôme’s (1824-1904) seven Egyptian journeys between 1855-1880 established him as perhaps the most influential Orientalist painter, yet his methods reveal the Movement’s complex relationship with documentation and construction. Gérôme relied on photography for accuracy while

يختلف هذا عن نهج توثيق الواقع الذي اتّبعه فاوستو زونارو (1854-1929)، والذي استلهمه من كتاب إدموندو دي أميجي الذي يحمل عنوان “كونستانتينوبولي” (1877). وكان زونارو وزوجته إليزابيتا بانتي قد استقرّا في القسطنطينية بين عامي 1891 و1910. وأتى تعيينه كرّسام في بلاط السلطان عبدالحميد الثاني ليمنحه إمكانية وصول لأوساط استثنائية، وهو ما مكّنه من توثيق حياة الطبقة العثمانية الأرستقراطية بمستوى غير مسبوق من القرب من الواقع. أما تكليفه من قِبل السلطان لرسم محطات من حياة السلطان محمد الثاني، فقد شكّل همزة وصل فنية مع الرسام جنيل بيلّيني (حوالي 1429-1507)، والذي سبق ورسم السلطان عام 1480، وهي صلة كان زونارو على دراية تامة بها.

أما مشاهد زونارو للمدينة، ولا سيما تصويره لجسر غلاطة الممتد على القرن الذهبي، بينما تتراءى خلفه قبة المسجد الجديد ومناراته، فقد تبنّى فيهما مستوى من الواقعية يُحاكي التصوير الفوتوغرافي عبر الجمع بين الصور التي التقطتها زوجته والوصف الأدبي الذي قدّمه أميجي. ويأتي هذا النهج التعاوني، الذي يوظّف التوثيق البصري والوصف الأدبي والتوليفات الفنية، ليُظهر الاعتماد المتزايد لفن الاستشراق على مصادر متعددة الوسائط، مبتعداً عن حصر ارتكازه بأسلوب الملاحظة فحسب.

الهوس بمصر

أتت طفرة الاهتمام الفني بمصر في القرن التاسع عشر لتعكس ظاهرة أوسع نطاقاً ممثّلت بالهوس بمصر التي كانت بدايتها مع حملة نابليون، وكرّستها الاهتمامات بالجوانب التوراتية والأثرية والاستعمارية. وانطلاقاً من هذا، شكّلت مصر منبعاً لسرديات متعددة: حضارة قديمة، مواقع توراتية، أراضٍ استعمارية، ووجهة ثقافية غريبة. وبفضل هذا التنوع، كانت هناك مقاربات فنية متنوعة زادت تعقيد الأسئلة المتعلقة بالتمثيل والمرجعية الثقافية.

أتت الرحلات السبع لجان ليون جيروم (1824-1904) إلى مصر بين عامي 1855 و1880 لتجعله الرسام المستشرق الأكثر تأثيراً برأي كثيرين، إلا أن الأساليب التي اتّبعها تكشف



collecting artefacts – armour, tiles, costumes – for his Paris studio, essentially recreating Eastern environments in European spaces. His versatility across genres – portraits, ethnographic studies, history paintings, religious rituals, mosque interiors, landscapes, harem scenes, animal studies – demonstrated comprehensive engagement with Eastern subjects while maintaining European aesthetic and cultural frameworks.

Gérôme’s pencil study of Aïouch, encountered in Luxor but identified as originating from Hejaz (Saudi Arabia), exemplifies the period’s ethnographic ambitions and limitations. While praised for accuracy, the drawing served European scientific categorisation rather than individual portraiture. This tension between artistic achievement and cultural appropriation runs through Orientalist practice, especially in depictions of people rather than places.

Charles Theodore Frère’s extended stays in Egypt, including establishing a Cairo studio in 1853 and attending the 1869 Suez Canal inauguration, show how some artists attempted genuine cultural immersion. His twilight scene of a Bedouin encampment beside the Nile captures atmospheric effects that impressed Claude Monet (1840-1926), suggesting Orientalist painting contributed technical innovations to European art beyond purely exotic subject matter. Yet, even Frère’s careful observations remained filtered through European traditions and romantic sensibilities.

Paul Dominique
Philippoteaux (1845-
1924), *Examination of a
Mummy: The Priestess of
Ammon*, c.1895-1910,
oil on canvas, Lusail
Museum, Qatar.

بول دومينيك فيليبوتو
(1845-1924)
”فحص مومياء: كاهنة
آمون“، حوالي 1895-1910
ألوان زيتية على قماش
متحف لوسيل، قطر

عن علاقة معقدة مع التوثيق وطريقة تركيب المَشاهد. اعتمد جيروم على التصوير الفوتوغرافي للتفاصيل، وجمع مقتنيات – كالدروع والبلاط والأزياء – مُحترفه في باريس، وهو ما جعله يخلق أجواء شرقية في فضاءات أوروبية. ويتجلى انخراطه الشامل في المواضيع الشرقية مع الاحتفاظ بالقيم الجمالية والأطر الثقافية الأوروبية بالتنوع البالغ للأعمال الفنية التي قدمها: بورتريهات ودراسات إثنوغرافية ولوحات لمَشاهد تاريخية وطقوس دينية ولقطات داخلية من مساجد ومناظر طبيعية ومَشاهد الحريم ودراسات لحيوانات.

تُجسّد دراسة جيروم لعيّوش التي التقى بها في الأقصر، ولكن التي أشار إلى أنها من منطقة الحجاز في المملكة العربية السعودية، طموحات تلك الفترة فيما يتعلق بالتوثيق الإثنوغرافي، وفي الوقت نفسه القيود التي ينطوي عليها ذلك. ورغم الإشادة التي حظي بها الرسم لما تمثّع به من دقة، إلا أنه أتى في إطار التصنيف العلمي الأوروبي أكثر من كونه بورتريه لشخص بعينه. وهذا التجاذب بين الإنجاز الفني وظاهرة الاستحواذ الثقافي حاضرة دوماً في الأعمال الاستشراقية، ولا سيما في تصوير الأشخاص أكثر من الأماكن.

وبالنسبة إلى شارل تيودور فريز، فإن إقامته لفترات مطوّلة في مصر، بما فيها تأسيسه مُحترف خاص به في القاهرة عام 1853، وتواجده في افتتاح قناة السويس عام 1869، يُظهر كيف أن بعض الفنانين بذلوا جهوداً مخلصة في سبيل الانغماس في الثقافة المحلية. وتأتي لوحته لمُخيّم بدوي على ضفاف نهر النيل عند الغسق لتوثّق أجواء أثارت إعجاب كلود مونيه (1840-1826)، مما يُسلّط الضوء على حقيقة مفادها أن لوحات الاستشراق ساهمت في صقل مهارات الفن الأوروبي، وذهبت إلى ما هو أبعد من مجرد تصوير لموضوعات غير مألوفة. ورغم ذلك، تتسرّبل الرؤى المتأنيّة لفريز من ثنايا التقاليد الفنية الأوروبية وجماليات الرسم الرومنسي.

North African Territories and Colonial Vision

The French Conquest of Algiers in 1830 significantly changed artistic access to North Africa, opening new opportunities for European artists while anchoring their practice within colonial frameworks. This political backdrop affected artistic production in various ways: through direct military commissions, colonial settlement opportunities, and ideological frameworks that positioned European presence as a civilising mission rather than a cultural intrusion.

Eugène Fromentin’s (1820-1876) three Algerian journeys (1846, 1847, 1852) produced hunting scenes that celebrated desert life’s dynamic energy while reflecting European fascination with nomadic freedom. His exceptional equine artistry captured horse movements with remarkable skill, yet his paintings of Hodna’s salt marshes remained fundamentally European interpretations of African landscapes filtered through romantic and Orientalising sensibilities.

The colonial context becomes explicit in Isidore Pils’s (1813-1875) 1860 Algerian commission celebrating Emperor Napoleon III’s visit. Pils’s portrayal of Zouave soldiers – mercenaries recruited from Algerian Berber tribes exemplified how Orientalist art supported colonial administration through ethnographic documentation and military celebration. Zouave uniforms, with their red fez, silk tassels, blue jackets, and coloured pantaloons, became enduring symbols of cultural appropriation, transforming military traditions into a French colonial spectacle.

Frederick Arthur Bridgman’s extended Algerian residences during the 1870s and 1880s, culminating in his winter (1885-1886) settlement with wife Florence

شمال أفريقيا والرؤى الاستعمارية

أدى الغزو الفرنسي للجزائر عام 1830 إلى تغيير واسع النطاق لإمكانية الوصول إلى شمال أفريقيا، وفتح الباب واسعاً أمام فرص جديدة للفنانين الأوروبيين، وفي الوقت نفسه، رسَّخ ممارستهم الفنية ضمن الأطر الاستعمارية. أثار هذا السياق السياسي على الإنتاج الفني بطرق شتّى، سواء من خلال الأعمال التي قام الجيش بتكليف الفنانين بتنفيذها، أو إتاحة فرص الإقامة الاستعمارية، أو توفير إطار إيديولوجي أدى إلى جعل التواجد الأوروبي بمثابة مهمة لنشر الحضارة أكثر من كونه تدخلاً ثقافياً.

كانت حصيلة الزيارات الثلاث التي قام بها أوجين فرومنتان (1820-1876) للجزائر أعوام 1846 و1847 و1852 تقديم مَشاهد صيد احتفى فيها بروح حياة الصحراء، وعكست في الوقت نفسه شغفاً أوروبياً بالحرية التي تنطوي عليها حياة البدو الرُّحْل. وبفضل مهاراته الاستثنائية في رسم الخيول، تمكَّن فرومنتان من توثيق حركة الفرس ببراعة لافتة، أما لوحاته التي صوِّر فيها شط بحيرة الحضنة للمياه المالحة في الجزائر، فقد حافظت على النهج الأوروبي في تقديم التضاريس الأفريقية ضمن إطار رومنسي وحساسية استشراقية واضحة.

يُصبح السياق الاستعماري أكثر مباشرة في اللوحة التي كُلف بها إيزيدور بيلز (1813-1875) عام 1860 لتخليد زيارة نابليون الثالث. وتصوير بيلز لمشهد الجنود من الزواف – وهم مرتزقة من قبائل البربر في الجزائر تم تجنيدهم في صفوف الجيش الفرنسي – فيُظهر كيف أن فن الاستشراق شكّل رافداً للإدارة الاستعمارية من خلال التوثيق الإثنوغرافي والمَراسم العسكرية. أما الزي التقليدي للزواف الذي يشمل عباءات زرقاء وسراويل ملونة بينما اعتمدوا طرابيش حمراء ذات شرائب حريرية، فأصبح بمثابة رمز للاستحواذ الثقافي، وحوّل التقاليد العسكرية إلى سردية مشهدية استعمارية فرنسية.

أما إقامة فريدريك آرثر بريدجمان (1847-1928) لفترات مطوّلة في الجزائر خلال سبعينيات وثمانينات القرن التاسع عشر، واستقراره فيها خلال شتاء 1885-1886 مع زوجته فلورنس موت

Mott Baker, produced artistic innovation and cultural documentation. His book *Winters in Algeria* provided vivid sensory descriptions “*sniffing the odors* [sic.] *so peculiar to Oriental towns – perfumes of musk, tobacco, orange-blossoms, coffee, hashish*”² that captured genuine experience while filtering through orientalisng literary conventions. His *Restaurant in Algiers*, dedicated to his master Gérôme, depicts authentic urban architecture with bold brushstrokes that suggest rapid execution yet convey authenticity, demonstrating how spontaneous observation can produce compelling artistic results.

Marie Lucas-Robiquet’s (1858-1959) fourteen-year residence in Algeria following her marriage to Lieutenant Maurice Edouard Lucas represents perhaps the most sustained European artistic engagement with North African culture in this exhibition. Her plein-air sketches, created despite challenging conditions where “sand fills your hair, your eyes, your water-bottles, silts up your colour box,”³ attempted documentary accuracy despite practical limitations.⁴Artist and writer Amelia Edwards’s vivid description of artistic challenges – flies following wet brushes, leaving legs in yellow ochre, plunging into pools of cobalt – humanises the artistic process while emphasising the physical reality of cultural boundary-crossing.

Even extended residence could not fully resolve questions of cultural authority and artistic interpretation. Lucas-Robiquet’s position as a military wife embedded her within colonial structures that inevitably influenced her artistic perspective, regardless of individual sensitivity or cultural curiosity. Her works, like those of male contemporaries, continued to be European interpretations of African life.

بيكر، فقد جلبت معها ابتكارات فنية انطوت على توثيق للثقافة المحلية. وقَدَّم كتابه “شتاءات في الجزائر” وصفاً حسيّاً ينبض بالحياة “استنشاق الروائح التي تمتاز بها مدن الشرق - عطور المسك والتبغ وماء الزهر والقهوة والحشيش“ بحيث قدّم تجربة فعلية اختبرها، ولكنها مؤطّرة ضمن الأدبيات الاستشراقية. يُصوّر في لوحته ”مطعم في الجزائر العاصمة“ – والذي أهداه لأستاذه جيروم – معالمٍ معمارية حضرية أصيلة باستخدام ضربات فرشاة جريئة توحى بسرعة في تنفيذ الرسم، ولكنها تعكس أصالة التجربة، وتُظهر كيف يمكن لأسلوب الملاحظة العفوية أن يُقدّم نتائج فنية لافتة.

لربما كان الانخراط الفني الأوروبي الأطول مع ثقافة شمال أفريقيا في هذا المعرض هو من نصيب ماري لوكاس-روبيكيه (1858-1959) التي أقامت أربعة عشر عاماً في الجزائر بعد زواجها من المُلَازم موريس لوكاس. نفّذت الفنانة رسوماتها في الهواء الطلق رغم التحديات والقيود العملية التي وصفتها بالقول ”كان الرمل يملأ الشَّعر والعينين وزجاجات المياه، ويغطي علبة الألوان“³، إلا أنها حاولت توثيق الواقع بدقة وأمانة.⁴ ويأتي الوصف الدقيق الذي قدّمته الفنانة والكاتبة أميليا إدواردز للتحديات التي تنطوي عليها عملية الرسم ليُضفي عليها طابعاً إنسانياً، ويُسلِّط الضوء على حقيقة عبور الحدود الجغرافية، إذ تُشير كيف أن الذباب يتبع الفرشاة الرطبة، بينما تترك أقدامه أثرها على اللون الأصفر الذهبي، ومن ثم يغوص في الصبغة الزرقاء.

لم تجلب الإقامة المطوّلة في الشرق معها حلولاً للقضايا الشائكة المتعلقة بالمرجعية الثقافية والتأويلات الفنية. فمجرّد كون لوكاس-روبيكيه زوجة ضابط جعلها مصنّفة في خانة البُنى الاستعمارية، وهو أرخى بالتأكيد بظلاله على منظورها الفني، بغض النظر عن عوامل الحساسية الفردية وفضولها الثقافي. وكما كان عليه الأمر بالنسبة لمعاصريها من الفنانين الذكور، أتت أعمالها بمثابة استمرارية للتأويلات الأوروبية للحياة الأفريقية.

The Architecture of Fantasy

Alberto Pasini’s (1826-1899) travels to Egypt (1860), Constantinople (1876-1869), Asia Minor, and Syria (1873) produced documentary precision combined with imaginative composition. Pasini’s mosque scenes usually included genre elements such as street vendors and figures feeding pigeons, activities that held spiritual significance within Islamic tradition while also offering European audiences human interest. This blend of architectural accuracy and ethnographic detail typified Orientalist practice but also raised questions around selective representation and cultural interpretation.

Gustavo Simoni’s (1845-1926) residence in Tlemcen, northwestern Algeria, near the Moroccan border, allowed close observation of local life that influenced his paintings of markets, festivals, and everyday activities. His establishment of an Orientalist school in Rome upon returning to Italy illustrates how Eastern experiences were systematically conveyed through European artistic institutions, creating pedagogical frameworks that shaped future generations of artists who may never travel beyond Europe.

The theme of ‘the favourite’ in Simoni’s work was not only a Western construct but also demonstrates how Orientalist painting adapted European traditions to Eastern settings. Simoni’s depiction of a reclining male figure with a female musician draws upon Venetian Renaissance traditions of musical courtesans while claiming North African authenticity. This cultural layering of European artistic conventions applied to imagined Eastern scenes highlights Orientalism’s fundamentally synthetic characteristics.

عمارة الخيال

أسفرت رحلات ألبرتو باسيني (1826-1899) إلى مصر (1860) والقسطنطينية (-1876 1869) وآسيا الصغرى وسوريا (1873) عن تقديمه لأعمال تجمع بين الدقة التوثيقية والتركيبات الخيالية، إذ عادة ما انطوت مَشَاهِدَه التي رسم فيها المساجد عناصر من الحياة اليومية، مثل الباعة الجوالين أو شخصيات تُطعم الحمام، وهي أنشطة تحمل أهمية روحية في الثقافة الإسلامية، وتُثير في الوقت نفسه اهتمام الجمهور الأوروبي. شكّل هذا المزيج بين الدقة المعمارية والتفاصيل الإثنوغرافية سمة مميزة لفن الاستشراق، ولكنه طرح في الوقت نفسه أسئلة متعلقة بالتمثيل الانتقائي وآليات التمثيل الثقافي.

بفضل إقامة غوستافو سيموني (1845-1926) في تلمسان شمال غرب الجزائر قرب الحدود المغربية، تمكّن من معاينة الحياة المحلية عن قرب، وهو ما ترك أثراً على لوحاته التي رسم فيها الأسواق والمهرجانات وأنشطة الحياة اليومية. وأتى تأسيسه لمدرسة استشراقية في روما إِبّان عودته إلى إيطاليا ليُظهر كيف أن التجربة الأوروبية انتقلت بشكل منهجي عبر المؤسسات الفنية الأوروبية، وهو ما أدى إلى خلق أطر تعليمية عملت على تشكيل أجيال مستقبلية من الفنانين لم تخطُ قدمهم خارج أوروبا قط.

لم يكن موضوع ”المفضّلة“ في لوحة سيموني مجردَ عنصر غربي، بل يُظهر تبنيّ اللوحات الاستشراقية للتقاليد الأوروبية ضمن أجواء شرقية. يستلهم تصوير الفنان لشخصية رَجُل متكئ وقربه سيدة تعزف من التقاليد الفنية لعصر النهضة في البندقية التي لطالما شملت محظيات، ولكن في الوقت نفسه مدعياً روح الأصالة الشمال أفريقية. يأتي هذا التعشيق الثقافي للتقاليد الفنية الأوروبية داخل مَشاهد شرقية متخيّلة ليُسَلِّط الضوء على سمات الاستشراق التي تحمل طابعاً اصطناعياً بشكل كبير.

Gender, Power and the Imagined Harem

The enduring fascination with Eastern women, especially odalisques and harem scenes, exposes the problematic nature of Orientalism. Even artists with extensive travels in the East, including Gérôme, who undertook seven Egyptian expeditions, generally lacked access to women’s quarters in Islamic societies, making female-centred paintings imaginative constructs, despite geographical experience.

Jules Lefèbvre’s (1836-1911) odalisques, created entirely in European studios using Western models, exemplify what Linda Nochlin described as a “project of the imagination, a fantasy space or screen onto which strong desires: exotic, sadistic or both could be projected with impunity.”⁵ The term ‘odalisque’ itself, derived from Turkish ‘oda’ (chamber), originally referred to a chambermaid rather than the sensual figure of European artistic imagination, demonstrating how linguistic and cultural translation inevitably involved interpretation and possibly distortion.

Helen Büchmann’s portrait of a woman wearing a coin-decorated headdress beneath her hijab illustrates another aspect of this dynamic. Likely depicting a European model adorned with Eastern bridal accessories – a wuqa or money hat symbolising prosperity or status – the painting belongs to the fancy dress tradition popularised by seventeenth-century Dutch artists like Rembrandt and Jan Lievens. This genre explicitly recognised its constructed character, yet when applied to Eastern subjects, the boundaries between costume portraits and ethnographic documentation became intentionally blurred.

The prevalence of female subjects in Orientalist art reflected broader European anxieties about gender, sexuality, and cultural difference. Eastern women

النساء والرجال والسلطة وعالم الحريم المتخيّل

يُظهر الافتتان المستمر بالنساء الشرقيات، ولا سيما الجواري ومُشاهد الحريم، الطبيعة

الإشكالية للاستشراق، فحتى أولئك الفنانين الذين كانوا كثيري الترحال في الشرق، ومنهم جيروم

الذي قام بسبع رحلات استشرافية إلى مصر، لم يتمكنوا في غالبيتهم الساحقة من الوصول إلى

دوائر الحريم في المجتمعات الإسلامية، وهو ما جعل اللوحات التي تتمحور حول النساء عبارة

عن رؤى خيالية، رغم ما تمثّلوا به من تجربة في هذه المنطقة الجغرافية.

لوحات الجاريات التي رسم جميعها جول لوفيفر (1836-1911) في مُحترفات أوروبية

وبالاعتماد على عارِضات أوروبيات يُجسّد ما وصفته ليندا نوتشلين باعتباره ”مشروعاً من

الخيال، أو مساحة أو شاشة من الوهم أو شاشة تُعرض عليها رغبات قوية: غريبة أو سادية

أو كليهما مع التمتّع بالحصانة“⁵. وحتى المصطلح الإنجليزي (أوداليسك) المستمد من التركية

القديمّة (”أوضة“ وتعني غرفة) كان يُستخدم أصلاً للإشارة إلى خادمة، وليس إلى شخصية

شهوانية كما تُظهر في الخيال الفني الأوروبي، وهو ما يكشف كيف أن الترجمة اللغوية

والثقافية تنطوي ضمناً على مستوى من التفسير، ولربما التشويه.

أما بورتريه هيلينا بوشمان (1843-1912) لسيدة محجّبة تعتمر وشاحاً مزيناً بعملات

معدنية تحت حجابها، فيُظهر جانباً مختلفاً لهذه الديناميكية، إذ يُرَجّح أن من تظهر في

العمل هي عارِضة أوروبية تحلّت بزينة عروس تُبرز مستوى الرخاء والمكانة الاجتماعية،

بحيث يمكن تصنيف اللوحة ضمن فئة رسم الملابس الفاخرة التي ساعد على انتشارها خلال

القرن السابع عشر فنانون هولنديون، يأتي في طليعتهم رامبرانت ويان ليفنس. وكان هذا

الأسلوب الفني يُقرّ صراحة بسمته الاصطناعية، لكن عند تطبيقه على شخصيات شرقية،

اشتمل ذلك على حالة من التماهي المقصود بين بورتريهات الأزياء والتوثيق الإثنوغرافي.

ويأتي تكرار ظهور النساء في فن الاستشراق ليعكس قلقاً وتخوّفاً أوسع نطاقاً لدى الأوروبيين فيما

became screens for projecting European fantasies about feminine submission, exotic sexuality, and cultural possession, while actual Eastern women remained largely invisible within artistic representation. This dynamic illustrates how Orientalist art sometimes served as a means of European self-expression rather than an accurate representation of the East.

Technical Innovation and Aesthetic Evolution

Beyond its cultural and political dimensions, Orientalism had a profound influence on European artistic techniques and aesthetic development. The intense light conditions of Mediterranean and North African settings pushed artists to develop new approaches to colour, atmosphere, and compositional balance. Narcisse Berchère’s (1819-1891) palette became notably richer and brighter following his Eastern travels, while his skill to capture luminous light influenced contemporary landscape painting. The technical challenges of Eastern travel also drove artistic innovation. Lucas-Robiquet’s struggles with extreme conditions pushed plein air painting techniques towards greater adaptability and efficiency. Frederick Arthur Bridgman’s (1847-1928) previously quoted sensory descriptions suggest how Eastern travel heightened artistic sensitivity to atmospheric effects and environmental details that influenced European Impressionist development.

Photography’s emergence during the Orientalist period added both complications and opportunities. Zonaro’s reliance on his wife’s photographs for compositional accuracy, Gérôme’s photographic documentation, and the debate around José Benilure y Gil’s possible use of published photographs all demonstrate how technological innovation intersected with artistic tradition. Photography promised greater documentary accuracy while potentially undermining interpretative authority.

يتعلق بالرجال والنساء والجنسانية والاختلاف الثقافي، وترافق ذلك مع تحوُّل النساء الشرقيات إلى هدف للإسقاطات الخيالية الأوروبية بخصوص خضوع المرأة، أما نساء الشرق الفعليات فقد بقين غائبات بدرجة كبيرة عن الأعمال الفنية. تُبيّن هذه الظاهرة كيف أن فن الاستشراق كان بمثابة وسيلة للتعبير عن الذات الأوروبية، وليس تمثيلاً دقيقاً للشرق.

الابتكارات التقنية والتطور الجمالي

يمعزل عن البُعدين الثقافي والسياسي، كان للاستشراق تأثير عميق على التقنيات الفنية والقيم الجمالية الأوروبية، ونتيجة النور الساطع الذي امتازت به منطقة حوض البحر الأبيض المتوسط وشمال أفريقيا، دفع ذلك الفنانين إلى تبني مقاربات جديدة لإظهار اللون والطقس وللتوصُّل إلى التوازن في تركيبة العمل الفني. فعلى السبيل، يمكن ملاحظة أن التوليفات اللونية للرسام نارسيس بيرشير (1819-1891) أصبحت أكثر ثراءً بعد رحلاته إلى الشرق، كما تركت مهارته في رسم بهاء الضوء بصمتها على رسم المناظر الطبيعية بين معاصريه.

كما أدت التحديات التقنية التي ينطوي عليها السفر إلى الشرق إلى الدفع قُدماً بابتكارات فنية، فمعاناة لوكاس-روبيكيه مع الظروف المناخية القاسية جعلت تقنيات الرسم في الهواء الطلق أكثر قدرة على التكيُّف ودفعت نحو درجة أعلى من الكفاءة. ويُشير الاقتباس الوارد سابقاً والمفعم بالأحاسيس لفريدريك آرثر بريدجمان كيف أن الرحلات إلى الشرق رفعت مستوى الحساسية الفنية لعناصر المناخ والطقس وتفاصيل البيئة المحلية، وهو ما ترك أثره على تطوُّر تيار الانطباعية الأوروبية.

جلب ظهور التصوير الفوتوغرافي خلال حقبة الاستشراق المزيد من التعقيدات، والفرص على حدٍّ سواء. واعتماد زونارو على الصور الفوتوغرافية التي التقطتها زوجته لتوحيّ الدقة في تركيبة العمل، والتوثيق الفوتوغرافي الذي تبناه جيروم، والنقاش المتعلّق بالاستخدام المحتمل لـ خوسيه بينيوري اي خيل لصور فوتوغرافية منشورة سابقاً، تُظهر كيف أن الابتكارات التكنولوجية تقاطعت مع الأساليب والتقاليد الفنية. فأتى التصوير الفوتوغرافي مع التزام بدقة توثيقية أكبر، مع تقويض لإمكانية تفسير المشهد.

The enduring aesthetic appeal of Orientalist painting derives partly from genuine technical achievement that transcended cultural limitations. Tomás Moragas’s (1837-1906) detailed caravan scenes, featuring Oriental figures, horses and camels beside modest white mosques, underlies careful observation combined with compositional skill that creates convincing Eastern environments. His camel study, depicting the single humped dromedary, genetically adapted for desert survival, reveals scientific as well as artistic curiosity.

John Varley the Younger’s (1850-1933) enthusiasm for Egyptian subjects, following his 1874 sailing expedition to Cairo, where he established a studio, produced numerous watercolours depicting feluccas on the Nile alongside genre scenes like the Qur’an School. These depicted traditional outdoor elementary schools (Kuttabs) where boys memorised Qur’anic passages while learning basic literacy and numeracy. Varley’s respectful documentation of educational practices suggests how sustained residence in a country could produce culturally sensitive artistic interpretation.

Persistence of the Imagination

Paradoxically, some of the movement’s most compelling works originated from artists who never travelled beyond Europe. Turner’s biblical landscapes – The Cedars of Lebanon and A View of Jerusalem from the Latin Convent – formed part of twenty-seven paintings for ‘Landscape Illustrations of the Bible’, commissioned by the Finden brothers, working from drawings by architects Charles Barry and C.R. Cockerell, and travellers Robert Kerr Porter and Henry Gally Knight. Turner achieved topographically informed yet spiritually transcendent landscapes. His characteristic ethereal light, symbolising divine presence, transformed geographical information into devotional imagery that

تستمد اللوحات الاستشراقية جاذبيتها المستمرة إلى يومنا هذا جزئياً من الإنجازات الأصيلة على مستوى التقنية التي تتجاوز الحدود الثقافية. فلوحات توماس موراغاس (1837-1906) التي تظهر فيها تفاصيل القوافل وشخصيات مشرقية وخيول وجمال قرب مساجد بيضاء اللون، إنما تؤكد دقة ملاحظته، المقتزنة مع مهارة في تكوين المَشَاهِد بحيث يُقدَّم عوالمٍ شرقية مقنعة. أما دراسته للجمال التي يظهر فيها الجَمَل ذو السنام الواحد والمتكيف وراثياً مع موئله في الطبيعة القاسية للصحراء، فتكشف عن فضول علمي وفني.

نتيجة شغفه بالمواضيع المصرية، قام جون فارلي الصغير (1850-1933) برحلة عام 1874 أبحر فيها باتجاه القاهرة حيث أنشأ مُحترفًا، وقَدَّم العديد من الأعمال المنفَّذة بالألوان المائية والتي تَظهر فيها المراكب الشراعية في نهر النيل، بالإضافة إلى مَشاهد من الحياة اليومية، مثل لوحة ”مدرسة تحفيظ القرآن“، والتي تَظهر فيها مدرسة ابتدائية تقليدية تُعرف محلياً باسم ”الكتَّاب“ يحفظ الفتيان فيها الآيات القرآنية، إلى جانب تعلُّم أساسيات القراءة والحساب. ومن شأن ما قام به فارلي من توثيق ينطوي على احترام أن يُظهر كيف أن الإقامة المطوَّلة في بلد ما يتمخَّض عنها مستوى جليّ من الحساسية الثقافية والتحليل الفني.

مواظبة على الخيال

تتمثل المفارقة في أن بعضاً من الأعمال الأكثر إثارة للاهتمام كانت بريشة فنانين لم يخرجوا قط من أوروبا. فالمَشَاهد التوراتية التي قدَّمها تيرنر – ”أرز لبنان“ و”منظر للقدس من دير اللاتين“ – كانت من بين 27 لوحة رسمها لكتاب ”رسومات توضيحية لمَشاهد طبيعية من الكتاب المقدس“ بتكليف من الأخوين فيندن، ونفَّذها مستنداً إلى رسومات للمعماريَّين تشارلز باري وتشارلز روبرت كوكريل، والرَّحَّالَين روبرت كير بورتر وهنري غالي نايت. وقد نجح تيرنر في تقديم أعمال تتمتع بالمصدقية الطبوغرافية، ولكن تحمل أبعاداً روحانية. أما ما امتازت به أعماله من حضور أثيري للضوء، فيرمز إلى هالة القداسة، وهو ما حوَّل المعالم الجغرافية إلى رؤى دينية في إطار دراسة الصور الموصوفة في الكتاب المقدَّس، وبشكل يتعالى عن السياقات الثقافية.

served biblical study while transcending specific cultural contexts.Eugenio Lucas’s (1817-1870) 1848 Oriental pendants demonstrate the creative potential of imagination. His endless procession of richly dressed figures – on foot, horseback, and camels – creates a colourful pilgrimage through river valleys featuring classical ruins, representing capricci, architectural fantasies that emphasise aesthetic effect over geographical accuracy. Lucas’s “inexhaustible imagination”⁶ produces compelling visual narratives that arguably better capture the essential qualities of Eastern cultural imagination than documentary realism.

Gourlay Steell’s (1819-1894) equine portraits reveal another aspect of imaginative Orientalism. His exquisite rendering of Lord Strathnairn’s Arab Charger exemplified Arabian breeding by paying close attention to the breed’s finely sculpted features, delicate physique, and proud carriage. The horse originated from Crabbet Park Arabian Stud, established in 1878 by Lady Anne Blunt, Lord Byron’s granddaughter, who travelled extensively across the Arabian Peninsula to acquire bloodstock for English breeding programmes. This cultural transfer – bringing Eastern horses to European contexts – enabled artists like Steell to study Arabian conformation without travelling; however, it raises questions as to whether cultural authenticity can be preserved through geographical displacement.

Cultural Translation and Artistic Autonomy

The movement’s complexity deepens when considering how artists navigated between ethnographic accuracy and artistic interpretation. Richard Dadd’s (1817-1888) watercolour study sheet of thirteen heads exemplifies a systematic approach to physiognomic documentation that served contemporary scientific classification. However, these studies, despite being carefully observed, reduced complex human identities to visual specimens for Western consumption.

يُظهر عملا أوخينيو لوكاس (1817-1870) القدرات الإبداعية الكامنة في الخيال، فالمشهد الحافل بشخصيات ترتدي ملابس فاخرة وتسير على الأقدام أو على ظهور الخيل أو الجمال يخلق ما يشبه موكباً ملوّناً للحجّ يقطع الوديان وتُظهر فيه مواقع أثرية، ويعكس أهواء الرسام وخيالات معمارية تركّز على القيم الجمالية، بدلاً من الدقة الجغرافية. ويفضل ”خيال لا ينضب“، قدّم لوكاس سرديات بصرية لافتة جسّدت السمات الأساسية للمخيال الثقافي الشرقي، أكثر من كونها واقعية وثائقية.

تعكس بورتريهات الخيول التي رسمها غورلاي ستيل (1819-1894) جانباً مختلفاً من الخيال الاستشراقي، إذ تُجسّد لوحة الجواد العربي للورد ستراثنيرن، المنقّذة ببراعة متناهية، العناصر الجمالية الفريدة للخيول العربية الأصلية، مع إظهار ملامحها بكل تفاصيلها وبنيتها القوية. ويعود أصل هذا الجواد إلى مزرعة كرابيت بارك، بحسب الليدي آن بلنت عام 1878، حفيدة الشاعر اللورد بيرون، الذي سافر مراراً لشبه الجزيرة العربية لاقتناء خيول يستخدمها في برنامج تربية الخيول الإنجليزية. وبفضل هذا الانتقال الثقافي المتمثل بجلب خيول شرقية إلى أوروبا، تمكّن فنانون مثل ستيل من دراسة تكوين الخيول العربية من دون الحاجة للسفر، وهو ما يطرح تساؤلات عن إمكانية المحافظة على الأصالة الثقافية من خلال نقل الأشياء جغرافياً.

الترجمة الثقافية والاستقلالية في الفن

يزداد مستوى تعقيد مفهوم الاستشراق عند الأخذ بعين الاعتبار تنقُّل الفنانين بين الدقة الإثنوغرافية والتأويل الفني. وتأتي دراسة ريتشارد داد (1817-1888)، المنقّذة بالألوان المائية والتي تضمّ 13 رأساً، لتُظهر المقاربة المنهجية لتوثيق سمات الشخصيات، وتساهم في التقسيمات العلمية المعاصرة. لكن رغم ما تمّتعت به هذه الدراسات من دقة، إلا أنها اختصرت الهويات الإنسانية المعقدة بعَيِّنات بصرية من أجل الاستهلاك الغربي.

Adolf von Meckel’s (1856-1893) charming portrait of an elegantly dressed young man with Salukis illustrates similar tensions. The subjects’ *tarboosh*, indicating high social status, vivid yellow galabeya, embroidered outer cloak, and leather mules are carefully documented, while the indigenous sight hounds, historically bred for gazelle hunting and valued by pharaohs as ‘El Hor’ (the noble one), provide ethnographic detail. Yet, the subject’s beatific smile and posed arrangement suggest collaborative portraiture rather than an anthropological specimen, complicating questions about agency and representation within colonial artistic encounters.

The Marketplace as a Locus of Cultural Exchange

Market scenes offered rich opportunities for cultural interaction and artistic interpretation. José Navarro Llorens’s vibrant depiction of Tangier’s souk captures the colour and movement of bustling commerce while documenting cultural details, such as djellaba robes with distinctive pointed hoods (qob), which protected wearers from harsh weather. Such paintings served as both ethnographic documentation and aesthetic spectacles, satisfying European curiosity about Eastern commercial practices while providing an exotic backdrop through the use of exotic costumes and architectural details.

Carl Werner’s (1808-1894) Rug Merchant depicts a carpet dealer in Cairo’s Khan el-Khalili bazaar, illustrating how architectural subjects can incorporate genre elements without losing documentary precision. The historic trading centre, dating from the Mamluk period, offers authentic settings that meet European expectations of Eastern commercial transactions while also demonstrating the accuracy of the architectural environment. Such marketplace scenes reveal how Orientalist artists navigated the delicate balance between observation and interpretation, seeking to document authentic cultural practices while making them appealing to European audiences.

يُظهر البورتريه الساحر الذي رسمه أدولف فون ميكل (1856-1893) لشاب يرتدي ثياباً أنيقة ومعه كلب سلوقي نفس الإشكاليات. فالطربوش الذي يعتمره الشاب يُشير إلى مكانة اجتماعية رفيعة، بينما تم بعناية توثيق الجلابية ذات اللون الأصفر النضر والعباءة المطرّزة والحذاء الجلدي، إلى جانب تفاصيل إثنية يعكسها كلب الصيد الذي تمت تربيته تاريخياً لصيد الغزلان، وحظي بمكانة رفيعة لدى الفراعنة. إلا أن الابتسامة التي تظهر على محيا الشاب ووضعية وقفته توحى بأنه بورتريه تمت دراسته، لا عينة أنثروبولوجية، وهو ما يزيد تعقيد الأسئلة المتعلقة بالتمثيل ضمن السياقات الفنية الاستعمارية.

السوق كفضاء للتبادل الثقافي

وفُرت مَشاهد السوق فرصاً غنية للتفاعل الثقافي والتأويل الفني، فیرسم خوسيه نافارو لورينز سوق طنجة وهو ينبض بالحياة مستخدماً توليفة لونية زاهية، بحيث يُجسّد حيوية الوجهة التجارية، بينما يوثق التفاصيل الثقافية، مثل جلابيب بقلنسوات مدببة تحمي من يرتديها من المناخ القاسي. كانت هذه اللوحات بمثابة توثيق إثنوغرافي ومَشاهد جمالية ترضي فضول الأوروبيين حول التجارة في الشرق، وتوفّر في الوقت نفسه خلفية غريبة عبر استخدام أزياء غريبة وعناصر معمارية.

تصوّر لوحة “تاجر السجاد” للفنان كارل فيرنر (1808-1894) تاجر سجاد في سوق خان الخليلي بالقاهرة، وتُظهر قدرة المَشاهد المعمارية على دمج عناصر من الحياة اليومية من دون أن تفقد دقة التوثيق. يُوفّر هذا القلب التجاري التاريخي للعاصمة، والذي يعود تاريخه إلى العصر المملوكي، مكاناً يتمتع بالأصالة ويلبي توقعات الأوروبيين بشأن التجارة في الشرق، كما يُظهر دقة الطابع المعماري. وتكشف مثل هذه المَشاهد للأسواق قدرة الفنانين المستشرقين على تحقيق توازن دقيق بين الملاحظة والتأويل، انطلاقاً من سعيهم إلى توثيق الممارَسات الثقافية الأصلية، وجعلها تلقى بالإقبال لدى الجمهور الأوروبي.

The legacy of the Orientalist Movement remains disputed because it functioned both as artistic exploration, cultural documentation, colonial ideology, and imaginative projection. Modern viewers approach these works with different interpretative frameworks than their original audiences, recognising cultural appropriation and imperial ideology while also appreciating genuine artistic achievement and significance.

What nineteenth-century Europeans regarded as exotic documentation, we see as a complex negotiation among artistic ambition, colonial power, and cultural misunderstanding. However, dismissing these works on this basis would overlook their real contribution to artistic vocabulary and their role in broadening European cultural horizons.

Artists like Gérôme achieved unprecedented technical precision in depicting light, architecture, and human expression across various cultural contexts. Their innovations influenced subsequent artistic development while creating visual records of historical moments and cultural practices that, despite interpretative limitations, offer valuable historical insights.

The Orient created by these artists – whether through Zonaro’s Constantinople cityscapes, Roberts’s biblical topography, Turner’s spiritual landscapes, or Lefèbvre’s studio fantasies – reveals as much, if not more, about Western desires and anxieties as it does about Eastern realities. Their works act as cultural artefacts that require nuanced interpretative approaches, recognising complexity instead of reducing historical detail to simple celebration or condemnation.

لا يزال إرث تيار الاستشراق موضع جدل لكونه انطوى على سرٍ فني وتوثيق ثقافي وأيديولوجية استعمارية وإسقاطات خيالية. وحالياً، يدرس المشاهدون المعاصرون هذه الأعمال من خلال أطر تفسيرية مختلفة عن أطر جمهورها الأصلي، ومع دراية بمفاهيم الاستيلاء الثقافي والأيديولوجية الإمبريالية، مع تقدير الإنجاز الفني الحقيقي وأهميته في الوقت ذاته.

ما نظر إليه الأوروبيون في القرن التاسع عشر باعتباره توثيقاً غريباً، نراه معاييرة معقدة بين الطموح الفني والقوة الاستعمارية وسوء الفهم الثقافي. إلا أن تجاهل هذه الأعمال انطلاقاً من هذا الأساس، سيؤدي إلى التغاضي عن مساهمتها الحقيقية في اللغة الفنية وما لعبته من دور في توسيع آفاق الثقافة الأوروبية، فقد حقق فنانون مثل جيروم دقة تقنية غير مسبوقة في تصوير الضوء والعمارة والسّمات الإنسانية من خلال سياقات ثقافية مختلفة. كما أدّت ابتكاراتهم إلى إثراء مسار التطور الفني، فقدّموا بذلك تدوينات بصرية للحظات تاريخية وممارسات ثقافية أتاحَت رؤى تاريخية قيّمة رغم محدودية قدرتها على التّأويل والتفسير.

يكشف الشرق الذي خلقه هؤلاء الفنانون عن رغبات الغرب ومصادر قلقه من بين أمور أخرى، بقدر إظهاره لحقائق الشرق، سواء كان ذلك عبر الإطلالات البانورامية لمدينة القسطنطينية بريشة زونارو، أو المشاهد التوراتية التي رسمها روبرتس، أو المناظر الروحانية التي رسمها تيرنر، أو خيالات الاستوديو التي قدّمها لوفبفر. وتُمثّل أعمالهم مقتنيات ثقافية تتطلب مقاربات تأويلية دقيقة، تعترف بتعقيد السياق بدلاً من اختزال التفاصيل التاريخية بمجرد احتفاء أو إدانة.

In our modern era, where cultural boundaries remain contested and artistic representation continues to raise questions about authority and appropriation, these works encourage reflection on the impact of art in shaping intercultural perception. They remind us that artistic representation always involves interpretation, and that understanding the past requires recognising both its achievements and limitations. The Orientalist legacy, with all its contradictions, still influences how we perceive cultural differences and navigate artistic responsibility across cultural boundaries.

وبينما لا تزال الحدود الثقافية موضع جدل وتنازع ويستمر التمثيل الفني في طرح تساؤلات عن السلطة والاستيلاء الثقافي في عصرنا الحديث، تأتي هذه الأعمال لتشجّع على دراسة تأثير الفن في تكوين التصورات الثقافية. كما نُذَكِّرُنا بأن التمثيل الفني ينطوي دائماً على تفسير وتأويل، وأن استيعاب الماضي يتطلب الاعتراف بإنجازاته وقيوده ومحدوديته على حد سواء. فإرث الاستشراق، بكل تناقضاته، لا يزال عاملاً مؤثراً على إدراكنا للتباينات الثقافية، ويُرشد بوصلة المسؤولية الفنية عبر الحدود الثقافية.

1. Ussama Makdisi, ‘Ottoman Orientalism’, American Historical Review 107, no.3 (2002), p.768

2. Bridgman, Frederick Arthur, Winters in Algeria, Harper & Brothers, New York, 1890, p.2

3. Kelly, Mary: French Women Orientalist Artists, 1861-1956: Cross Cultural Contacts and Depictions of Difference, Routledge, Taylor & Francis Group, London & New York, 2021, pp.50-51.

4. Nochlin, L., The Imaginary Orient: The Politics of Vision, London: Routledge, 1989.

5. <https://www.carmenhyssenmalaga.org/en/obra/caravanas-arabes-arribando-a-la-costa> accessed 18 July, 2025.

1. أسامة مقدسي، “الاستشراق العثماني”، الدورية الأمريكية للتاريخ 107، العدد 3 (2002)، الصفحة 768.

2. بريدجمان، فريدريك آرثر، “شتاءات في الجزائر”، دار نشر هاربر آند براذرز، نيويورك، 1890، الصفحة 2.

3. كيلي، ماري، “الفنانات الفرنسيات المستشرقات، 1861-1956: التفاعل الثقافي وتصوير الاختلافات”، روتليدج، مجموعة تابلور آند فرانسيس جروب، لندن ونيويورك، 2021، الصفحتان 50-51.

4. رسالة إلكترونية حول الممارسة الفنية لـ لوкас-روبيكيه مع الدكتورة ماري كيلي، محاضرة في تاريخ الفن العالمي الحديث والمعاصر ودراسات المعارض الفنية، كلية كورك الجامعية، أيرلندا، في 4 يوليو 2025.

5. نوتشلين، ليندا، “الشرق الخيالي: سياسة الرؤية”، لندن: روتليدج، 1989.

6. <https://www.carmenhyssenmalaga.org/en/obra/caravanas-arabes-arribando-a-la-costa> تم تصفُّح الموقع بتاريخ 18 يوليو/تموز 2025.

CATALOGUE

كتالوج

DAVID ROBERTS

(Stockbridge 1796 – 1864 London)

Circular Temple at Baalbek, 1839

Signed and inscribed and dated lower left: Circular

Temple at Baalbek. May 5th. 1839

Watercolour with touches of bodycolour on buff paper

31 x 22 cm (12¼ x 8½ in.)



David Roberts (1796-1864) was the first professional British artist to travel independently to the Middle East in 1838. He was, as well, the first British artist to draw the ruins of Ancient Egypt and Roberts produced a series of finished watercolours, including this painting, which he had developed from sketches made during his tour. Roberts’ *oeuvre* was admired by many and gained the support of Queen Victoria who commissioned him to paint the inaugural painting of the Great Exhibition of 1851, the first in a series of world fairs that became popular in the 19th century.

This original watercolour by Roberts depicts the temple at Baalbek, Lebanon, with the ruined palace behind, seen from the opposite bank of a brook, where a group of figures are seated and kneeling around a table, with an arched bridge nearby.

Roberts visited Baalbek near the end of his travels around Egypt and the Levant. Despite experiencing extreme physical debilitation, stayed and documented the site: “I was[...]so much struck with the magnificence of the temple, that I could not resist visiting and examining it”. With obscure origins connected with the god Baal, the city of Baalbek had grown to importance in Hellenistic times, when it was known as Heliopolis (“The City of the Sun”). In the first century B.C. the Romans had established a cult of the Heliopolitan Jupiter there, and both Josephus Flavius, in 64 B.C. and Strabo mention the city as a centre for worship of the solar incarnation of the head deity of their pantheon. The city remained prominent through the 7th century, when the Arab residents of Baalbek turned the temples into fortresses. Conquered by Saladin and plundered by Tamerlane, the city saw its glory finally reduced to rubble in a series of earthquakes in the 17th and 18th centuries.

ديفيد روبرتس

ستوكبريدج 1796-1864 لندن

”المعبد الدائري في بعلبك“، 1839

موقَّعة في أسفل الوسط ومؤرَّخة مع توقيع في الزاوية السفلية

اليسرى

ألوان مائية مع غواش على ورق

31 × 22 سم



بالإضافة لكونه أول فنان بريطاني محترِف سافر بشكل مستقل إلى المشرق عام 1838، كان ديفيد روبرتس (1796-1864) السبّاق بين البريطانيين في رسم آثار مصر القديمة، وأنتج سلسلة لوحات مائية، ومنها هذه اللوحة التي اعتمد فيها على رسومات أولية نفَّذها خلال أسفاره. أُعجب الكثيرون بأعمال روبرتس وحظي بدعم الملكة فيكتوريا التي كلفته عام 1851 برسم لوحة افتتاح المعرض الكبير الذي كان الأول في سلسلة من معارض عالمية حققت شعبية في القرن التاسع عشر.

تُصوِّر هذه اللوحة البديعة، المنقَّدة بالألوان المائية، معبد في بعلبك في لبنان وخلفه أطلال قصر كما يَظهر من ضفة مقابلة لجداول رقرق حيث تجلس مجموعة من الأشخاص حول طاولة، بينما يوجد جسر مقوس بالقرب منهم.

كانت لروبرتس محطة أخيرة في جولته على مصر وبلاد الشام، زار فيها بعلبك. ورغم ما أصابه من وهن وإنهاك جسدي، إلا أنه أفَرَد متَّسِعاً من الوقت للموقع ووثَّقه، قائلاً: ”أذهلتني روعة المعبد لدرجة أنني لم أستطع مقاومة زيارته ومعاينته عن قرب“. ترتبط مدينة بعلبك بالإله بعل، وشهدت فترة ازدهار وزادت أهميتها خلال العصر الهلنستي، وأصبحت تُعرف باسم هليوبوليس، أو مدينة الشمس. أسس الرومان في القرن الأول قبل الميلاد، طائفة لعبادة جوبيتر في الموقع، ويرد ذكر المدينة على لسان كل من يوسيفوس فلافيوس عام 64 قبل الميلاد والمؤرخ اليوناني سترابو باعتبارها مركز لعبادة الإله الرئيسي في مجموعة آلهتهم الشمسية. حافظت المدينة على أهميتها حتى القرن السابع عندما حوّل السكان العرب معابد بعلبك إلى قلاع، ثم غزاها صلاح الدين ونهبها تيمورلنك، لتشهد أخيراً أفول نجمها، وتحوُّلها إلى مجرَّد أطلال إثر تعرُّضها لسلسلة زلازل في القرنين السابع عشر والثامن عشر.



DAVID ROBERTS

(Stockbridge 1796 – 1864 London)

Great Gateway, Leading to the Temple at Karnak, Thebes

Signed and inscribed lower left: Leading to the Temple of Karnak. Thebes

Pencil and watercolour on buff paper

22 x 31 cm (8 ½ x 12 ¼ in.)



David Roberts (1796-1864) was the first professional British

artist to travel independently to the Middle East in 1838. He was, as well, the first British artist to draw the ruins of Ancient Egypt and Roberts produced a series of finished watercolours, including this painting, which he had developed from sketches made during his tour. Roberts’ *oeuvre* was admired by many and gained the support of Queen Victoria who commissioned him to paint the inaugural painting of the Great Exhibition of 1851, the first in a series of world fairs that became popular in the 19th century.

The composition of this original watercolour offers one of the most impressive views of the ruins of Karnak, Egypt. At the centre we see the stupendous gateway that is situated on the western side of the grand enclosure that surrounded the whole of the sacred buildings. This vast gate was one of two in that wall by which the enclosure was formerly entered; they were of immense height, from twenty one to twenty four metres, and were, from the richness of their sculptured decorations as well as brilliancy of colour, most striking and impressive.

Beyond this gateway, on the right, we see the great Propylon and vast Obelisks. Through the centre of the gateway is a smaller gate, on the side of which is recorded, in the language and character of the Egyptians, the taking of Jerusalem by Shishak, king of Egypt during the reign of Rehoboam, the son of Solomon. In the foreground we see the double line of ruined Sphinxes that lead to the gateway itself.

ديفيد روبرتس

ستوكبريدج 1796-1864 لندن

”البوابة الكبرى، المؤدية إلى معبد الكرنك، طيبة“

موقَّعة في الزاوية السفلى اليمنى مع اسم الفنان في الزاوية

السفلى اليسرى

رصاص وألوان مائية على ورق

31 × 22 سم



بالإضافة لكونه أول فنان بريطاني محترف سافر بشكل مستقل إلى

المشرق عام 1838، كان ديفيد روبرتس (1796-1864) السَّبَّاق بين البريطانيين في رسم آثار مصر القديمة، وأنتج سلسلة من اللوحات المائية، بما في هذه اللوحة التي اعتمد فيها على رسومات أولية نَقَّدها خلال أسفاره. أُعجب الكثيرون بأعمال روبرتس وحظي بدعم الملكة فيكتوريا التي كلفتته عام 1851 برسم لوحة افتتاح المعرض الكبير الذي كان الأول في سلسلة من معارض عالمية حققت شعبية في القرن التاسع عشر.

تُقَدِّم هذه اللوحة المائية الأصلية مشهداً بديعاً لأطلال الكرنك في مصر. تتوسط اللوحة البوابة الموجودة في الجانب الغربي من السور الكبير الذي كان يحيط بصروح المجمع المقدسة، كانت هذه إحدى البوابتين الشاهقتين المهيبتين اللتين تُشكِّلان المدخلين السابقين للمجمع، إذ تراوح ارتفاعهما بين 21 و24 متراً، وكانتا مبهرتين بفضل ثراء زخارفهما المنحوتة وألوانهما اللافتة.

تترأى في الخلفية المسلَّة الضخمة والبوابة الرئيسية الكبيرة وفي وسطها أخرى أصغر حجماً، وعلى جانبها نقش يسرد باللغة والحروف المصرية قصة احتلال القدس على يد شيشق، ملك مصر في عهد رجبعام، ابن سليمان. كما نرى في مقدمة اللوحة صفين متقابلين لتماثيل مهدَّمة لأبو الهول على جانبي مسار يؤدي إلى البوابة.



FAUSTO ZONARO

(Padua 1854 – 1929 Sanremo)

On the Galata Bridge, Istanbul

Signed and dated lower right: F. Zonaro

Oil on canvas

70 x 65 cm (27 ¾ x 25 ½ in.)

Fausto Zonaro (1854-1929) was an Italian painter who became court artist to Sultan Abdülhamid II and one of the most significant European chroniclers of late Ottoman Istanbul. Having settled in the city in 1891, Zonaro devoted himself to capturing urban life in detail. *On the Galata Bridge, Constantinople* presents a vivid view across the Golden Horn, where the bridge linked Pera to the old city. Pedestrians, hawkers, and fishermen animate the scene, with the dome and minarets of the New Mosque rising beyond. Zonaro’s brushwork conveys the immediacy of daily life, resembling what contemporaries described as a photographic ‘snapshot’ of the city.

The Galata Bridge was central to Zonaro’s artistic practice. In his memoirs he noted the endless movement of crowds and ships as a source of constant inspiration, likening it to “a cinema with an ever-lasting film.” His privileged position at court enabled him to access sites and ceremonies normally closed to foreign artists. In addition to painting city views, Zonaro also recorded imperial festivals, military parades, and religious rituals, becoming an important visual interpreter of Ottoman culture at the turn of the century. The painting aligns with the broader Orientalist tradition, yet its emphasis on observation over spectacle reflects Zonaro’s distinctive contribution. His works were widely reproduced and studied, as evidenced in publications from Adolphe Thalasso in 1908 to recent monographs, and they remain a primary record of Istanbul’s modern transformation.

فاوستو زونارو

بادوا 1854-1929 سانريمو

”جسر غلطة، القسطنطينية، إسطنبول“

موقَّعة ومؤرَّخة في الزاوية السفلية اليمنى: F. Zonaro

ألوان زيتية على قماش

65 × 70 سم

فاوستو زونارو (1854-1929) هو فنان إيطالي أصبح رساماً في بلاط السلطان عبدالحميد الثاني وأحد أبرز المؤرخين الأوروبيين إبَّان أفول العهد العثماني في إسطنبول التي استقر فيها عام 1891، وكوَّس نفسه لتوثيق تفاصيل الحياة فيها. يُقدَّم في لوحته ”جسر غلطة، القسطنطينية“ مشهداً ينبض بالحياة للقرن الذهبي والجسر الواصل بين منطقة پيرا والمدينة القديمة. تحفل اللوحة بمشاة وباعة متجولين وصيادين، بينما تتراءى في الخلفية قباب ومئذنتا الجامع الجديد. تُجسَّد ضربات الفرشاة واقعية الحياة اليومية، وتحاكي ما وصفها به معاصروه بأنها ”لقطات“ للمدينة.

شكَّل جسر غلطة أحد ركائز الإنتاج الفني لزونارو، إذ يُشير في مذكراته لحركة مستمرة للحشود والسفن شكَّلت مصدر إلهام لا ينضب، حتى أنه شبَّهه ”بدار سينما تعرض فيلماً لا نهاية له“. ونتيجة للحظوة التي تمتَّع بها لدى بلاط الحكم، تمكَّن من الوصول إلى مواقع والتواجد في احتفالات لم تكن متاحة عادة أمام الفنانين الأجانب. وإلى جانب تقديمه لمُشاهد من المدينة، قدَّم زونارو مشاهد عكس المراسم السلطانية والعروض العسكرية والطقوس الدينية، ليتحوَّل إلى أحد أبرز الموثِّقين البصريين للثقافة العثمانية في مطلع القرن العشرين. تتَّسق لوحاته مع ركائز فن الاستشراق، إلا أن ما يُميِّزها هو اهتمام زونارو بتقديم التفاصيل أكثر من المشاهد المهيبة. نُسخَت أعماله وخضعت للدراسة على نطاق واسع، وهو ما يتجلى بدءاً من مؤلفات المستشرق الفرنسي أدولف تالاسو عام 1908 وصولاً إلى الدراسات الأخيرة الصادرة عنه، إذ لا يزال مصدراً رئيسياً لتوثيق ما شهدته إسطنبول من تحولات نحو الحداثة.



**JOSEPH MALLORD
WILLIAM TURNER**

(London 1775 – 1851)

The Cedars of Lebanon, 1832-1834

Pencil and watercolour, with scratching out

13 x 20.3 cm (5 1/8 x 8 in.)

جوزيف مالورد ويليام تيرنر

لندن 1775-1851

”أرز لبنان“، 1832-1834

رصاص وألوان مائية مع استخدام تقنية الكشط

$$20.3 \times 13$$


رسم جوزيف مالورد ويليام تيرنر (1775-1851) لوحة "أرز لبنان" بين عامي 1832 و1834 بقلم رصاص وألوان مائية مع استخدام تقنية الكشط، وتظهر فيها مجموعة أشجار أرز تنحني جذوعها على وقع عاصفة تندو، بينما ينبجج الفجر من الخلف. يَظهر شخص في مقدمة اللوحة، بجانب رفاق الرحلة، يرفع ذراعيه نحو جذوع الأشجار الشاهقة، مما يُسلط الضوء على التباين بين هشاشة الإنسان وجبروت الطبيعة. رغم أن هذه اللوحة البديعة المنقذة بالألوان المائية لم تُنسخ بتقنية الحفر، من المرجح أنها نُقِّذت أصلاً لتظهر في كتاب "رسومات توضيحية لمُشاهد طبيعيه من الكتاب المقدس" (1836) لإدوارد وويليام فينندن، الذي ساهم فيه تيرنر بما لا يقل عن 26 تصميمًا طوبوغرافياً، إلى جانب كلاركسون ستانفيلد وأوغستس وول كالكويت وجيمس دوفيلد هاردينغ، الذين اعتمدوا جميعاً على رسومات نُقِّذها السير تشارلز باري في الأرض المقدسة. هذا وتوجد العديد من أعمال باري الأصلية ضمن مقتنيات المعهد الملكي للمهندسين المعماريين البريطانيين.

اختيار تيرنر تصوير أشجار منحنية بسبب الطقس العاصف وشخصية منعزلة متوسّلة، يستحضر نص المزمور رقم 29 ”يكسر الرب أُرز لبنان“ و”صوت الرب... يكشف الوعور“. وموضوع قدرة الخالق على التحكم بقوى الطبيعة يتوافق مع رؤية كتاب ”رسوم توضيحية لمُشاهد طبيعية من الكتاب المقدس“، أما تقييم المؤرّخ الفني جون روسكين لألوان تيرنر المائية في هذه السلسلة باعتبارها ”مُودجاً لا نظير له على ثراء قدرته على رسم الأعمال صغيرة الحجم“، فيعكس الدقة الجلية في تنفيذ الرسم، والتحكم في الألوان، والمهارة في الكشف، وهو ما يضيف طاقة إضافية ملحوظة على العمل. توجد لوحات ألوان مائية أخرى لتيرنر من هذه السلسلة ضمن مقتنيات متحف أشموليان في أكسفورد، ومتحف فيتزوويليام في كامبريدج، ومتحف فيكتوريا وألبرت في لندن، ومتحف لوسيل في الدوحة، ومتحف ومعرض الفنون في بلاكيرن، ومتحف إنديانابوليس للفنون.

Turner's artistic choice to depict trees bowed by turbulent weather and an isolated, supplicant figure, resonates with the imagery of Psalm 29, where "the voice of the Lord breaketh the cedars of Lebanon"; and "the voice of the Lord... discovereth the forests". The theme of divine agency over natural forces aligns with the broader objectives of the *Landscape Illustrations of the Bible*, and John Ruskin's assessment of Turner's watercolours for that series as "unrivalled examples of his richest executive power on a small scale" reflects the crisp execution, controlled washes, and skilful scratching out evident here, bestowing a palpable energy on the drawing. Other watercolours by Turner in this series are in the collection of the Ashmolean Museum, Oxford, the Fitzwilliam Museum, Cambridge, the Victoria and Albert Museum, London, The Lusail Museum, Doha, The Museum and Art Gallery, Blackburn and the Indianapolis Museum of Art.



JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER

(London 1775 – 1851)

View of Jerusalem from the Latin Convent, 1832-1834

Pencil and watercolour, with scratching out

12.7 x 20.2 cm (5 x 8 in.)



Executed between 1832-1834, Joseph Mallard William Turner’s (1775-1851), *View of Jerusalem from the Latin Convent*, presents a sweeping panorama of the city from an elevated vantage. In the foreground, robed figures recline on a rooftop terrace, their quiet assembly set against the clustered domes, towers, and minarets of Jerusalem. The Mosque of Omar and the nearby Church of the Holy Sepulchre form two central elements of the composition. Subtle gradations of wash create atmospheric depth, receding to the Mount of Olives in the distance. The watercolour was engraved by Edward Finden in 1833 for *Landscape Illustrations of the Bible*, 1836, a series depicting notable biblical sites, often from sketches by Sir Charles Barry.

Though Turner never visited the Holy Land, his compositions transformed borrowed topography through his own painterly experience. *View of Jerusalem from the Latin Convent*, 1832-1834, was one of at least twenty-six designs he contributed to the Finden series, alongside works by Clarkson Stanfield, Augustus Wall Callcott, and James Duffield Harding.

Born in Covent Garden in 1775, Turner entered the Royal Academy Schools at fourteen and quickly distinguished himself in both oil and watercolour. Throughout his career, he returned repeatedly to biblical subjects, from *The Fifth Plague of Egypt*, 1800 to *The Angel Standing in the Sun*, 1846. The early 1830s marked a refined phase in his practice, characterised by delicate washes, controlled architectural detail, and heightened atmospheric effects. Ruskin praised his watercolours for the series as “unrivalled examples of his richest executive power on a small scale,” a quality abundantly evident in this composition’s balance of narrative resonance and precise observation. Other watercolours by Turner in this series are in the collection of the Ashmolean Museum, Oxford, the Fitzwilliam Museum, Cambridge, the Victoria and Albert Museum, London, The Lusail Museum, Doha, The Museum and Art Gallery, Blackburn and the Indianapolis Museum of Art.

جوزيف مالورد ويليام تيرنر

لندن 1775-1851

”منظر للقدس من دير اللاتين“، 1832-1834

رصاص وألوان مائية مع استخدام تقنية الكشط

12.7 × 20.2 سم



رسم جوزيف مالورد ويليام تيرنر (1775-1851) لوحة ”منظر للقدس من دير اللاتين“ بين عامي 1832 و1834، وتظهر فيها لقطة بانورامية للمدينة من موقع مرتفع. تظهر في مقدمة اللوحة شخصيات بأردية طويلة مستلقية على سطح أحد المباني، وتراءى من خلفها قباب ومآذن القدس. يُشكّل مسجد عمر بن الخطاب وكنيسة القيامة المتاخمة له عنصرين أساسيين في اللوحة وتمنح التدرجات اللونية الرقيقة طابعاً حاليماً للمشهد الذي يتلاشى مع جبل الزيتون الذي يترأى في الأفق. نسخ إدوارد فيندن هذه اللوحة بتقنية الحفر عام 1933 لتظهر في كتاب ”رسومات توضيحية لمُشاهد طبيعية من الكتاب المقدس“ (1836) والتي يعتمد أغلبها على رسومات للسير تشارلز باري.

رغم أن تيرنر لم يزر الأرض المقدسة قط، إلا أن أسلوبه الفني الخاص ضَخّ الحياة في رسومات التضاريس التي اعتمدت عليها لوحاته. وهذه اللوحة هي واحدة من أصل 26 ساهم بها في سلسلة فيندن، إلى جانب أعمال كلاركسون ستانفيلد وأوغستس وول كالكوت وجيمس دوفيلد هاردينغ.

وُلد تيرنر في منطقة كوفنت غاردن اللندنية عام 1775، والتحق بالأكاديمية الملكية للفنون وهو لا يزال في الرابعة عشرة من العمر، وسرعان ما أظهر تميزاً في الرسم بالألوان الزيتية والمائية على حد سواء. عالج طوال حياته المهنية موضوعات مأخوذة من الكتاب المقدس، بدءاً من ”الطامة الخامسة على مصر“ (1800) إلى ”الملاك واقفاً في الشمس“ (1846). شهد مطلع ثلاثينيات القرن التاسع عشر تطور أسلوبه الفني، فكانت مرحلة امتازت بألوان رقيقة وتفصيل معمارية دقيقة وطابع درامي مكثّف. أشاد المؤرخ الفني جون روسكين بألوانه المائية في هذه السلسلة ووصفها بأنها ”نموذج لا نظير له على ثراء قدرته على رسم الأعمال صغيرة الحجم“، وهي سِمة تتجلّى بوضوح في هذه اللوحة من خلال التوازن بين سلاسة السرد والملاحظة الدقيقة للتفاصيل. توجد لوحات ألوان مائية أخرى لتيرنر من هذه السلسلة ضمن مقتنيات متحف أشموليان في أكسفورد، ومتحف فيتزويليام في كامبريدج، ومتحف فيكتوريا وألبرت في لندن، ومتحف لوسيل في الدوحة، ومتحف ومعرض الفنون في بلاكيرن، ومتحف إنديانابوليس للفنون.





JULES JOSEPH LEFEBVRE

(Tournan-En-Brie 1836 – 1911 Paris)

Odalisque, 1879

Signed and dated lower right: Jules Lefebvre. / 1879.

Oil on panel

81 x 96 cm (31¾ x 38¾ in.)



Painted in 1879, Jules Joseph Lefebvre’s (1836-1911) *Odalisque*, portrays a reclining figure in Ottoman costume, set upon a large cushion with a plate of oranges at her side. Signed and dated, the painting is notable for its unfinished quality, revealing a looser handling than the highly polished finish that defined Lefebvre’s reputation. The softness of the model’s skin and the shimmer of her fabrics nevertheless display his technical command. Although Lefebvre never travelled to the East, odalisques and Eastern women figured prominently in his oeuvre, as in *Odalisque*, 1874, Art Institute of Chicago and *La Servante*, Pera Museum, Istanbul.

Born in Tournan-en-Brie in 1836, Lefebvre trained at the École des Beaux-Arts, winning the Prix de Rome and later becoming a commandeur of the Légion d’Honneur. Over nearly fifty years, he exhibited extensively at the Salon, where his early *La Vérité*, 1870 won critical acclaim. As a professor at both the École des Beaux-Arts and the Académie Julian, and a member of the Salon jury, Lefebvre shaped generations of painters. Distinguished from his rival William Bouguereau by working with a variety of models, he blended the classical ideal with the naturalism of direct observation. This *Odalisque*, emerging at the height of his career, offers a rare glimpse into his working process while reaffirming his place among the leading academic painters of the late 19th century.

جول جوزيف لوفبفر

تورنان-أون-بري 1836-1911 باريس

”الجارية“، 1879

مؤرَّخة وموقَّعة في الزاوية السفلية اليمنى: Jules. Lefebvre. / 1879

ألوان زيتية على لوح خشبي

81 × 96 سم



رسم جول جوزيف لوفبفر (1836-1911) لوحة ”الجارية“ عام 1879، وتظهر فيها امرأة ترتدي زياً عثمانياً مستلقية على وسادة كبيرة، وبجانبيها طبق من البرتقال. تحمل اللوحة تاريخ وتوقيع الفنان، وتتميز بطابعها غير المكتمل، وهو ما يكشف اتِّباع لوفبفر أسلوباً أكثر حرية في الرسم مقارنة باللمسات النهائية الدقيقة التي اشتهر بها، إلا أن نعومة بشرة العارضة وبريق الأقمشة يكشف عن براعة تقنيته في الرسم. ورغم أن لوفبفر لم يزر الشرق، إلا أن الجواري والنساء الشرقيات حظين بمكانة بارزة في نتاجه الفني، كما في لوحة ”الجارية“ (1874) الموجودة ضمن مقتنيات معهد الفنون في شيكاغو، ولوحة ”الخادمة“ في متحف بيرا في إسطنبول.

وُلد لوفبفر في منطقة تورنان-إن-بري الفرنسية عام 1836، وتلقى تعليمه في مدرسة الفنون الجميلة، ونال جائزة روما، ثم أصبح قائداً في جوقة الشرف. عرض الفنان أعماله بشكل منتظم في صالون باريس على مدى زهاء خمسين عاماً، ومن بين طليعة أعماله، نالت لوحته ”الحقيقة“ (1870) إشادة من النقاد. وانطلاقاً من منصبه كأستاذ جامعي في كلية الفنون الجميلة وفي أكاديمية جوليان، وعضو في لجنة تحكيم صالون الفنون، ترك لوفبفر بصمته على أجيال متلاحقة من الرسامين، وتميَّز عن منافسه الفنان ويليام بوغيرو من خلال عمله مع مجموعة من العارضات، حيث مزج بين الأسلوب الكلاسيكي مع الواقعية المباشرة. تُقدِّم لوحة ”الجارية“ هذه، والتي ظهرت في ذروة مسيرته، إضاءة نادرة على أسلوبه الفني، وتؤكد المكانة البارزة التي يحتلُّها في طليعة الرسامين الأكاديميين أواخر القرن التاسع عشر.





JEAN-BAPTISTE HILAIRE

(Audun-le-Tiche 1751– 1828 Paris)

*An Ottoman encampment by the ruins
of the temple of Euromus, 1776*

Watercolour, gouache, pen and black ink on paper laid
down on panel
59.5 x 91.5 cm (23³/₈ x 36 in.)

جان باتيست هيلير

أودون-لو-تيش 1751-1828 باريس

”معسكر عثماني عند أطلال
يوروموس“، 1776

ألوان مائية، غواش، قلم وحبر أسود على ورق
مثبّت على لوح خشبي
59.5 × 91.5 سم

Executed in 1776, this large-scale watercolour by Jean-Baptiste Hilaire (1751-1828) depicts the ruins of the Temple of Zeus at Euromus, in ancient Anatolia, amidst a Bedouin encampment. The Corinthian colonnade, originally eleven columns on the long side, six on the short, with sixteen still standing, is shown as it appeared in Hilaire’s day. Around the fallen stones, figures converse, play games, rest, and tend animals including horses, goats, camels, and dogs. Tents are pitched among the ruins, while more animals graze in the distance.

Hilaire painted the work during his travels with the Comte de Choiseul-Gouffier on an expedition to Greece and Asia Minor. Trained at the Royal Academy of Painting and Sculpture in Paris under Charles-Louis Clérisseau and Jean-Baptiste Leprince, Hilaire was influenced by Clérisseau’s expertise in ancient architecture. Choiseul-Gouffier’s 1776 voyage sought to document ancient monuments and Greek customs, resulting in the *Voyage pittoresque de la Grèce*, 1782-1822. Hilaire contributed around one hundred illustrations, many engraved for publication, introducing European audiences to Eastern Mediterranean sites. An engraving of the Euromus temple after Hilaire’s watercolour appeared in the *Voyage pittoresque*, albeit with fewer figures. The work reflects the 18th-century practice of creating detailed watercolours as preparatory studies for prints, enabling engravers to assess light and tonal values before committing compositions to copperplate. Engravings after Hilaire’s watercolour exist in the British Library, London and the Hambis Printmaking Museum, Nicosia.

رَسَمَ جان باتيست هيلير (1751-1828) هذه اللوحة الكبيرة الحجم والمنقّذة بالألوان المائية عام 1776، وتظهر فيها أطلال معبد زيوس في يوروموس في الأناضول القديمة وسط مخيم للبدو. يظهر ستة عشر عموداً من الرواق الكورنثي كما رآه هيلير، والمكوّن في الأصل من أحد عشر عموداً على الجانب الطويل وستة على الجانب القصير. تتجاذب الشخصيات أطراف الحديث وتلعب وتستريح وترعى الخيول والماعز والجمال والكلاب حول الأحجار المتداعية من الموقع الأثري، بينما نُصبت الخيام بين الأنقاض، ونشاهد المزيد من الحيوانات ترعى الأرض في الأفق.

رسم هيلير هذا العمل خلال رحلة استكشافية مع الكونت دو شوازول-غوفيه في اليونان وآسيا الصغرى. صقل هيلير مهاراته في الأكاديمية الملكية للرسم والنحت في باريس على يد شارل لوي كليريسو وجان باتيست لوبرانس، وتأثر بخبرة كليريسو في العمارة القديمة. سعى شوازول-غوفيه في رحلته عام 1776 إلى توثيق الآثار القديمة والعادات اليونانية والذي كان محور كتابه ”رحلة مصوِّرة إلى اليونان“ (1782-1822). ساهم هيلير بحوالي مائة رسم توضيحي تم نسخ العديد منها بتقنية النقش للنشر في الكتاب الذي عرّف الجمهور الأوروبي على مواقع مختلفة في شرق البحر الأبيض المتوسط. وقد ظهرت نسخة منقوشة لمعبد يوروموس مستلهمة من لوحة هيلير المائية في الكتاب، ولكن بعدد أقل من الشخصيات. يعكس هذا العمل ممارسة شاعت في القرن الثامن عشر وتمثّلت برسم لوحات مائية مفضّلة لتكون عبارة عن دراسات تحضيرية للطباعة، وهو ما يُتيح للنقاشين تحديد قيم الضوء والتدرجات اللونية قبل نقل العمل إلى لوحة نحاسية لطباعته. هذا وتوجد أعمال منقوشة مستمدة من لوحة هيلير بالألوان المائية في المكتبة البريطانية في لندن ومتحف هامبس للطباعة في نيقوسيا.



CARL FRIEDRICH HEINRICH WERNER

(Weimar 1808 – 1894 Leipzig)

The Rug Merchant, Khan el-Khalili Bazaar, Cairo, 1879

Signed and dated lower right: Werner 1879

Oil on canvas

96.5 x 151 cm (38 x 59 ½ in.)

Born in Weimar in 1808, Carl Friedrich Heinrich Werner (1808-1894) studied under the artist Julius Schnorr von Carolsfeld in Leipzig and later trained in architecture in Munich (1829-1831) before returning definitively to painting. After earning a travel scholarship (encouraged in part by Goethe), he spent two decades in Italy – based in Venice, Rome, Bologna and Florence – honing his draughtsmanship and exhibiting widely. Like many 19th-century Orientalist painters, Werner eventually turned his focus to the Near East. He undertook extensive journeys through the Levant and North Africa, traveling to Palestine and Egypt in the mid-19th century (notably a full Nile voyage in 1864). During these expeditions he filled sketchbooks with detailed on-site studies, recording everyday life and architectural vistas as raw material for later compositions.

Painted in 1879, *The Rug Merchant, Khan el-Khalili Bazaar, Cairo* is set in Cairo (then a part of Ottoman Egypt), a city Werner visited during his journeys and where he gathered impressions of local bazaars and architecture. Although completed in his studio years after his Middle Eastern tour, the painting is directly informed by the artist’s memories of Cairo’s vibrant street life. By the 1870s Werner was in fact a professor in Leipzig and an acclaimed Orientalist painter. In the present painting, he deployed his accumulated knowledge of Islamic architecture and urban customs to recreate a characteristic marketplace scene.

كارل فريدريش هاينريش فيرنر

فايمار 1808-1894 لايبزغ

”تاجر السجاد، بازار خان الخليلي“، 1879

موقَّعة ومؤرَّخة في الزاوية السفلية اليمنى: Werner 1879

ألوان زيتية على قماش

151 × 96.5 سم

وُلد كارل فريدريش هاينريش فيرنر (1808-1894) في مدينة فايمار الألمانية عام 1808، وتتلَّمذ على يد الفنان يوليوس شنور فون كارولسفيلد في مدينة لايبزيغ، ثم تلقى تدريباً في مجال العمارة في ميونيخ بين عامي 1829 و1831، قبل أن يُكرَّس نفسه لعالم الرسم. وبتشجيع من الفيلسوف الألماني الشهير غوته، حصل الفنان على منحة سفر جعلته يُمضي عقدين من الزمن في إيطاليا متنقلاً بين البندقية وروما وبولونيا وفلورنسا حيث صقل مهاراته في الرسم، وعرض أعماله على نطاق واسع. وكما هو عليه الحال بالنسبة للعديد من الفنانين المستشرقين خلال القرن التاسع عشر، حوَّل فيرنر في نهاية المطاف اهتمامه إلى منطقة الشرق الأدنى، وقام برحلات مطوَّلة في بلاد الشام وشمال أفريقيا، وجال في فلسطين ومصر في أواسط القرن التاسع عشر، كان من بينها رحلة نهريّة عبر النيل عام 1864). وثقَّ فيرنر هذه الرحلات بدراسات تفصيلية ميدانية سجَّل فيها معالِم الحياة اليومية والمناظر المعماريّة لتكون بمثابة رسومات أولية لأعمال لاحقة.

رَسَم فيرنر لوحة ”تاجر السجاد، بازار خان الخليلي“ عام 1879، ويظهر فيها مشهد من القاهرة التي كانت آنذاك ضِمن مصر العثمانية، وكان الفنان قد زار هذه الحاضرة مراراً خلال رحلاته، وكوَّن بالتالي انطباعات كثيرة عن أسواقها التقليدية ومعالمها المعمارية. ورغم أنه استكمل العمل على اللوحة في مُحترَفه بعد سنوات من عودته من جولته في المشرق، إلا أنه استمَدَّ تفاصيلها مباشرة من ذكرياته عن الحياة النابضة في الأحياء القاهرية، بحيث وظَّف معارفه المتراكمة بالعمارة الإسلامية والتقاليد الحضرية السائدة لتقديم مشهد بديع من السوق. وبحلول سبعينيات القرن التاسع عشر، أصبح فيرنر أستاذاً جامعياً في لايبزيغ ورساماً مستشرقاً ذائع الصيت.





NARCISSE BERCHÈRE

(Étampes 1819 – 1891 Asnières-sur-Seine)

Campement Arabe

Signed lower right: Berchère

16 x 29.3 cm (6 ¼ x 11 ½ in.)

نارسييس بيرشير

إيتامبس 1819-1891 أسنيير سور سين

”المخيم الصحراوي العربي“

موقَّعة: Berchère

29.3 × 16 سم

This intimate oil on panel, *Campement Arabe*, by Narcisse Berchère (1819-1891) reflects the painter’s continued interest in North African daily life, as observed during his numerous journeys across Egypt and Algeria. Unlike his monumental depictions of mosques or sweeping Nile landscapes, this composition focuses on a moment of repose in a desert encampment. Figures and tents are arranged in a sparse foreground, their forms harmonising with the surrounding arid terrain.

Berchère’s Orientalist contemporaries, such as Eugène Fromentin (1820-1876) and Jean-Joseph Benjamin-Constant (1845-1902), often dramatised desert life with theatrical embellishments. By contrast, Berchère adopts a much quieter, more observational approach. His eye for light and space transforms the apparent simplicity of the subject into a study of atmosphere and cultural presence. Though small in scale, *Campement Arabe*, resonates with the 19th-century European appetite for images of nomadic life, which symbolised freedom, tradition and a connection to a different mode of culture. The painting encapsulates Berchère’s role as a mediator between first-hand observation and European artistic conventions.

تعكس هذه اللوحة الحميمة المنقّذة بألوان زيتية على لوح خشب استمرار اهتمام نارسييس بيرشير (1819-1891) بمظاهر الحياة اليومية بعد زياراته المتكررة شمال أفريقيا، ولا سيما إلى مصر والجزائر. وعلى عكس أعماله الكبيرة الحجم لمساجد أو مَشاهد طبيعية من نهر النيل، توثّق هذه اللوحة فترة راحة في مخيم صحراوي، بحيث تناثرت الشخصيات والخيام في مقدمة اللوحة لتتناغم أشكالها مع التضاريس القاحلة التي تُحيط بها.

لطالما قدّم الفنانون المستشرقون المعاصرون لـ بيرشير، وفي طليعتهم أوجين فرومنتان (1820-1876) وجان جوزيف بنجامان كونستان (1845-1902) مَشاهد الحياة الصحراوية بشكل درامي ينطوي على طابع مسرحي. إلا أن بيرشير يتبنّى مقارَبة أكثر اتزاناً وتعتمد على دقة الملاحظة بدرجة أكبر، فحساسيته في تقديم الضوء والمكان، تُحوّل البساطة لموضوع العمل إلى دراسة مفصّلة للمشهد العام والأجواء السائدة والعناصر الثقافية. ورغم الحجم الصغير للوحة ”المخيم الصحراوي العربي“، إلا أنها تحمل بين ثناياها شغفاً أوروبياً بالتعرّف على حياة البدو التي ترمز للحرية والتقاليد، بالإضافة لما تخلقه من صلة مع نمط ثقافي مختلف. كما يُجسّد العمل ذلك الدور الذي اضطلع به بيرشير كوسيط بين الملاحظة المباشرة من الموقع خلال رحلاته وبين الأساليب الفنية الأوروبية التقليدية.



NARCISSE BERCHÈRE

(Étampes 1819 – 1891 Asnières-sur-Seine)

Boats along the Nile, 1867

Signed and dated lower left: Berchère / 1867

Oil on panel

46 x 55 cm (18 x 21¾ in.)

In *Boats along the Nile*, 1867, Narcisse Berchère (1819-1891) turns his attention to the timeless rhythms of the Nile river, a subject that became central to the artist’s oeuvre following his extensive travels in the region. A close associate of Eugène Fromentin (1820-1876) and an important chronicler of Egyptian life, Berchère accompanied Honoré d’Albert, the Duc de Luynes’, scientific expedition to the Dead Sea in 1864 and produced numerous oils that combined travel documentation with painterly sensitivity. Here, a cluster of *feluccas* are moored along the Nile’s edge, their triangular sails lowered and their curved silhouettes mirrored in the river’s calm surface.

Berchère’s treatment of atmosphere is especially notable: the soft diffusion of light across the sky and water transforms what might have been a purely ethnographic view into an evocative meditation on the setting. His sensitivity to the subtleties of river life: fishermen, boats, and the gentle lapping of water, reflects the growing taste among European collectors for scenes that emphasised the picturesque and contemplative qualities of the Orient. Executed on panel, the painting embodies Berchère’s duality as both artist and traveler.

نارسييس بيرشير

إيتامبس 1819-1891 أسنيير سور سين

”فلايك في نهر النيل“، 1867

Berchère / 1867 موقَّعة ومؤرَّخة:

ألوان زيتية على لوح خشب

46 × 55 سم

في اللوحة التي تحمل عنوان ”فلايك في نهر النيل“ (1867)، يُركِّز نارسييس بيرشير (1819-1891) على المشاهد الكلاسيكية لهذا النهر، وهو موضوع أصبح محورياً في أعماله بعد زيارته الكثيرة إلى المنطقة. كان بيرشير مقرَّباً من أوجين فرومنتان (1820-1876) وشخصية بارزة في مجال التوثيق البصري للحياة المصرية، ورافق البعثة العلمية التي ترأسها أونوريه دالبرت، دوق منطقة لون، إلى البحر الميت عام 1864، ليرسم عدة لوحات زيتية مزج فيها بين توثيق ما لاقاه في الرحلة وحساسية فنية عالية. تَظهر في هذا العمل مجموعة من الفلايك الراسية على ضفة النيل، بحيث تهيمن على المشهد أشرعتها المثلثية وانعكاس صورتها على المياه الساكنة للنهر.

واللافت في هذه اللوحة معالجة بيرشير للمكان، بحيث يتسربل الضوء من السماء إلى الماء ليحوِّل مشهداً كان يمكن أن يقتصر على طابع إثنوغرافي إلى أجواء تأملية بدیعة. أما حساسية الفنان ورهافة معالجته للحياة النهرية بكل تفاصيلها من صيادين وفلايك والمياه الرقراقَة، فتعكس اهتماماً متزايداً لدى المقتنين الأوروبيين بالأعمال التي تُبرز المناظر الطبيعية للشرق وتنطوي على طابع تأملي. نفَّذ بيرشير هذه اللوحة بألوان زيتية على لوح خشبي، لتُجسِّد شخصيته بشقيَّها الفنان والرحَّالة.



NARCISSE BERCHÈRE

(Étampes 1819 – 1891 Asnières-sur-Seine)

Mosquée du Sultan Baybars II au Caire, 1878

Signed and dated: Berchère / 1878; also titled on the reverse

Oil on panel

81.3 x 64.3 cm (32 x 25 1/4 in.)

Painted by Narcisse Berchère (1819-1891), *Mosquée du Sultan Baybars II au Caire* 1878 exemplifies the French Orientalist’s sustained engagement with Egyptian subjects following his travels along the Nile during the 1850s and 1860s. Berchère was a companion of Eugène Fromentin (1820-1876) and Jean-Léon Gérôme (1824-1904) on expeditions to North Africa and developed a reputation for capturing architectural monuments with precise attention to detail, whilst maintaining a painterly atmosphere. The present work, signed and dated 1878, depicts the celebrated Mamluk Mosque of Sultan al-Zahir Baybars in Cairo, a landmark of medieval Islamic architecture. Its monumental silhouette is rendered with the crisp clarity of an eyewitness record, yet combined with a soft tonal palette that situates the monument within a poetic evocation of the Egyptian light.

Exhibited at the Exposition de Bordeaux in 1878, the painting reflects both contemporary fascination with Islamic architecture and a broader shift in Orientalist painting toward architectural studies as autonomous subjects, not merely stage-settings for narrative purposes. Berchère’s position as an artist-traveler lent authority to his depictions; his illustrated travel journals and friendship with Maxime du Camp positioned him at the intersection of art and early photographic documentation.

نارسييس بيرشير

إيتامبس 1819-1891 أسنيير سور سين

”مسجد السلطان بيبرس في القاهرة“، 1878

موقَّعة ومؤرَّخة: Berchère / 1878؛ وموقَّعة من الخلف

ألوان زيتية على لوح خشب

81.3 × 64.3 سم

بعد سفره على امتداد نهر النيل خلال خمسينيات وستينيات القرن التاسع عشر، رسم نارسييس بيرشير (1819-1891) لوحة ”مسجد السلطان بيبرس في القاهرة“ عام 1878 لتجسّد استمرار اهتمام الفنانين المستشرقين بالمشاهد في مصر. رافق بيرشير كلاً من أوجين فرومنتان (1820-1876) وجان ليون جيروم (1824-1904) في رحلات إلى شمال أفريقيا، واكتسب شهرة من رسم المعالم المعمارية وإيلاء اهتمام بالغ بالتفاصيل، مع الحفاظ على الطابع التصويري للمشهد. تحمل هذه اللوحة توقيع الفنان ومؤرّخة بعام 1878، ويظهر فيها مسجد السلطان الظاهر بيبرس في القاهرة، الذي يُعتبر أحد أبرز معالم العصر الذهبي للعمارة الإسلامية. قدّم الفنان الهيكل المهيّب للمسجد بدقة باهرة وكأنه توثيق لشاهد عيان، ولكنه استخدم توليفة لونية بهيّة قدّمت هذا الصرح المعماري في قالب شاعري يستحضر هالة الضوء في مصر.

قدّم العمل في معرض بوردو عام 1878، ويعكس شغفاً ساد في تلك المرحلة بالعمارة الإسلامية، وتحوّلاً في تقاليد الرسم الاستشراقي نحو الدراسات المعمارية باعتبارها موضوعاً مستقلاً قائماً بذاته، لا مجرد إطار لتقديم سرديات أخرى. تنبع مصداقية العمل من حقيقة أن من رسمه كان فناناً رحالة، وبفضل مذكراته المصورة لرحلاته وصداقته مع المؤلّف والمصوّر ماكسيم دو كان، يحتلّ بيرشير مكانة تجمع بين الفن وبدايات التوثيق الفوتوغرافي.



FÉLIX ZIEM

(Beaune 1821 – 1991 Paris)

Vue de Istanbul

Signed lower right: Ziem

Oil on canvas

48 x 35 cm (19 x 14 in.)

فيليكس زيم

بون 1821-1911 باريس

”منظر عام لإسطنبول“

موقَّعة في الزاوية السفلية اليمنى: Ziem

ألوان زيتية على قماش

35 × 48 سم

Félix Ziem (1821-1911), a French painter associated with the Barbizon school, was best known for his atmospheric views of Venice and Constantinople. Initially trained as an architect, Ziem shifted to painting during travels through the Mediterranean. By the 1850s, his Orientalist subjects, especially depictions of Istanbul and North African ports, had earned him significant acclaim. He was awarded the Légion d'Honneur in 1857 and his works were acquired by several major institutions, including the Louvre, Paris.

The present work reflects Ziem’s characteristic interest in architectural silhouettes set against luminous skies and reflective waters. His technique, often employing broad, fluid brushstrokes and a vibrant palette, sought to capture the transitory effects of light rather than precise topographical detail. In this sense, Ziem’s Orientalist paintings diverged from the precision of contemporaries such as Pasini. Ziem’s depictions of Constantinople and other Eastern locales were especially popular with collectors seeking both exotic subject matter and modern painterly approaches. His integration of Orientalist motifs within a broadly Romantic landscape tradition situates him as a unique figure within 19th-century art.

فيليكس زيم (1821-1911) هو رسام فرنسي ينتمي إلى مدرسة باربيزون واشتهر بتقديمه مَشاهد بديعة من البندقية والقسطنطينية، وهو معماريُّ أساساً، ولكنه تحوّل إلى رسم اللوحات خلال رحلاته إلى منطقة حوض البحر الأبيض المتوسط. وبحلول أواسط خمسينيات القرن الثامن عشر، حققت أعماله الاستشراقية التي تَظهر فيها موانئ إسطنبول وشمال أفريقيا شهرة كبيرة، فنال وسام جوقة الشرف عام 1857، وأصبحت أعماله ضمن مقتنيات مؤسسات مرموقة، أبرزها متحف اللوفر في باريس.

يعكس هذا العمل الأسلوب الذي اشتهر به زيم بتقديم أطراف المعالِم المعمارية على خلفية سماء مشرقة ومياه تتراءى عليها انعكاسات ما يظهر في اللوحة. يوظّف الفنان تقنيته هذه، والمنفّذة غالباً بضربات فرشاة عريضة ومائعة، لإظهار الطابع الزائل للضوء، من دون التركيز على التفاصيل الطبوغرافية للمكان. وبهذا، اختلفت اللوحات الاستشراقية لـ زيم عن الدقة التصويرية لمعاصريه مثل باسيني.

حظي تصوير زيم للقسطنطينية وغيرها من الوجهات في الشرق بشعبية كبيرة لدى مقتني الأعمال الفنية الذين اهتموا بأعمال تجمع بين غرابة الموضوع وأسلوب حديث في الرسم. وبفضل تقديمه للموضوعات الاستشراقية متّبِعاً أساسيات رسم المناظر الطبيعية الرومانسية، تحوّل زيم إلى شخصية فريدة في المشهد الفني للقرن التاسع عشر.



JEAN-LÉON GÉRÔME

(Vesoul 1824 – 1904 Paris)

Portrait of a Woman (Aiouch), 1855-1856

Inscribed lower left: D. hedjas

Inscribed lower right in Arabic: ايوش (Aiouch)

Inscribed lower right: Aiouch /

Louxor 1855 / dessin de J.L.

Gerome / Aimé Morot

Pencil on paper

26.6 x 16.2 cm (10½ x 6¼ in.)

Drawn during his first visit to Egypt in 1855-1856, Jean-Léon Gérôme’s (1824-1904) *Portrait of a Woman (Aiouch)*, belongs to a group of about a dozen highly observed pencil studies of men and women encountered along the Nile. Here, the sitter’s name, *Aiouch*, is inscribed in Arabic and Latin script, along with a later note by Aimé Morot identifying her origin in the Hejaz and the location as Luxor. The lithograph published in 1860 as *Négresse de Hedjaz*, emphasised the ethnographic interest of the image. Gérôme’s rapid yet exacting draughtsmanship records the sitter’s distinctive features and voluminous head covering, combining spontaneity with precise observation.

Already an acclaimed painter at thirty-one, Gérôme embarked on the 1,000 kilometre Nile journey with companions including dramatist Émile Augier and sculptor Auguste Bartholdi. The trip yielded sketches, photographs, and collected objects that underpinned a celebrated series of Orientalist canvases shown at the 1857 Salon. Gérôme’s portrait studies from this period, such as *Portrait of Assan*, The Metropolitan Museum of Art, New York and *Portrait of a Man*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, were praised by Théophile Gautier for their anthropological accuracy. Over the course of six extended visits to Egypt, Gérôme became a leading figure in Orientalist art, admired for combining delicate precision with polished pictorial finish. His method of inscribing sitters’ names reinforced the documentary quality of works that were nonetheless shaped by his studio practice and artistic aims.

جان ليون جيروم

فيسول 1904-1824 باريس

”بورتريه امرأة (عيوش)“، 1855-1856

كُتب عليها في الزاوية السفلية اليسرى: D. hedjas

كُتب عليها في الزاوية السفلية اليمنى بالعربية: عيوش

كُتب عليها في الزاوية السفلية اليمنى: Aiouch / Louxor

1855 / dessin de J.L. Gérôme / Aimé Morot

رصاص على ورق

16.2 × 26.6 سم

رسم جان ليون جيروم (1824-1904) لوحة ”بورتريه امرأة (عيوش)“ خلال زيارته الأولى لمصر في 1855-1856 لتكون واحدة من حوالي اثنتي عشرة دراسة منقّدة بدقة بقلم رصاص لرجال ونساء التقى بهم على امتداد نهر النيل. كُتب على الرسم نفسه اسم العارضة باللغتين العربية واللاتينية، إلى جانب ملاحظة لاحقة من قبل إيمه مورو يذكر فيها أصلها من الحجاز وأنها كانت في الأقصر. أبرزت النسخة المنقّدة بالطباعة الحجرية التي نُشرت عام 1860 تحت عنوان ”امرأة سوداء من الحجاز“ الأهمية الإثنوغرافية للصورة، إذ يوثّق رسم جيروم السريع، ولكن بالغ الدقة، السمات المميزة للمرأة وغطاء رأسها الكبير، بحيث تجمع بين عنصري العفوية والملاحظة الدقيقة.

كان جيروم فناناً شهيراً في سن الحادية والثلاثين عندما استهلّ رحلة لألف كيلومتر على طول نهر النيل، وكان من بين رفاق السفر الكاتب المسرحي إميل أوجييه والنحات أوغست بارتولدي. أسفرت الرحلة عن تنفيذ رسومات تخطيطية والتقاط صور فوتوغرافية وجمع مقتنيات شكلت الأساس لمجموعة لوحات شهيرة عن الشرق عُرضت في صالون باريس عام 1857. وقد أشاد الناقد الفني تيوفيل غوتيهه بالدقة الأنثروبولوجية لدراسات البورتريه التي أعدها جيروم في تلك الفترة، ومن الأمثلة عليها ”بورتريه أسان“ في متحف المتروبوليتان للفنون في نيويورك و”بورتريه رجل“ في متحف جان بول غيتي في لوس أنجلوس. وبعد ست زيارات مطوّلة إلى مصر، تحوّل جيروم إلى أحد أعلام الفن الاستشراقي، وحظي بالإشادة لقدرته على المزاججة بين دقة متناهية ولمسات نهائية متقنة. أما تدوين جيروم أسماء الأشخاص الذين يرسمهم فمنح بُعداً إضافياً للجانب التوثيقي لأعماله، إلى جانب الطقوس التي اتّبعتها في مُحترفه وغاياته الفنية.





CHARLES-THEODORE FRERE

(Paris 1814 – 1888)

Encampment along the Nile

Signed lower left: T.H. Frère

Oil on canvas

46 x 61 cm (18 x 24 in.)



Charles-Theodore Frère was born in Paris in 1814, as the son of a music publisher and the older brother of genre painter Pierre-Edouard Frère. Charles-Theodore studied at the Ecole des Beaux-Arts under Camille Roqueplan and Leon Cogniet, and after his studies, embarked upon a tour of Alsace, Normandy and Auvergne to gather inspiration for landscape paintings. He returned to Paris and exhibited these landscapes in the 1834 Paris Salon, before turning his attention to gathering inspiration from much further afield.

Frère first became fascinated by the ‘Orient’ during a lengthy stay in Algeria from 1836 to 1839. On his return to Paris, he exhibited two views of Algiers at the Salon. From 1851 to 1854 Frère travelled through Egypt, Greece, Turkey, Syria and Palestine. Of all these regions, it was Egypt which spoke to the artist above all, so much so that in 1853 Frère established a studio in Cairo. Favoured by members of the Egyptian government, Frère was awarded the honorific title of ‘bey’. After multiple journeys, Frère visited Egypt for the final time in 1869 to witness the opening of the Suez Canal.

This mesmerising oil on canvas is a particularly beautiful example of an Egyptian encampment along the Nile. Backlit by a stylised sky coloured in yellows, purples and blues; with impressionistic cloud patterns, a small group of Bedouins and camels rest along the Nile, accompanied by their tents. Palm trees and low buildings on the far bank provide a backdrop.

شارل تيودور فرير

باريس 1814-1888

”مخيّم مصري على ضفاف النيل“

موقَّعة في في الزاوية السفلية اليسرى

ألوان زيتية على قماش

46 × 61 سم

وُلد شارل تيودور فرير في باريس عام 1814 لأب كان ناشراً في مجال الموسيقى، أما شقيقه فهو الرسام بيير إدوار فرير. التحق شارلز تيودور بمدرسة الفنون الجميلة، وتتلמד على يد كامي روكبلان وليون كوجنييه، لينطلق بعد تخرّجه في جولة قادثه إلى مناطق الألزاس والنورماندي وأوفيرن لتكون مصدر إلهام للوحات رسم فيها مناظر طبيعية. إبان عودته إلى العاصمة الفرنسية، عرض أعماله في صالون باريس عام 1834، قبل أن يوجه انتباهه إلى استقاء الإلهام من وجهات أبعد بكثير.

افتُتِح فرير لأول مرة بالشرق خلال إقامته بين عامي 1836 و1839 في الجزائر التي قدّم لوحتين عنها في صالون باريس إبّان عودته. جال فرير في اليونان وتركيا وسوريا وفلسطين بين عامي 1851 و1854، إلا أن الأثر الأكبر كان ذلك الذي تركته مصر، حتى أنه أسس مُحترفاً خاصاً به في القاهرة عام 1853، وحظي بتقدير الحكومة المصرية، ومُنح لقب ”بك“ الفخري. تکرّرت زيارات فرير إلى مصر، وكانت آخرها عام 1869 لحضور افتتاح قناة السويس.

تُعَدُّ هذه اللوحة البديعة المنقّذة بالألوان الزيتية على قماش مشهداً رائعاً لمخيّم مصري على ضفاف النيل، تظهر فيه مجموعة من البدو والجّمال وهي تستريح بجانب خيمها في موقع مجاور للنهر تحت قبة سماوية منمّقة بتوليفة لونية من الأصفر والأرجواني والأزرق مع غيوم تحمل مُطاً انطباعياً، بينما تتراءى في الخلفية من بعيد منازل وأشجار نخيل.



GEORGE VON ROSEN

(Paris 1843 – 1923 Stockholm)

The Memnon Colossus, 1869

Signed and dated: G. Rosen f. 1869

Watercolor on paper

46.5 x 36 cm (18 ⅓ x 14 ¼ in.)

جورج فون روزن

باريس 1843-1923 استوكهولم

”تمثال ممنون“، 1869

G. Rosen f. 1869 مؤرّخة: Rosen f. 1869

ألوان مائية على ورق

36 × 46.5 سم

Georg von Rosen was born in Paris in 1843, the son of Count Adolf Eugène von Rosen, who had been Consul General in Sweden. In 1855, he began his training at the Academy of Fine Arts in Stockholm. His art was highly appreciated by Swedish high society, and he received a pension from the crown and became a member of the Royal Academy of Stockholm, where he taught from 1880. He was also well known in Europe and France, where he maintained relations with Edouard Manet, who rented Rosen's studio in Paris for a short period in the late 1870s. His works are held at Stockholm’s Nationalmuseum, the Gothenburg Museum of Art and in several public collections.

Von Rosen produced this watercolor in 1869, a few years after his trip to Egypt, Palestine, Greece and Asia Minor. Erected over three thousand years ago on the western banks of the Nile, the Colossi of Memnon guard the entrance to the Temple of a Million Years, an opulent place of worship built by Pharaoh Amenhotep III. These two stone giants originally represented the pharaoh himself, solemnly seated, gazing eastwards towards the rising sun. Time, sand and war have partially erased the splendor of this religious site. The two sculptures, polished centuries ago, had already lost all reference to the ancient Pharaoh, so much so that the ancient Greeks interpreted them as two portraits of Memnon, the mythical hero, son of the dawn goddess Eos, who fell in battle at the hands of the great Achilles. Ancient sources report that a sound described as a real voice came from the right-hand colossus at dawn (depicted in this watercolour).

وُلد جورج فون روزن في باريس عام 1843، لوالده الكونت السويدي أدولف أوجين فون روزن، الذي كان قنصلاً عاماً. استهلّ دراسته الفنية في أكاديمية الفنون الجميلة في استوكهولم عام 1855، وحظيت أعماله بتقدير كبير من قبل الطبقة المخملية في المجتمع السويدي، حتى أنه حصل على راتب دائم من العرش، وأصبح عضواً في الأكاديمية الملكية في العاصمة السويدية التي درّس فيها منذ عام 1880. حقق فون روزن شهرة في أوروبا وفرنسا على وجه الخصوص، إذ حافظ على علاقته مع الفنان إدوارد مانيه الذي استأجر استوديو زميله السويدي في باريس لفترة قصيرة في أواخر سبعينيات القرن التاسع عشر. توجد أعماله ضمن مقتنيات المتحف الوطني في استوكهولم ومتحف غوتنبرغ للفنون وفي العديد من المجموعات العامة.

رسم فون روزن هذه اللوحة المائية عام 1869 بعد بضع سنوات من رحلته إلى مصر وفلسطين واليونان وآسيا الصغرى. شُيّد تمثالا ممنون العملاقان قبل أكثر من ثلاثة آلاف عام على الضفة الغربية لنهر النيل لحراسة مدخل بيت المليون سنة، وهو عبارة عن معبد مهيب بناه الفرعون أمنحتب الثالث. كان هذان العملاقان الحجريان يحملان في الأصل ملامح الفرعون نفسه وهو جالس بوقار ويحدّق نحو شروق الشمس، إلا أن مرور الزمن ولفح الرمال وآثار الحروب طمست معالمه. لم يعد التمثالان المنحوتان من قرون يحملان أي ملامح للفرعون، حتى أن الإغريق اعتقدوا أنهما منحوتان على هيئة البطل الأسطوري ممنون ابن إلهة الفجر إيوس، الذي سقط خلال القتال على يد أخيل. تشير المصادر القديمة إلى أن صوتاً كان يصدر عند الفجر من التمثال الأيمن الظاهر في هذه اللوحة المنقّدة بالألوان المائية.



EUGENE FROMENTIN

(La Rochelle 1820 – 1876)

La Chasse à la Gazelle

Signed lower right: Eugène Fromentin

Oil on panel

25 x 40.5 cm (10 x 16 in.)

أوجين فرومنتان

لا روشيل 1820-1876

“صيد الغزلان”

موقَّعة في الزاوية السفلى اليمنى: Eugène Fromentin

ألوان زيتية على لوح خشب

40.5 × 25 سم



Eugène Fromentin (1820-1876) was both painter and writer, whose depictions of Algeria helped define mid-19th-century Orientalism. He first visited North Africa in 1846 and returned several times, producing works that combined the documentary impulse of his travels with the compositional refinement of academic painting. The present work, closely related to *La Chasse aux Gazelles* of 1864, can be dated to the same period. Its connection is further supported by the stencil of Jérôme Ottoz, Fromentin’s framer and paint supplier from 1863 until his death.

In this painting Fromentin presents mounted figures against a vast landscape, capturing both the dynamism of the hunt and the luminous atmosphere of the desert. His handling of light, colour, and movement reveals the influence of his literary sensibilities; especially, his travel writings *Un Été dans le Sahara*, 1857 and *Une Année dans le Sahel*, 1859 were as celebrated as his paintings. Unlike more theatrical Orientalists, Fromentin emphasized naturalism and immediacy, a quality that gave his works enduring critical appeal.

The later ownership of works such as this by prominent collectors, including Noël Bardac in Paris, reflects Fromentin’s status within French cultural circles. His art, exhibited at the Salon and widely reproduced, shaped European perceptions of Algeria during the Second Empire. As both artist and writer, Fromentin uniquely bridged visual and textual Orientalism, leaving a body of work that continues to be recognised for its historical and aesthetic significance.

كان أوجين فرومنتان (1820-1876) رساماً ومؤلفاً ساهمت أعماله عن الجزائر في رسم معالم فن الاستشراق خلال القرن التاسع عشر بعد زيارته الأولى لشمال أفريقيا عام 1846، لتتكرر زياراته لاحقاً، حيث قدّم أعمالاً مزج فيها بين الرغبة بتوثيق رحلاته ودقة أسلوب الرسم الأكاديمي وتقنياته. ولهذه اللوحة صلة وثيقة بأخرى لنفس الفنان وتحمل عنوان “صيد الغزلان” ويمكن نسبهما لنفس الفترة الزمنية. ويؤكد على هذه الصلة بين العملين الرّوسم (أو الإستنسِل) الذي يعود لـ جيروم أوتوز، الذي زوّد فرومنتان بالطلاء والإطارات للوحاته منذ عام 1863 وحتى وفاته.

يُصوّر فرومنتان في هذه اللوحة شخصيات تمتطي خيولها ضمن مشهد طبيعي شاسع، بحيث يوثّق طابع الإثارة الذي تنطوي عليه تجربة الصيد، والضوء البديع للصحراء. تُظهر طريقة معالجته للنور والألوان والحركة تأثيره بخلفيته الأدبية، ولا سيما في كتابه “في الصحراء” (1857) و“سنة في الساحل” (1859) اللذين حظيا بإقبال كبير يُجاري شعبية لوحاته. وعلى عكس غيره من المستشرقين الذين قدّموا طابعاً مسرحياً في أعمالهم، ركّز فرومنتان على الجانب الواقعي واللحظية المُشهدية، وهو ما أكسبه إشادة دائمة من النقاد.

يعكس امتلاك مقتنين بارزين لهذه اللوحات، مثل نويل بارداك في باريس، المكانة التي تتمتع بها فرومنتان ضمن الأوساط الفنية الفرنسية، فقد عُرضت أعماله في صالون العاصمة ونُسخت على نطاق واسع، وساهمت في تكوين نظرة الأوروبيين إلى الجزائر خلال عهد الإمبراطورية الفرنسية الثانية. ومن موقعه كفنان ومؤلف، شكّل فرومنتان همزة وصل بين عالمي الاستشراق البصري والأدبي، وترك حصيلة أعمال تحظى إلى يومنا هذا بالتقدير لما تتمتع به من أهمية تاريخية وقيم جمالية.



FREDERICK ARTHUR BRIDGMAN

(Alabama 1847 – 1928 Rouen)

Restaurant, Algiers (dedicated to Gérôme), 1886

Signed with initials and dated: FAB. Alger / 1886:

also dedicated à mon cher maître et ami/ J.L. Gérôme

souvenir affectueux / F.A. Bridgman

Oil on canvas

40 x 47.6 cm (15¾ x 18¾ in.)

American artist, Frederick Arthur Bridgman (1847-1928), was a longtime resident in Paris who painted *Restaurant, Algiers* in 1886 during one of his sojourns in North Africa. Bridgman, a pupil of Jean-Léon Gérôme (1824-1904) at the École des Beaux-Arts, Paris, became one of the most celebrated Orientalist painters of his generation, producing vivid depictions of street scenes, interiors, and landscapes from the Orient. This canvas, signed with his initials and dedicated to his mentor “à mon cher maître et ami J.L. Gérôme,” attests to both his artistic lineage and personal gratitude.

The painting presents an intimate corner of Algiers, a modest restaurant enlivened by traditional cooking utensils and saturated with the rich chromatic contrasts, characteristic of Bridgman’s mature style. Unlike the more staged grandeuresque nature of Gérôme’s historical reconstructions, Bridgman in this instance chooses immediacy and gestural detail. His approach reflects the broader, late 19th-century shift in Orientalist painting from monumental spectacle to ethnographic observation, influenced in part by contemporary photography and travel writing. Originally presented as a gift to Gérôme and preserved in his Paris collection, *Restaurant, Algiers* also illustrates the transatlantic dimension of Orientalism, as American artists sought to emulate and expand upon the French tradition.

فريدريك آرثر بريدجمان

ألاباما 1928-1847 روان

”مطعم، الجزائر العاصمة (إهداء لجيروم)“، 1886

FAB. Alger / 1886: موقَّعة بالأحرف الأولى للفنان ومؤرَّخة:

also dedicated à mon cher maître et ami/ J.L. Gérôme

souvenir affectueux / F.A. Bridgman

ألوان زيتية على قماش

40 × 47.6 سم

أقام الفنان الأمريكي فريدريك آرثر بريدجمان (1847-1928) لفترة مطوَّلة في باريس، ورسم لوحته ”مطعم، الجزائر العاصمة“ عام 1886 خلال إحدى رحلاته إلى شمال أفريقيا. كان بريدجمان أحد تلاميذ الفنان جان ليون جيروم (1824-1904) في مدرسة الفنون الجميلة بالعاصمة الفرنسية، وأصبح واحداً من أشهر الفنانين المستشرقين في عصره، إذ قدَّم أعمالاً تنبض بالحياة لشوارع ومَشاهد داخلية ومناظر طبيعية من الشرق. تحمل هذه اللوحة الأحرف الأولى للفنان وتوقيعه، وإهداءً نصُّه ”إلى أستاذي وصديقي العزيز ج. ل. جيروم“، وهو ما يمثِّل دليلاً على الرابط الفني بين الاثنین وعرفان بريدجمان بجميل جيروم.

اللوحة هي مشهد من أزقة الجزائر يَظهر فيه مطعم متواضع مليء بأدوات الطهي التقليدية، ومشبَّع بالتباينات اللونية التي ميَّزت أعمال بريدجمان. على عكس الطابع المهيب للمَشاهد التاريخية لأعمال جيروم، اختار بريدجمان في هذا العمل توثيق لحظية المكان وإيماءة التفاصيل، وهي مقارَبة تعكس تحوُّلاً أوسع نطاق في لوحات الفن الاستشراقي بدءاً من أواخر القرن التاسع عشر بعيداً عن الطابع المشهدي الملحمي، وتوجهاً متزايداً للتوثيق الإثنوغرافي، وذلك بتأثير من التصوير الفوتوغرافي المعاصر وكتابات الرحالة. قدِّمت لوحة ”مطعم، الجزائر العاصمة“ كهدية لـ جيروم، وحُفظت ضمن مقتنياته في باريس، وتُجسِّد البُعد العابر للمحيط الأطلسي لفن الاستشراق، مع توجّه الفنانين الأمريكيين إلى محاكاة التقاليد الفرنسية ونقلها إلى آفاق جديدة.



MARIE LUCAS-ROBIQUET

(Avranches 1858 – 1959 Saint-Raphael)

Taking Refreshment in Aïn Sefra, c. 1892–1904

Signed lower left: M. Lucas-Robiquet

Oil on canvas

55.5 x 70.5 cm (21¾ x 27¾ in.)



Figure 1: Marie Lucas-Robiquet, *Taking Refreshment in Aïn Sefra*, c. 1892–1904. Oil on canvas, 55.5 x 70.5 cm (21¾ x 27¾ in.). Signed lower left: M. Lucas-Robiquet. Musée des Beaux-Arts, Nancy.

Painted between 1892 and 1904, Marie Lucas-Robiquet’s (1858-1959) *Taking Refreshment at Aïn Sefra*, depicts figures gathered in the oasis town known as “the gateway to the Sahara.” In the foreground, a man serves food outside a mud-and-straw dwelling, with a table set with bowls and regional pastries. A youth with a donkey waits nearby; to the left, two men rest, while in the background a group dines beneath the pale pink and blue light characteristic of Lucas-Robiquet’s plein air work. The domed roof and minaret of a Mosque rise above surrounding foliage. This version may be a preparatory study for a larger composition in the Musée des Beaux-Arts, Nancy.

Born in Normandy in 1858, Lucas-Robiquet studied under Félix-Joseph Barrias at a time when women were barred from the École des Beaux-Arts. Her career encompassed three periods: portraiture (1880-1890), Orientalist subjects (1891-1909), and French and Breton scenes (1910-1934). Following her marriage in 1891 to Lieutenant Maurice Lucas, she settled in Biskra, Algeria, remaining after his death in 1895 until 1904. She exhibited almost one hundred works at the Paris Salon and in regional societies, and showed alongside artists such as Renoir, Dinet, and Carré at the Société des Peintres Orientalistes Français. Her Orientalist works, portraits, market views, and plein air scenes document Maghrebi life during a period of cultural change, balancing direct observation with an eye for light and colour.

ماري لوكاس-روبيكيه

1858-1959

”تناول الطعام في عين الصفراء“، حوالي 1892-1904

موقَّعة في الزاوية السفلية اليسرى: M. Lucas-Robiquet

ألوان زيتية على قماش

70.5 × 55.5 سم



Figure 1: Marie Lucas-Robiquet, *Taking Refreshment in Aïn Sefra*, c. 1892–1904. Oil on canvas, 55.5 x 70.5 cm (21¾ x 27¾ in.). Signed lower left: M. Lucas-Robiquet. Musée des Beaux-Arts, Nancy.

رسمت ماري لوكاس-روبيكيه (1858-1959) لوحة ”تناول الطعام في عين الصفراء“ بين عامي 1892 و1904، وتَظهر فيها مجموعة أشخاص في هذه الواحة التي تحمل لقب ”بوابة الصحراء“. في مقدمة المشهد، يسكب رجل الطعام خارج مسكن من الطوب والقش، وأمامه طاولة عليها أطباق وحلويات محلية، بينما ينتظر شاب مع حمار قربه، ويستريح رجلان إلى اليسار منه، وفي الخلفية تتناول مجموعة من الأشخاص الطعام تحت سماء رُسمت بتوليفة لونية من تدرجات الأزرق والوردي الفاتح اشتهرت بها مَشاهد الفنانة في الهواء الطلق، وتترأى من خلف الأشجار قبة مسجد ومأذنه. قد يكون هذا العمل بمثابة دراسة تمهيدية للوحة أكبر موجودة ضمن مقتنيات متحف الفنون الجميلة في مدينة نانسي الفرنسية.

وُلدت لوكاس-روبيكيه في منطقة النورماندي الفرنسية عام 1858، ودرست على يد فيليكس-جوزيف بارياس خلال تطبيق سياسة منع النساء من الالتحاق بمدرسة الفنون الجميلة، وانطوت مسيرتها الفنية على ثلاث فترات: البورترية (1880-1890)، والمواضيع الاستشراقية (1891-1909)، والمَشاهد الفرنسية والبريتونية (1910-1934). استقرت الفنانة في مدينة بسكرة الجزائرية إثر زواجها من المُلازم موريس لوكاس عام 1891، ورغم وفاته عام 1895، ظلَّت في الجزائر حتى عام 1904. قدَّمت لوكاس-روبيكيه ما يقرب من مائة عمل في صالون باريس ومعارض محلية أخرى، وظهرت لوحاتها إلى جانب فنانون بارزين مثل رينوار ودينيه وكاريه في جمعية الرسامين المستشرقين الفرنسيين. وفي أعمالها الاستشراقية ولوحات البورترية ومناظر الأسواق الشعبية ومَشاهد الهواء الطلق، توثِّق لوكاس-روبيكيه الحياة المغاربية خلال فترة شهدت تغييراً ثقافياً، ويمتاز أسلوبها بالموازنة بين دقة الملاحظة المباشرة ونظرة ثاقبة لإظهار الضوء والألوان.





THOMAS SEDDON

(London 1821 – 1856 Cairo)

The Marabout’s tomb, 1854

Signed and dated lower left: T. Seddon / 1854

Oil on canvas

46 x 35.5 cm (18 ¼ x 14 in.)

Thomas Seddon’s (1821-1856) *The Marabout’s Tomb*, 1854, demonstrates the artist’s union of Pre-Raphaelite influences with a precise vision of Egypt. Painted during his first sojourn in Cairo, the oil on canvas depicts a modest white shrine nestled among palms, mimosa, and cacti, animated by ropemakers at work and a contemplative figure with prayer beads, accompanied by white pigeons: a symbol of peace in Islamic tradition. The golden illumination lends the scene both devotional quietude and topographical veracity, reflecting Seddon’s commitment to presenting the unfamiliar East with fidelity rather than ‘exoticism’.

Exhibited privately in London in 1856 and posthumously at the Society of Arts in 1857, the work was praised by contemporary critics as among Seddon’s most significant achievements. Long untraced, its rediscovery marks only the eighth appearance of a Seddon oil painting on the market in the last forty years, underscoring its rarity and importance.

Seddon’s artistic career began in furniture design, before studies under Charles Lucy and Ford Madox Brown introduced him to Pre-Raphaelite ideals. His time at Barbizon in 1850 further honed his naturalism. In Egypt, he worked closely with William Holman Hunt near the Pyramids before traveling to Jerusalem, where he produced his monumental *Jerusalem and the Valley of Jehoshaphat*. His career was cut short by his death in Cairo in 1856, aged thirty-five.

Praised by John Ruskin for uniting “artistic skill with topographical accuracy,” Seddon’s landscapes represent a pioneering vision of the Middle East and can be considered an art of truth, reverence and quiet observation, exemplified in the present painting.

توماس سيدون

لندن 1821-1856 القاهرة

”قبر المُرابط“، 1854

مؤرَّخة وموقَّعة في الزاوية السفلية اليسرى: T. Seddon / 1854

ألوان زيتية على قماش

35.5 × 46 سم

يُظهر عمل ”قبر المُرابط“ (1854) قدرة الفنان توماس سيدون (-1821 1856) على الجمع بين القيم الجمالية لتيار ما قبل الرفائيلية مع رؤية ثابتة لمصر، إذ رسم هذه اللوحة بألوان زيتية على قماش خلال زيارته الأولى للقاهرة، ويظهر فيها ضريح أبيض متواضع وسط أشجار نخيل وصبار وشجيرات خضراء، ويقربه اثنان من صانعي الحبال منهمكان في العمل، وشخص مستغرق في أفكاره يحمل بيديه سبحة وترقد حوله حمامات بيضاء اللون، ترمز للسلام في الثقافة الإسلامية. تضيفي اللمسات الذهبية على المشهد طابعاً تعبدياً ومصادقية جغرافية، وتعكس التزام سيدون بتقديم منظور غير مألوف للشرق بكل أمانة ومن دون إضفاء أي طابع غرائبي.

عُرِضت هذه اللوحة على نطاق خاص في لندن عام 1856، ومن ثم في جمعية الفنون عام 1857 بعد وفاة الفنان، وحصدت إشادة نقاد عصره باعتبارها من أبرز أعمالها سيدون. وبعد فترة غياب مطوَّلة، يُمثل هذا ثامن ظهور فقط للوحة زيتية للفنان الإنجليزي في السوق خلال السنوات الأربعين الماضية، وهو ما يعكس ندرتها وأهميتها.

يُذكر أن سيدون استهلَّ مسيرته الفنية في مجال تصميم المفروشات، قبل أن يتلمذ على يد شارلز لوسي وفورد مادوكس براون اللذين عرَّفاه على القيم الجمالية لتيار ما قبل الرفائيلية. كما ساهمت الفترة التي أمضاها في باربزون الفرنسية خلال عام 1850 بصقل نزعته للمذهب الطبيعي. أما في مصر، فقد عمل عن قرب مع ويليام هولمان هانت قرب الأهرامات، قبل أن يتوجه إلى القدس التي رسم فيها لوحته الضخمة ”القدس ووادي يهوذا فاط“، لتنتهي مسيرته الفنية بشكل مبكر إثر وفاته في القاهرة عام 1856 عن 35 عاماً.

وقد أشار الناقد والمؤرخ جون راسكين بأعمال سيدون لكونها تجمع بين ”المهارة الفنية والدقة الطبوغرافية“، بحيث تُمَثِّل المَشاهد الطبيعية التي قدَّمها رؤية رائدة للشرق الأوسط، ويمكن اعتبارها بمثابة ”فن الحقيقة“، لما تتمتع به من مهابة ودقة ملاحظة، تُجسِّدها هذه اللوحة.



EDOUARD-LOUIS DUBUFE

(Paris 1819 – 1883 Versailles)

The Woman with the Gold Grain Necklace, 1861

Signed and dated lower right: Edouard. Dubufe. 1861

Oil on canvas

73.5 x 75.5 cm (28¾ x 29½ in.)

إدوار دوبوف

باريس 1819-1883 فرساي

”السيدة ذات عقد الذهب“، 1861

موقَّعة ومؤرَّخة في الزاوية السفلى اليمنى:

Édouard. Dubufe. 1861

ألوان زيتية على قماش

75.5 × 73.5 سم

Painted in 1861 and exhibited in 1864, *The Woman with the Gold Grain Necklace*, is an exceptional rediscovery in the corpus of Édouard Dubufe (1819-1883). Rendered with luminous tones and a compositional tondo form, this portrait of a Black woman stands out for its introspective depth and dignity, defying contemporary conventions of racial representation.

The model wears a Creole gold grain necklace; jewelry historically linked to enslaved women in the French Caribbean and a marquise ring more common among European aristocracy, signaling a blending of cultural markers. The portrait omits eroticism or servitude, presenting instead a poised, thoughtful subject whose identity remains unknown. Her gaze meets the viewer; simultaneously reflective and reserved, echoing a self-awareness rarely afforded to Black sitters of the time.

The hand-on-chin pose evokes contemplation and artistic intimacy. Dubufe reused this motif in his *Portrait of Charles Gounod*, 1867, Musée national des châteaux, Versailles, where the composer similarly appears immersed in thought. Another example, *La Duchesse d'Uzès*, 1869, Musée d'Orsay, Paris, displays the same refined gesture, suggesting a thematic link in Dubufe's search for interiority across sitters. Though Dubufe's model remains anonymous, her portrayal breaks from the convention of the time. Unlike Manet's *Portrait de Laure*, 1862, Pinacothèque Giovanni et Marella Agnelli, Turin, where the Black figure served as a secondary foil, Dubufe's subject is the sole focus, framed with individuality and respect.

رُسمت لوحة ”السيدة ذات عقد الذهب“ عام 1861 لُتُعرض عام 1864، وهي اكتشاف استثنائي ضمن أعمال الفنان إدوار دوبوف (1819-1883) الذي استخدم فيها توليفة من ألوان مشرقة وشكلاً دائرياً. يمتاز هذا البورتريه للسيدة سوداء البشرة بطابعه التأملي والوقار الذي تظهر عليه، وهو ما يُشكّل ابتعاداً عن أسلوب تصوير الأعراق الذي كان سائداً في ذلك العصر.

تتزيّن العارضة بمزيج من العلامات الثقافية مكوّن من عقد من الذهب على شكل حبوب تحمل طراز مجوهرات ”كريول“ المرتبط تاريخياً بالنساء المستعبّدت في منطقة البحر الكاريبي الفرنسية، وخاتم من طراز ”ماركيز“ أكثر انتشاراً بين الطبقة الأرستقراطية الأوروبية. لا يوجد في اللوحة أي إحياءات جنسية أو استحضار للعبودية، بل تُقدّم شخصية تتسم بالوقار والرصانة ولا تزال هويتها مجهولة. تنظر السيدة إلى عين المُشاهد مباشرة بشكل ينطوي على حالة من التأمل والتحفُّظ في نفس الوقت، وهو ما يعكس معرفة عميقة بالذات، مع العلم أنه نادراً ما تم تصوير الشخصيات سوداء البشرة في ذلك الوقت.

يوجي إسناد اليد على الذقن بالتأمل والحميمية الفنية، وهي وضعية استخدمها دوبوف في لوحة ”بورتريه شارل جونو“ (1867) الموجودة ضمن مقتنيات المتحف الوطني لقصر فرساي، حيث يظهر المؤلّف الموسيقي في اللوحة مستغرقاً بالتفكير. كما لجأ الفنان لنفس الوضعية في لوحة أخرى هي ”دوقة أوزيس“ (1869) الموجودة ضمن مقتنيات متحف أورسيه في باريس، إذ تظهر الدوقة بنفس الإيماءة الرقيقة، مما يشير إلى قاسم مشترك اتبعه دوبوف في التعبير عما يجول بذهن الشخص التي يرسمها. ورغم أن عارضة دوبوف لا تزال مجهولة، إلا أن تصويرها يكسر التقاليد السائدة في ذلك الوقت. وعلى عكس لوحة مانيه ”بورتريه لور“ (1862) ضمن مقتنيات متحف بيناكوتيكا جيوفاني وماريلّا أجنيلي في تورينو، حيث تم التعامل مع السيدة ذات البشرة السوداء باعتبارها شخصية ثانوية، فإن السيدة في عمل دوبوف هي محور التركيز الوحيد، وحظيت بهالة من الفردانية والاحترام.



EMILIO SALA Y FRANCÉS

(Alcoi 1850 – 1910 Madrid)

Portrait of a Man in a Headscarf, 1876

Signed and dated lower right: E. Sala / 1876

Oil on canvas

94 x 79 cm (37 x 31 1/8 in.)

Last seen publicly in 1876, *Portrait of a Man in a Headscarf*, marks an important rediscovery within Emilio Sala's (1850-1910) oeuvre and the broader context of Spanish Orientalism. Exhibited at the *Exposición General de Bellas Artes* in Madrid that year, it was shown alongside *Fumador de Kif* (now Museo Bellas Artes Alicante). Both works, from Sala's early maturity, reflect his brief engagement with Orientalism, strongly influenced by María Fortuny, the leading Spanish artist in the genre. As Sala is not known to have visited North Africa, the work was almost certainly painted in Madrid, adding intrigue to the sitter's identity.

Emilio Sala was born in Alcoy, Spain to a family of merchants, shortly thereafter moving to Valencia to commence artistic training under the direction of his cousin, Plácido Francés, at the Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Sala first exhibited at the 1871 National Exhibition of Fine Arts and later won First Prize in 1878. During this period of creation, Sala focused on historical painting and would later shift towards genre scenes, landscapes, illustrations and portraits. Sala lived and worked in Rome and Paris during the 1880s where he exhibited at the 1889 Exposition Universelle, earning several medals.

إميليو سالا اي فرانسيس

ألكوي 1850-1910 مدريد

”بورتريه لرجل يغطي رأسه بوشاح“ , 1876

ألوان زيتية على قماش

94 × 79 سم

تُعتبر لوحة ”بورتريه لرجل يغطي رأسه بوشاح“ إعادة اكتشاف بغاية الأهمية لأعمال إميليو سالا (1850-1910) على وجه الخصوص، والاستشراق الإسباني عموماً، إذ لم تُعرض علناً منذ تقديمها عام 1876 في المعرض العام للفنون التشكيلية في مدريد، جنباً إلى جنب مع لوحته الأخرى ”مُدخّن الكَيْف“ الموجودة ضمن مقتنيات متحف الفنون الجميلة في مدينة أليكانتي الإسبانية. تعود هاتان اللوحتان إلى مرحلة النضوج الفني لـ سالا، وتعكسان اهتمامه لفترة قصيرة بعالم الاستشراق، بسبب تأثره العميق برائد فن الاستشراق الإسباني ماريا فورتوني. وانطلاقاً من معرفتنا بأن سالا لم يزر شمال أفريقيا، فمن المرجح أنه رسم اللوحة في مدريد، وهو ما يُضفي غموضاً على هوية الشخص الظاهر في اللوحة.

وُلد إميليو سالا في مدينة ألكوي الإسبانية عام 1850 في كنف عائلة من التجار، وانتقل بعد فترة وجيزة إلى فالنسيا ليستهلّ تدريبه الفني على يد ابن عمه، بلاسيدو فرانسيس، في الأكاديمية الملكية للفنون الجميلة في سان كارلوس. قدّم سالا أعماله لأول مرة في المعرض الوطني للفنون الجميلة عام 1871، وفاز بالجائزة الأولى في دورة عام 1878. ركّز سالا خلال هذه الفترة على رسم المَشاهد التاريخية، ثم انتقل لاحقاً إلى مَشاهد الحياة اليومية والمناظر الطبيعية والرسومات التوضيحية ولوحات البورتريه. عاش سالا وعمل في روما وباريس خلال ثمانينيات القرن التاسع عشر، وقدّم أعماله في المعرض العالمي عام 1889، ونال عدة ميداليات وجوائز.



حرب الاستقلال الإيطالية الأولى – التي خاضها كمقاتل متطوُّع دفاعاً عن مدينة مودينا – لجأ إلى جنيف، ولاحقاً إلى باريس حيث التقى بأوجين سيسيري (1813-1890) الذي كان من الأسماء البارزة في فن النقش، والذي وظَّفه كمتخصص في الطباعة الحجرية، وفي المنزل الريفي لسييسيري، تعرَّف باسيني على رسامي مدرسة فونتينبلو (1852-1853). ترك هؤلاء المعارف أثراً كبيراً على باسيني، الذي بدأ بممارسة الرسم في الهواء الطلق، ودراسة الآثار الدقيقة للضوء والظلال على الطبيعة. وبالفعل، تحوَّلت مهارته في رسم الضوء إلى سمة تميَّزت بها أعماله، وجعلته من أبرز الفنانين المستشرقين في القرن التاسع عشر.

أدرك باسيني أهمية فرصة مُرافقة البعثة الفرنسية إلى بلاد فارس فور عرضها عليها، فأقبل عليها لإثراء أسلوبه والمضي قدماً في مسيرته الفنية. استهلَّت البعثة رحلتها بتاريخ 10 مارس/آذار 1855 من مدينة الإسكندرية المصرية، ومَرَّت على العاصمة القاهرة، ثم اتجهت جنوباً إلى السويس على متن سفينة فيكتوريا البريطانية التابعة لشركة الهند الشرقية. وبعد انطلاقتها من السويس، كانت لها محطة في جدة، واستمرَّت بمسارها حول شبه الجزيرة العربية، بحيث قطعت مضيق باب المندب، وتوقَّفت في مدينتي عدن اليمنية ومسقط العُمانية، ومن ثم شمالاً عبر الخليج، فعبرت ما أصبحت الآن دبي وقطر والبحرين، قبل دخول بلاد فارس من بوشهر. ومن هناك، قطعت البعثة الفرنسية جبال زاغروس الوعرة للغاية ومَرَّت عبر شيراز وأصفهان وصحراء كوير، لتدخل طهران أخيراً بتاريخ 2 يوليو 1855.

يُشار إلى أننا نعرف تفاصيل هذه الحملة التاريخية بفضل مذكرات غوبينو التي نشرها في باريس عام 1859 تحت عنوان ”ثلاث سنوات في آسيا (1855-1858)“. قدَّمت أعمال باسيني إضاءات بنفس القدر من الأهمية، إذ وثِّق الرحلة عبر تدوين ملاحظات شخصية ورسومات على ورق ورسومات أولية بألوان زيتية نفَّذها خلال السفر ونشرها لاحقاً في مجلَّدين تحت عنوان ”رسومات من الشرق“. وقد تركت هذه الرحلة أثراً كبيراً على باسيني، وشكَّلت محطة فارقة في مسيرته، إذ سمحت له الإضاءات التي قدَّمتها بتعزيز مستوى حساسيته لألوان وأجواء الشرق الأوسط، وهو ما جعله من الأسماء القليلة من الفنانين المستشرقين في عصره الذين قدَّموا رَؤى أصيلة في أعمالهم على مستوى التكوين والموضوع.

عاد باسيني إلى باريس بعيد انتهاء حرب القرم في مارس 1856 ليبدأ على الفور بتحويل رسوماته ودراساته إلى لوحات كبيرة الحجم ومطبوعات حجرية خصيصاً لتقديمها في صالون العاصمة الفرنسية،

Pasini had arrived in Paris in 1851 from Parma, where he had studied at the Accademia di Belle Arti and specialised in landscape painting. Following the first war of Italian Independence (in which he took part as a volunteer fighting for Modena), he sought refuge in Geneva and, subsequently, Paris. There, he was introduced to Eugène Cicéri (1813-1890), a noted engraver, who hired him as a lithographer and in whose country house he became acquainted with the painters of the École de Fontainebleau (1852-53). Following this important encounter, Pasini began to practice en *plein-air* painting and to study the fleeting effects of light and shadow on nature. Indeed, his skill in capturing light would become a trademark of Pasini’s art, distinguishing him as one of the most accomplished among 19th century Orientalist painters.

When Pasini was offered the chance to accompany the French delegation to Persia, he immediately understood the significance of the occasion and seized the opportunity to enrich his formation and advance his career. The delegation embarked on 10 March 1855 from Alexandria in Egypt, passed through Cairo, and descended to Suez aboard the Victoria, a British vessel belonging to the East India Company. From Suez, it paused at Jeddah and continued its journey around the Arabian Peninsula, crossing the Bab el Mandeb Strait. After pausing in Aden, Yemen and Muscat, Oman, the delegation began its ascent into the Gulf, crossing into modern-day Dubai, Qatar and Bahrain before entering Persia at Bouchir. From there, it travelled across the rugged and impassable Zagros mountains and reached Shiraz and Isfahan. After traversing the Dasht-e Kavir desert, the delegation finally entered Tehran on 2 July 1855.

Details of this historic mission are known thanks to Gobineau’s memoirs *Trois ans en Asie (de 1855-1858)*, published in Paris in 1859. Equally enlightening are the works of Pasini, who meticulously documented the journey through personal notes, drawings and oil sketches realised on route and later published in two volumes under the title *Croquis d’Orient*. The journey made a profound impression on Pasini and marked a

تُصوِّر هذه اللوحة الاستثنائية للفنان الاستشراقي الإيطالي ألبرتو باسيني (بوسيتو، 1826 - بارما – كافوريتو 1899) مرحلة مفصلية من حرب القرم (1853-1856)، عبّرت فيها بعثة فرنسية بلاد فارس في إطار الجهود للحصول على دعم القوات الحليفة.

التاريخ الفعلي لهذا الحدث هو عام 1855، وفي السنة السابقة لذلك، كانت فرنسا وإنجلترا قد انضمتا إلى الإمبراطورية العثمانية في حربها ضد روسيا، بحيث أرسلت قواتها البحرية إلى شبه جزيرة القرم وفرضت حصاراً على سيفاستوبول. وسعيّاً لنيل دعم في المنطقة، عرضت الوفود الروسية إعادة الأراضي الأفغانية مقابل بقاء البلاد على الحياد في النزاع. أما نابوليون الثالث، ونتيجة خوفه من نفوذ الشاه ناصر الدين، فقد أمر في يوليو/تموز 1854 بإنشاء بعثة دائمة في طهران، وأرسل لهذه الغاية وفداً إلى بلاد فارس.

دخلت هذه البعثة الدبلوماسية الفرنسية التاريخ من بابه الواسع، فقد أدى الحصار الذي فرضته القوات البحرية الروسية في البحر الأسود، إلى جعل المسار المعتاد عبر طرابزون غير متاح، فوجدت البعثة نفسها مجبرة على الوصول إلى بلاد فارس من الجنوب، وبالتالي الالتفاف حول شبه الجزيرة العربية. إلا أن هذا المسار انطوى على تحديات لوجستية جسيمة، إذ تعيَّن على البعثة أن تقطع أراضٍ لم يكن يُعرف عنها الكثير آنذاك، وهو ما جعل الوفد يرصد ويجمع معلومات بالغة الأهمية عن تاريخ المنطقة وتضاريسها وأنظمة الحكم فيها.

قاد البعثة الفرنسية نيكولا بروسر بوريه (1811-1886) الذي كان الوزير المفوض السامي لبلاد فارس، وضُمَّت عالم الأنثروبولوجيا والروائي جوزيف أرتور كونت غوبينو (1816-1882)، والسكرتير الأول للبعثة، ومساعدَين اثنين، ومُلاحقاً، وتُرجمانين، وعدداً من المساعِدين وسائسي الخيول.

انضمَّ ألبرتو باسيني إلى البعثة بصفته مسؤولاً عن رسم الوثائق، وبناءً على توصية من صديقه تيودور شاسيرياو (1819-1856)، الذي كان يُفترض أن يضطلع بهذه المهمة، إلا أنه اضطر لرفض المنصب بسبب مرضه، فرشَّح اسم باسيني، ذلك الفنان الإيطالي الواعِد الذي تقاسم مَرسماً معه، والذي لمس بسرعة موهبته في رسم المناظر الطبيعية والمُشاهد الاستشراقية.

وصل باسيني إلى باريس عام 1851 قادِماً من بارما حيث درس في أكاديمية الفنون الجميلة، وتخصَّص في رسم المناظر الطبيعية، وعقب

This extraordinary landscape painting by Italian Orientalist painter Alberto Pasini (Busseto, 1826 - Cavoretto, 1899) depicts an important episode in the Crimean War (1853-1856): the moment a French delegation journeyed into Persia to secure support for the allied forces.

The episode dates to 1855. The previous year, France and England had joined the Ottoman Empire in its war against Russia, dispatching their navies to the Crimean Peninsula and laying siege to Sevastopol. To shore up support in the region, Russian delegates offered to return Afghan territories to Persia, in exchange for the country's neutrality. Fearing Russian influence on Shah Nasir al-Din, in July 1854 Napoleon III ordered the establishment of a permanent legation in Tehran and dispatched a French mission to Persia.

This French diplomatic mission would prove historic. Due to the Russian naval blockade in the Black Sea, the traditional route to Persia through Trebizond was rendered inaccessible. Thus, the delegation was compelled to approach Persia from the south, circumnavigating the Arabian Peninsula. This route posed great logistical challenges, however, by crossing hitherto little-known territories the delegation gained precious insights into the history, geography and political situation of the region.

The French mission was led by Nicolas Prosper Bourée (1811-1886), French Minister plenipotentiary to Persia. It included anthropologist and novelist Count Joseph Arthur de Gobineau (1816-1882), a first secretary, two assistants, an attaché, two interpreters (*dragomans*), as well as many aides and drivers.

Alberto Pasini joined the mission as its documentary illustrator, following a recommendation from his friend, Théodore Chasseriau (1819-1856), who was originally ear-marked for the role but was forced to decline the invitation due to ill health. In his stead, Chasseriau recommended Pasini, a promising Italian artist with whom he shared a studio, and whose talent for landscape and Orientalist scenes he was quick to recognise.



عصره، واقتنى اللوحة ويليام الأول ملك فورتمبيرغ مقابل مبلغ ضخـم بلغ 2500 فرنك. ورغم أن النجاح الذي حققته هذه اللوحة تبعته أعمال ناجحة عديدة أخرى، إلا أنها ظلَّت من اللوحات المفضلة لدى الفنان، حتى أنه رسم نسخة مصغرة كذكرى شخصية له (الصورة 2) تنطوي على نفس ما تمتاز به النسخة الأكبر والأقدم من نضارة الألوان وبهاء الإضاءة والطابع المعلِّق للمشهد، وهي كلها عناصر تحوَّلت إلى سمات مميزة لأعمال باسيني، ومصدر إلهام للكثير من الفنانين المستشرقين في القرن التاسع عشر.

توجد أعمال باسيني حالياً ضمن مقتنيات متاحف كبرى ومجموعات خاصة هامة، منها متحف المتروبوليتان للفنون في نيويورك، ومعهد شيكاغو للفنون؛ ومتحف والترز للفنون، بالتيمور؛ ومتحف تيسين-بورنيميزا، مدريد؛ ومتحف أورسيه، باريس؛ وغاليريا ديلي أوفيزي وغاليريا دارتي موديرنا في قصر بيتي، فلورنسا؛ ومتحف بيناكوتيكا دي بريا ومتحف العلوم والتكنولوجيا، ميلانو؛ وغاليريا دارتي موديرنا، تورينو؛ وغاليريا دارتي موديرنا ريتشي أودي، بياتشينزا. كما إن جميع لوحات باسيني الكبيرة موجودة الآن في متاحف ومجموعات بارزة، نذكر منها ”قافلة الشاه الفارسي“، مجموعة مارزوتو، روما؛ ”قافلة قُبيل مغادرة شيراز إلى أصفهان“، غاليريا نازيونالي، بارما؛ ”قافلة خلال توقّف للاستراحة“، غاليريا دارتي موديرنا، ميلانو؛ ”مرعى على الطريق من طهران إلى تبريز“، متحف الفنون الجميلة، روان؛ و”باب مسجد يني جامع في إسطنبول“، متحف الفنون الجميلة، نانت.

horses adorned with gold and silk trappings, preceding members of the delegation, who travel in comfortable red and blue tents. Further back are French and Persian servants, men leading spare horses, and a contingent of armed cavalrymen under the command of the Shah's appointee (the “mahmandar”).

What marks this painting’s utter originality is Pasini’s unparalleled skill in rendering space through composition and color, coupled with his artistic ingenuity in selecting viewpoints, and his ability to capture the transparency of air and the atmospheric nuances of distant lands. The innovative composition, which allocates significant space to the horizon, the kaleidoscopic caravan ascending the rugged terrain, and the ethereal atmosphere, simultaneously dynamic and suspended, with the swiftly moving clouds casting intricate patterns of light and shadow, mesmerised Salon attendees.

The painting garnered great public admiration and was reproduced in “Le Monde Illustré” in an engraving by Charles Maurand. Almost overnight, Pasini was propelled into the ranks of the foremost Orientalist painters of his day, and his painting was acquired by William I, King of Württemberg, for the considerable sum of 2500 francs. Although this success was followed by many others, clearly Passage d’une caravane à travers les défilés qui séparent la Perse des grandes steppes du Khorassan remained one of the artist’s favourite works if, towards the end of his career, he made a smaller replica as a personal memento (Fig. 2). This painting contains, in essence, the same freshness, luminosity, and suspended atmosphere found in the earlier larger version. By then, these elements had become defining features of Pasini’s art and sources of inspiration for many 19th century Orientalist painters.

Today, Pasini’s works are housed in prestigious museums and private collections worldwide, including the Metropolitan Museum of Art, New York; the Art Institute of Chicago; the Walters Art Gallery, Baltimore; the Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid; the Musée d’Orsay, Paris; the Galleria

إذ عَرَضَ في دورة عام 1857 ثلاث لوحات زيتية ورسومات استشرافية. وفي الدورة التي تلت ذلك بعامين، قدَّم بالتعاون مع الناشر الباريسي جوزيف ليميرسييه اثني عشر نقشاً مستوحى من رحلاته. إلا أن بزوغ نجمه جاء مع عرض هذه اللوحة في صالون عام 1859 تحت عنوان ”مرور القافلة عبر المسارات الفاصلة بين بلاد فارس وسهول خراسان الكبرى“.

تُصوِّر هذه اللوحة المهيبة والفريدة عبور القافلة لمنطقة جبلية وعرة مقفرة تفصل بين بلاد فارس وسهول خراسان مترامية الأطراف، واستوحى باسيني المشهد من رسم أنجزه بُعيد وصوله إلى بلاد فارس، ونفَّذه بقلم رصاص على ورق، 16 × 22 سم، مجموعة خاصة (الصورة 1). ينطوي هذا العمل على تكوين مذهل بين لقطات مُقرَّبة ومَشهد بانورامي للمنطقة ومنحدراتها الشاهقة ووديانها السحيقة والسهول الشاسعة، بحيث يمتد المنظر إلى المالانهاية مع خط أفق متمواج بسحاب من غبار وتلاعب بالضوء والظلال وسماء متماوجة بالغيوم.

يحمل تصوير القافلة براعة فنية وأهمية تاريخية، إذ يتطابق مع وصف غوبينو لتفاصيل الوفد المرافق للبعثة الفرنسية والمتنوّع ثقافياً. تُظهر اللوحة القافلة بينما يقودها مرشدان، أحدهما من ”الكافار“ الذي يعتمر طربوشاً تقليدياً أحمر اللون، و خلفه جندي مسلّح برمح ويعتمر قلنسوة سوداء اللون. كما يُظهر الفنان خيول القافلة وسروجها الحربية، التي تتقدّم موكب الوفد الرسمي حيث يرتحل أعضاؤه ضمن خيام حمراء وزرقاء مريحة. وفي مؤخرة القافلة، يوجد الخدم الفرنسيون والفراسيون، ورجال يقودون خيولاً احتياطية، وفرقة فرسان تأمّر بقائد عيَّنه الشاه محمندان.

الجانب الذي يُميِّز هذه اللوحة هو المهارة الفائقة لباسيني في رسم الفضاء العام من خلال تفاصيل التكوين والألوان، إلى جانب براعة فنية استثنائية في اختيار زاوية الرؤية، وقدرته على رسم شفافية الهواء وتفاصيل الأراضي البعيدة في الأفق. أما زوار صالون باريس، فقد سحرتهم اللوحة نتيجة عناصرها المبتكرة، والتي تفرد مساحة كبيرة للأفق، والقافلة متعددة الألوان التي تقطع تضاريس وعرة، والأجواء الأثيرة الطاغية، وفي الوقت نفسه المزج بين إيقاع حركة القافلة والإحساس بأنه مشهد معلّق بين الغيوم المتنقلة، وما يُخلِّفه ذلك من اختلافات طفيفة في أنماط الضوء والظلال.

حصدت هذه اللوحة إعجاب العامة، ونُشرت صورة لها في مجلة Le Monde Illustré في نقش صممه شارل موران. وبفضلها، اكتسب باسيني بين ليلة وضحاها مكانة بين أبرز الرسامين المستشرقين في

turning point in his art. The unique insights gained thanks to his travels allowed him to become a sensitive and perceptive interpreter of the colours and atmospheres of the Middle East, and one of the few Orientalist artist of his day to offer a truly original perspective, both in terms of composition and subject matter.

Following the conclusion of the Crimean war in March 1856, Pasini returned to Paris and immediately set to work converting his drawings and studies into large scale paintings and lithographs intended for the Salon. At the Salon of 1857, he showcased three Orientalist oil paintings and drawings; and, in 1859, he published twelve engravings based on his travels with Parisian publisher Joseph Lemercier. However, his great public breakthrough came with the exhibition of the present painting, *Passage d’une caravane à travers les défilés qui séparent la Perse des grandes steppes du Khorassan*, at the Salon of 1859.

This ambitious and innovative painting depicts a caravan crossing the rugged, inhospitable mountainous terrain that separates Persia from the vast steppes of Khorasan. The subject is inspired by a drawing sketched shortly after Pasini’s arrival in Persia (pencil on paper, 16 x 22 cm, private collection) (Fig. 1). The composition could not be more striking, with its alternation of close ups and panoramic views punctuated by towering precipices, ravines, and verdant plains. At the summit of the pass, the viewer is presented with an expansive vista, stretching endlessly into a horizon marked by billowing clouds of dust and the interplay of light and shadow cast by dramatic cloud formations.

The depiction of the caravan is both artistically masterful and historically significant, mirroring Gobineau’s description of the splendid and culturally diverse entourage that accompanied the French delegation. Pasini depicts a caravan composed of two guides leading the way, a "cavaz" sporting the characteristic red “tarbush”, followed by a soldier armed with a spear and wearing a black headdress. He shows parade

degli Uffizi, Florence and the Galleria d'Arte Moderna in Palazzo Pitti, Florence; the Pinacoteca di Brera, Milan and the Museo di Scienza e Tecnologia, Milan; the Galleria d'Arte Moderna, Turin; and the Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi, Piacenza. All of Pasini's larger canvases are now held in prominent museums and collections: *The Caravan of the Persian Shah*, Marzotto Collection, Rome; *A Caravan preparing to leave Shiraz for Isfahan*, Galleria Nazionale, Parma; *A Caravan Resting*, Galleria d'Arte Moderna, Milan; *Pasture on the route from Teheran to Tabriz*, Musée des Beaux-Arts, Rouen; and *The Door of the Mosque of Yni Djami in Istanbul*, Musée des Beaux-Arts, Nantes.



ALBERTO PASINI

(Busseto 1826 – 1899 Cavoretto)

ألبرتو باسيني

بوسيتو 1826-1899 كافوريتو

Outside the Mosque

”أمام مسجد“

Signed lower right: A. Pasini

Oil on canvas

27.1 x 35 cm (10¾ x 13¾ in.)

موقعة في الزاوية السفلية اليسرى: A. Pasini

ألوان زيتية على قماش

27.1 × 35 سم

Alberto Pasini (1826-1899) was born in Busseto, Italy. After losing his father at an early age, Pasini pursued artistic training at the Academy of Fine Art in Parma, guided by his uncle Antonio Pasini, a respected painter and illuminator. In the early 1850s, the artist moved to Paris to work under the Barbizon-inspired artists Pierre-Luc-Charles Cicéri and Eugène Cicéri and later under the Romantic painter Théodore Chassériau, who would have a major influence on his corpus of work and help him gain entry into the Salon in 1853.

Pasini’s voyages through the Middle East and Asia were extensive, commencing in 1855 as a part of a French diplomatic mission which included journeying through Egypt, Persia, Turkey and the entire Arabian Peninsula. Pasini was favoured by Sultan Abdulaziz of the Ottoman Empire, producing many royal commissions for the Ottoman Court, predominantly depictions of Mosques and market scenes. An important Mosque scene by Pasini is part of the collection of The Metropolitan Museum of Art, New York and is just one example of his many celebrated works housed in museums all over the world.

وُلد ألبرتو باسيني (1826-1899) في منطقة بُسيتو الإيطالية، وكان يتيم الأب منذ نعومة أظفاره، والتحق بأكاديمية الفنون الجميلة في بارما حيث تتلمذ على يد عمه الرسام المرموق والمختص بتذهيب وزخرفة المنمنمات، أنطونيو باسيني. انتقل ألبرتو إلى باريس في مطلع خمسينيات القرن التاسع عشر ليعمل تحت إشراف الفنانين بيير لوك شارل سيسيري وأوجين سيسيري اللذين استلهما أعمالهما من مدرسة باربيزون الفنية، ثم تحت إشراف رسام الطراز الرومانسي تيودور شاسيرياو، الذي ترك أثراً بالغاً على أعمال باسيني، بل وحتى ساعده في دخول صالون باريس عام 1853.

كان باسيني كثير الترحال في أرجاء المشرق وآسيا، بدءاً من عام 1855 عندما كان ضمن بعثة دبلوماسية فرنسية جالت في مصر وبلاد فارس وتركيا وأرجاء شبه الجزيرة العربية. تمتّع باسيني بحظوة لدى سلطان الإمبراطورية العثمانية عبد العزيز الأول، وكلّفه البلاط العثماني بالعديد من اللوحات، جُلّها لمساجد ومَشاهد لأسواق. توجد لوحة مهمة لـ باسيني، ويظهر فيها مشهد لمسجد، ضمن متحف المتروبوليتان للفنون في نيويورك، وتمثّل عَيّنة بديعة لأعماله الشهيرة المعروضة في متاحف حول العالم.



GOURLAY STEELL

(Edinburgh 1819 – 1894)

Lord Strathnairn’s Arab Charger

Signed lower right: Gourlay Steell

Oil on canvas

99 x 112 cm (39 x 44¹/₈ in.)

غورلاي ستيل

إدنبرة 1819-1894

”الجواد العربي للورد ستراثنيرن“

موقَّعة في الزاوية السفلية اليسرى: Gourlay Steell

ألوان زيتية على قماش

112 × 99 سم

Gourlay Steell (1819-1894), one of Scotland’s foremost animal painters of the 19th century, was celebrated for his accurate and sensitive renderings of equine subjects. Born in Edinburgh into a family of artists, Steell studied under William Allan and Robert Scott Lauder, developing a reputation for his detailed treatment of animals. His skill was recognised at the highest level; in 1872, following the death of Sir Edwin Landseer, he was appointed as official animal painter to Queen Victoria for Scotland, a position that confirmed his national importance. He exhibited frequently at the Royal Scottish Academy and his works are today represented in the National Galleries of Scotland.

The present painting depicts the Arab charger of Lord Strathnairn, a British military commander associated with service in India. The Arabian horse, with its finely chiseled head, arched neck and high tail carriage was admired throughout the 19th century for its stamina, agility, and elegance. Steell captures these qualities with precision; adopting a naturalistic approach in his handling of the horse’s anatomy and posture. This work reflects broader Victorian interest in the Arabian horse, which by the mid-19th century had become a symbol of both imperial reach and aristocratic prestige. Steell’s painting situates these celebrated animals within a lineage of equestrian art, linking Scottish academic painting to the enduring allure of the Arab charger.

يُعتبر غورلاي ستيل (1819-1894) من أبرز رسّامي الحيوانات الاسكتلنديين خلال القرن التاسع عشر، واشتُهر بأعماله شديدة الدقة وبحساسيته العالية عند رسم الخيول. وُلد ستيل في إدنبرة لعائلة فنية وتلمذ على يد ويليام ألان وروبرت سكوت لاودر، واكتسب شهرة بفضل أعماله التي قدّم فيها أدق تفاصيل الحيوانات، وحظي بأعلى مستوى من التقدير لموهبته عندما تم تعيينه عام 1872 في منصب رسّام الحيوانات الرسمي لملكة اسكتلندا فكتوريا إثر وفاة السير إدوين لاندسير. قدّم ستيل أعماله بشكل منتظم في الأكاديمية الملكية الاسكتلندية، وهي موجودة حالياً ضمن مقتنيات متحف المعرض الوطني الاسكتلندي.

تُصوّر اللوحة الجواد العربي للورد ستراثنيرن الذي خدم ضمن القوات العسكرية في الهند. حظي الخيل العربي بإعجاب شديد في القرن التاسع عشر بفضل قدرته على التحمل وما يتمتع به من رشاقة وأناقة، ورأسه الممشوق وعنقه المقوّس وذيله المرتفع. رسم ستيل هذه الصفات بدقة متناهية، مع تبنيّ مقارَبة طبيعية في تشريح جسم الخيل ووضعيته. تعكس هذه اللوحة الاهتمام الكبير خلال الحقبة الفكتورية بالخيّل العربي، الذي أصبح يُجسّد الخطوة الإمبراطورية والمكانة الأرستقراطية. ترتقي لوحة ستيل بهذا الحيوان المحتفى به إلى صفة فن الفروسية، وتُشكل صلة وصل بين الرسم الأكاديمي الاسكتلندي والجاذبية الدائمة التي حظي بها الجواد العربي.



GEORGES WASHINGTON

(Marseille 1827 – 1901 Douarnenez)

Horsemen Crossing a Wadi

Signed lower left: G. Washington

Oil on canvas

81 x 92 cm (31¾ x 36 ¼ in.)

جورج واشنطن

مرسيليا 1827-1901 دوارننيه

”فرسان يعبرون وادي“

موقَّعة في الزاوية السفلية اليسرى: G. Washington

ألوان زيتية على قماش

81 × 92 سم

Georges Washington’s, *Horsemen Crossing a Wadi*, depicts a group of tribesmen crossing a river in a valley with grassy plateaus near Algeria’s Atlas Mountains. These river valleys, known in Arabic as wadi, are wetbeds that only flow when heavy rain occurs, usually between November and March, and would otherwise be dry riverbeds.

Although Washington’s date and place of birth are known, he was born out of wedlock, and his parents’ names were not recorded. However, it later emerged that his mother was Marie Besse. His father’s name remains unknown, but he named his son Georges Washington after America’s first president, George Washington (1732-1799), whom he greatly admired. Washington pursued an artistic career, training at the École des Beaux-Arts in Paris, where he studied under the history painter François-Édouard Picot (1786-1876). Picot’s highly finished academic style was very different from that of his pupil. Washington was inspired by the Romantic style: the use of colour, loose brushstrokes, and the subject matter of fellow Orientalists Eugène Delacroix (1798-1863) and Eugène Fromentin (1820-1876). Delacroix and Fromentin both spent time in Algiers; they did not overlap with Washington, whose first visit was in the mid-1850s. All three painters were renowned for their poetic depictions of Bedouin life and dramatic equine subjects. Washington first exhibited at the Paris Salon in 1857 with his view of *Plaine du Hoiina*, and regularly exhibited thereafter for fifty years.

تُصوِّر لوحة جورج واشنطن ”فرسان يعبرون وادي“ مجموعة من رجال القبائل يعبرون مجرى نهر ويقطعون هضاباً عشبية بالقرب من سلسلة جبال الأطلس في الجزائر. تتحوَّل هذه الأودية إلى مجاري مائية عند هطول أمطار غزيرة بين شهري نوفمبر ومارس عادة، وتكون جافة في بقية فترات السنة.

تُوثِّق السجلات تاريخ ومكان ولادة واشنطن من دون الإشارة إلى اسمي والده، نظراً لكونه أبصر النور من علاقة خارج إطار الزوجية، ليتبيَّن لاحقاً أن والدته هي ماري بيس، بينما لا يزال مجهولاً اسم والده الذي أطلق على وليده هذا الاسم لإعجابه الشديد بأول رئيس لأمريكا، جورج واشنطن (1732-1799). استهلَّ واشنطن مسيرته الفنية بالالتحاق بمدرسة الفنون الجميلة في باريس، حيث تدرَّب على يد رسام المشاهد التاريخية فرانسوا إدوار بيكو (1786-1876) ذي الأسلوب الأكاديمي المتقن ولكن المختلف تماماً عن ذلك الذي اتَّبعه تلميذه الذي استلهم من المدرسة الرومانسية توليفتها اللونية وضربات الفرشاة اللينة، والموضوعات التي عالجها زملائه المستشرقين أوجين ديلاكروا (1798-1863) وأوجين فرومنتان (1820-1876). أمضى ديلاكروا وفرومنتان فترة في الجزائر لم تتقاطع مع وجود واشنطن، إذ زارها للمرة الأولى في أواسط خمسينيات القرن التاسع عشر. وقد اشتهر الفنانون الثلاثة بتقديمهم الشعاري لحياة البدو وتصويرهم الدرامي للخيول. عرض واشنطن لأول مرة في صالون باريس عام 1857 لوحة ”سهل هويينا“ (الصحراء الجزائرية)، وشارك في صالون العاصمة الفرنسية بانتظام لمدة خمسين عاماً.



GEORGES WASHINGTON

(Marseille 1827 – 1901 Douarnenez)

Arab Warriors on Horseback

Signed lower right: G. Washington

Oil on canvas

50.2 x 61 cm (19¾ x 24 in.)

Arab Warriors on Horseback, was also created by Georges Washington, an artist renowned for depicting Arabian horses and scenes from Algeria and Morocco. The painting shows mounted Arab warriors navigating rugged terrain, with a central figure atop a white and grey dappled stallion gesturing forward. It highlights Washington’s skill as an equestrian painter and his consummate understanding of Arab customs and attire, knowledge gained during his travels in the Near East. Influenced by artists such as Eugène Delacroix (1798-1863) and Eugène Fromentin (1820-1876), Washington’s style is marked by a vivid palette, dramatic compositions, and expressive brushwork, emphasising the ‘exoticism’ and vitality of his subjects.

جورج واشنطن

مرسيليا 1827-1901 دوارننيه

”محاربون عرب على ظهور الخيل“

موقَّعة في الزاوية السفلية اليمنى: G. Washington

ألوان زيتية على قماش

61 × 50.2 سم

رسم لوحة ”محاربون عرب على ظهور الخيل“ جورج واشنطن الذي حقق شهرة بتصوير الخيول العربية ومُشاهد من الجزائر والمغرب. تُظهر اللوحة مقاتلين من العرب يمتطون ظهور خيولهم أثناء اجتياز تضاريس وعرة، وتبرز شخصية محورية لمقاتل في وسط العمل على صهوة جواد مرقط بالأبيض والرمادي ويُشير بيده إلى الأمام.

تُظهر اللوحة الضوء مهارة واشنطن كرسام للخيول وفهمه العميق لعادات وتقاليد العرب وملابسهم، وهي معرفة اكتسبها خلال رحلاته في منطقة الشرق الأدنى. تأثر واشنطن بفنانين مثل أوجين ديلاكروا (1798-1863) وأوجين فرومنتان (1820-1876)، ويمتاز أسلوبه بتوليفة لونية نابضة بالحياة وتركيبات درامية وخطوط فرشاة معبرة، تُبرز غرابة وحيوية الموضوعات والشخوص التي تعالجها أعماله.



JOSÉ BENLLIURE Y GIL

(Cañamellar 1855 –1937 Valencia)

Inside a Coffee House, Study

Signed and inscribed lower left: J. Benillure / Túnez

Watercolour on paper

35 x 44 cm (13 ½ x 17 ½ in.)

José Benlliure y Gil (1855-1937), born in Valencia, was one of the leading Spanish painters of his generation and a central figure in the development of Spanish Orientalism. Trained under Francisco Domingo Marqués and later active in Madrid and Rome, Benlliure cultivated a versatile career encompassing portraits, *costumbrista* subjects, and Orientalist themes.

This watercolor captures the dynamic energy of a Tunisian café, animated by musicians and patrons. Its loose brushwork and luminous palette convey atmosphere while preserving descriptive detail in costume and architecture. Though rooted in his travels through Algeria, Morocco, and Tunisia, the composition may also reflect staged artistic recreations, as contemporary photographs attest. This blending of lived observation and imaginative reconstruction was typical of late 19th-century Orientalist practice. Benlliure’s career was shaped by his links to the Spanish Academy in Rome, where he became director between 1904 and 1912. His international reputation was consolidated by patronage from figures such as the King of Savoy and by exhibitions across Europe. His works today are represented in the Museo de Bellas Artes de Valencia, the Prado, Madrid and other important collections.

خوسيه بينيوري اي خيل

كانياميلار 1855-1937 في فالنسيا

”داخل مقهى، دراسة“

J. Benillure / Túnez مؤرّخة وموقّعة في الزاوية السفلية اليسرى:

ألوان مائية على ورق

44 × 35 سم

وُلد خوسيه بينيوري خيل (1855-1937) في فالنسيا، ويُعتبر من أبرز الفنانين في عصره، وشخصية محورية في عالم فن الاستشراق الإسباني. تتلمذ على يد فرانسيسكو دومينغو ماركيز، ونشط لاحقاً في مدريد وروما، وشملت أعماله البورتريه ومُشاهد الحياة اليومية ومواضيع الاستشراق.

يُصوّر هذا العمل المنقّذ بالألوان المائية الأجواء الحيوية لمقهى في تونس، ويظهر فيه موسيقيون وزبائن. تعكس ضربات الفرشاة والتوليفة اللونية المشرقة الأجواء السائدة داخل المقهى، مع إظهار لتفاصيل الملابس والطابع المعماري للمكان. ورغم أن اللوحة مستوحاة من الرحلات التي قام بها الفنان إلى الجزائر والمغرب وتونس، إلا أنها تعكس مشهداً تمّت إعادة تمثيله، وهو ما تشير إليه الصور الفوتوغرافية من تلك المرحلة. وهذا المزج بين مَشاهد من الواقع وإعادة التخيّل شائعة في فن الاستشراق أواخر القرن التاسع عشر. ومن أبرز ما المحطات في المسيرة الفنية لـ بينيوري هو تلك الصلة مع الأكاديمية الإسبانية في روما التي شغل منصب مديرها بين عامي 1904 و1912. وتعززت الشهرة التي اكتسبها بفضل الرعاية التي حظي بها من شخصيات يأتي في طليعتها ملك سافوي، وكذلك معارضه في أرجاء أوروبا. توجد أعماله حالياً ضمن مقتنيات متحف الفنون الجميلة في فالنسيا ومتحف برادو في مدريد ومجموعات مهمة أخرى.



GUSTAVO SIMONI

(Rome 1846 – 1926 Palestrina)

With his Favourite, 1888

Signed and dated lower right: G. Simoni. Rome 1888

Wastercolour on paper

91 x 61 cm (36 x 24 in.)

Gustavo Simoni (1846-1926), an Italian painter, specialised in Orientalist watercolors and oils, experienced great popularity among European collectors in the late 19th century. Trained in Rome, Simoni traveled extensively in North Africa and the Middle East, producing on-site sketches that informed his highly detailed compositions. He gained acclaim for his ability to combine architectural backdrops with animated human activity, often capturing scenes of markets, musicians and everyday street life. The present work, while broadly titled, is representative of Simoni’s typical subject matter. His compositions often balance decorative architectural elements – archways, tiled walls, or courtyard spaces – with finely observed figures dressed in richly patterned fabrics. Simoni’s careful rendering of textiles and ornamental surfaces made his works particularly appealing to collectors interested in both ethnographic detail and aesthetic refinement.

Simoni exhibited widely in Europe, earning medals in Paris and London, and his works entered numerous private collections. His watercolors, especially, were praised for their luminosity and precision. The painting at hand reflects his broader contribution to the Orientalist tradition: an emphasis on decorative richness, lively figural composition, and a careful integration of observed detail with the conventions of academic realism.

غوستافو سيموني

روما 1846-1926 بلاسترينا

”مع المفضلة لديه“، 1888

G. Simoni. Rome 1888: مَوْقَعَة ومَوْرُخَة في الزاوية السفلية اليسرى:

ألوان مائية على ورق

61 × 91 سم

غوستافو سيموني (1846-1926) هو رسام إيطالي تَخَصَّصَ برسم اللوحات الاستشراقية بالألوان المائية والزيتية، وحظيت أعماله بإقبال كبير لدى المقتنين الأوروبيين في أواخر القرن التاسع عشر. تلقَّى سيموني تعليمه في روما، وسافر بشكل متكرر إلى شمال أفريقيا والشرق الأوسط حيث نَفَّذَ رسومات مبدئية اعتمد عليها لاحقاً في أعماله الغنية بالتفاصيل. حقَّقَ الفنان شهرة واسعة بفضل قدرته على الجمع بين المَعَالِم المعمارية وحضور الشخصيات الإنسانية، وغالباً ما وُثِّقَ مَشاهد من الأسواق التقليدية والحياة اليومية في الشوارع والأزقة. يُجسِّد هذا العمل أسلوب سيموني والموضوعات التي اعتاد تقديمها، حيث يوازن العناصر الزخرفية المعمارية، من أقواس وقناطر وجدران مبْلُطة والفناء الداخلي للمنزل، مع الشخصيات الظاهرة بتفاصيل مدروسة بعناية والتي ترتدي ملابس غنية بالأمط. وبفضل براعة الفنان في رسم الأنسجة والزخارف، لاقى إقبالاً من المقتنين المهتمين بهذا المستوى من الرقي الجمالي وبالتعرُّف على هذه الشعوب وحياتها.

عرض سيموني لوحاته على نطاق واسع في أوروبا، وفاز بعدة ميداليات في باريس ولندن، كما توجد أعماله ضمن مجموعات خاصة وعامة على حدِّ سواء. ونال إشادة على وجه الخصوص لما تتمتع به أعماله المنفذة بالألوان المائية من براعة في التلاعب بالضوء ودقة التفاصيل. وتعكس هذه اللوحة بصمته اللافتة في فن الاستشراق، إذ يَركُزُ على غنى الأنماط الزخرفية، إلى جانب إظهار شخوص تنبض بالحياة، ودمج متقن للتفاصيل المتناهية ضمن الأسلوب الأكاديمي لمدرسة الواقعية.



EUGÈNE GIRAUD

(Paris 1806 – 1881)

La Danseuse du Caire, c. 1866

Signed lower left: E. Giraud

Gouache and pencil on paper

48 x 31 cm (19 x 12 ¼ in.)



This gouache by Eugène Giraud (1806-1881) relates to his celebrated 1866 oil painting, *La Danseuse du Caire*, depicting a Ghawazi dancer performing the *rags baladi*, a traditional Egyptian solo dance characterised by hip movements. The Ghawazi, often described in 19th-century travel literature, embodied for European audiences the ‘exoticism’ of the East, as noted by William Prime in 1857 – they were celebrated for their beauty and grace.

Unlike the educated Awalim courtesans, Ghawazi were professional street performers of low social status, dancing unveiled at public and private festivities. Western accounts often conflated the two, with the French term *Almée* broadly applied to all female dancers. Edward Lane’s 1836 *Manners and Costumes of the Modern Egyptians* distinguished them, describing the Ghawazi dancers appearance as consisting of diaphanous trousers known as a *shintiyan* and a shirt of semi-transparent gauze known as a *tób*. He also mentioned that ‘*the tips of their fingers, the palms of their hands and their toes and other parts of their feet, are usually stained with the red dye of the henna*’

Giraud travelled to Egypt in 1847 and likely saw such dancers firsthand, possibly also influenced by Gustave Flaubert’s famous 1850 account of the Ghawazi Kuchuk Hanem. By the mid-19th century, Egyptian dancers became a popular subject for Orientalist painters such as Jean-Léon Gérôme and Leopold Carl Müller. Gérôme’s *Dance of the Almeh*, 1864, drew both praise and controversy for its eroticism. Giraud’s version, while sensuous, shows costume details with relative accuracy. Widely circulated as an engraving, his Ghawazi remains a significant example of how the Egyptian dancer became an enduring motif in European art and imagination during the Orientalist period.

أوجين جيرو

باريس 1806-1881

”راقصة القاهرة“، حوالي، 1866

موقَّعة في الزاوية السفلى اليسرى: E. Giraud

غواش وقلم رصاص على ورق

48 × 31 سم

يستحضر هذا العمل، الذي نفَّذه أوجين جيرو (1806-1881) بألوان الغواش، لوحة شهيرة أخرى بالألوان الزيتية من عام 1866 وتحمل كذلك اسم ”راقصة القاهرة“. تظهر في هذا العمل راقصة شعبية من ”الغوازي“ تؤدي الرقص البلدي المصري الذي يمتاز بإتقان هزِّ الأرداف. تكرَّر وصف الغوازي في أدب رحلات القرن التاسع عشر نظراً لما يُمثِّلنه من ”غربة“ في عيون الجمهور الأوروبي، إذ أشار المؤرخ الفني وأديب الرحلات ويليام برايم عام 1857 إلى مُتعهن بمستوى فائق من الجمال والرشاقة.

وعلى عكس المحظيات العوالم، كانت الغوازي فنانات شارع محترِّفات من طبقة اجتماعية دنيا، يرقصن دون ارتداء حجاب في الاحتفالات العامة والمناسبات الخاصة. وكثيراً ما خلطت السرديات الغربية بين هاتين الفئتين، بحيث استُخدم مصطلح ”عالمة“ للإشارة لجميع الراقصات، إلا أن إدوارد لين ميَّز بين التصنيفين في كتابه ”عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم“ الصادر عام 1836، مشيراً إلى أن الغوازي ارتدين سراويل شفافة (شنتيان) وقميصاً (توب) شبه شفاف من الشاش، كما ذكر أن ”أطراف أصابعهن وراحتي اليدين وأصابع الأقدام وأجزاء أخرى من الأقدام عادة ما كانت مصبوغة بالجناء“.

سافر جيرو إلى مصر عام 1847 ويُرَجَّح أنه شاهد الراقصات بأم عينيه، ولربما تأثر كذلك بوصف غوستاف فلوبيير الشهير عام 1850 لراقصة الغوازي كوتشوك هانم. أصبحت الراقصات المصريات موضوعاً مفضلاً للفنانين المستشرقين مثل جان ليون جيروم وليوبولد كارل مولر بحلول منتصف القرن التاسع عشر، مع أن لوحة جيروم ”رقصة العالمة“ (1864) لاقت إشادة وجدلاً على حد سواء بسبب طابعها الجنسي. ورغم أن لوحة جيرو حسية بلا شك، إلا أنها تكشف تفاصيل الأزياء بدقة واضحة. انتشرت هذه اللوحة لراقصة الغوازي على نطاق واسع كنقش، وتُشكِّل مثالاً مهماً لتحوُّل الراقصة المصرية لموضوع حاضر دوماً في الفن والمخيال الأوروبي إبان فترة الاستشراق.



HELENE BÜCHMANN

(Berlin 1843 – 1912)

Portrait of a Girl in a Headscarf

Signed and dated: H Buchmann

Oil on canvas

57.5 x 46 cm. (22 ½ x 18 in.)

هيلينا بوشمان

برلين 1843-1912

”بورترية فتاة محجّبة“

مؤرّخة وموقّعة: H Buchmann

ألوان زيتية على قماش

46 × 57.5 سم

Painted by Helene Büchmann (Berlin 1843-1912), *Portrait of a Girl in a Headscarf* depicts a young girl wearing a floral-patterned hijab, adorned with six gold coins sewn above her forehead.

Though undated, the exhibition number “1404” on the reverse suggests it was shown during Büchmann’s lifetime, most likely in the 1880s or 1890s, when she was at the height of her career. Despite its Orientalist theme, the artwork was almost certainly painted in her Berlin studio, as there is no record of her travelling beyond Western Europe. Her interest appears directed more toward pattern, form, and texture than ethnographic accuracy, in keeping with a broader European taste for idealised visions of the East. Floral-embroidered headscarves and coin embellishments, common in North Africa and the Levant, provided a decorative focal point, here rendered with refined attention to detail.

Büchmann was a well-known figure in the Berlin art world of the 1880s and 1890s, frequently exhibiting at the city’s salons and receiving regular mention in German art reviews. Born in Berlin, she studied in her native city, as well as in Munich and Paris. Her most influential teacher was Karl Gussow, who also mentored prominent German women artists such as Clara von Rappard and Anna Gerresheim. Specialising in portraiture, Büchmann’s clientele included members of the Germanophone aristocracy, among them the Prince and Princess of Courland and Princess Radziwill. She married the philologist Georg Büchmann, outliving him by twenty-eight years, and maintained an active studio on the Bülowstrasse until her death. While her name has since faded from prominence, in her lifetime she was celebrated for the poise and technical finesse of her painted likenesses.

رَسَمَت هيلينا بوشمان (1843-1912) لوحة ”بورترية فتاة محجّبة“ التي تصور فتاة ترتدي حجاباً مزيناً بنقوش زهرية، وتعلو جبهتها ست عملات ذهبية تتدلّى من طرف الحجاب. اللوحة غير مؤرّخة، إلا أن الرقم 1404 المكتوب على ظهرها يشير لعرضها خلال حياة الفنانة، ويُرجّح أنه في ثمانينيات أو تسعينيات القرن التاسع عشر، أي في أوج مسيرتها الفنية. ورغم موضوعها الاستشراقي، من شبه المؤكد أن بوشمان رسمت اللوحة في مُحترفها في برلين، إذ لا تشير السجلات لسفرها خارج أوروبا الغربية. ومُماشياً مع الذائقة الأوروبية آنذاك والتي تروق لها رؤى مثالية للشرق، انصبّ اهتمام الفنانة على الأعماط والأشكال والأنسجة أكثر من الدقة الإثنوغرافية. وأتى الحجاب المنسوج بقماش مطرّز بأشكال زهور والتحلي بالعملات المعدنية، وهي ممارسة شائعة في شمال أفريقيا والمشرق، ليوجّه تركيز الناظر بشكل زخرفي إلى وجه الفتاة التي تمّ تصويرها بأدق التفاصيل.

كانت بوشمان شخصية معروفة في عالم الفن في برلين في ثمانينيات وتسعينيات القرن التاسع عشر، إذ تكرر عرض أعمالها في صالونات المدينة، وتمت الإشارة إليها مراراً في الأدبيات الفنية الألمانية. وُلدت الفنانة في برلين، ودرست في مسقط رأسها، وكذلك في ميونيخ وباريس، أما المدرّس الأكثر تأثيراً عليها فقد كان كارل غوسو، الذي تتلمذت على يده فنانات ألمانيات بارزات أخريات، تأتي في مقدمتهن كلارا فون رابارد وأنا غيريسهايم. تخصّصت بوشمان في رسم البورترية، وكان من بين عملائها أعضاء من الطبقة الأرستقراطية الناطقين بالألمانية، من بينهم أمير وأميرة كورلاند والأميرة رادجيفي. تزوّجت عالم اللسانيات جورج بوشمان، وتوفيت بعده بثمانية وعشرين عاماً، وواصلت عملها في مُحترفها في شارع بولوشتراسه حتى وفاتها. رغم أقول نجمها منذ تلك الحقبة، إلا أنها كانت حققت شهرة كبيرة خلال حياتها بفضل الوقار والبراعة الفنية اللتين اتّسمت بهما لوحاتها من البورترية.



TOMÁS MORAGAS

(Girona 1837 – 1906 Barcelona)

Camels

Signed lower right: T. Moragas

Oil on canvas

34 x 44 cm (17 x 26 in.)

توماس موراغاس

جيرونا 1837-1906 برشلونة

”جِمال“

موقَّعة في الزاوية السفلية اليمنى: T. Moragas

ألوان زيتية على قماش

44 × 34 سم

In *Camels*, Tomás Moragas (1837-1906) focuses on the depiction of the camel, an animal central to Arabian and North African daily life. The composition presents the three camels in different postures: standing, grazing, and resting within a neutral landscape setting. This small-scale work demonstrates Moragas’ ability to adapt academic methods of animal study to Orientalist subject matter. The forms are carefully constructed, with attention to anatomy, fur texture, and natural movement.

Such studies were essential to larger compositions like *Rest of a Moorish Caravan*, in which animals played both practical and symbolic roles. By isolating camels from a broader narrative context, Moragas highlights their role as indispensable elements of caravan life. For collectors, such pieces also served as more immediate examples of Orientalist themes without the theatrical embellishment sometimes present in larger canvases. *Camels* illustrates Moragas’ systematic approach to his North African subjects, combining field observation with a controlled studio practice that ensured accuracy and appeal for a European audience.

يُرَكِّز توماس موراغاس (1837-1906) في عمله ”جِمال“ على رسم هذا الحيوان الذي كان وجوده محورياً في الحياة اليومية لدى الشعوب العربية وفي شمال أفريقيا. وفي هذه اللوحة الصغيرة الحجم التي يوجد فيها ثلاثة جِمال بوضعيات الوقوف والرعي والراحة، يُظهر الفنان قدرته على توظيف أساليب الرسم الأكاديمية للحيوانات ضمن عمل يحمل طابعاً استشراقياً، إذ أفرد موراغاس عناية كبيرة بشكل الحيوان مع إيلاء اهتمام بالغ بالبنية التشريحية لجسمه ولملمس فرائه وحركاته.

تُعتبر مثل هذه الدراسات بغاية الأهمية لتنفيذ أعمال أكبر حجماً مثل لوحة ”استراحة قافلة مغربية“ التي تؤدي فيها الجِمال دوراً عملياً، بالإضافة لما ترمز إليه. ومن خلال تقديم هذا الحيوان من دون سياق سردي أوسع، يُبرز موراغاس عدم القدرة على الاستغناء عن الجِمل في حياة أي قافلة. وبالنسبة لمقتني الأعمال الفنية، تُمثّل مثل هذه الأعمال نموذجاً مثالياً للموضوعات الاستشراقية الخالية من الطابع المسرحي والمشهدي الذي تتسم به اللوحات الكبيرة الحجم. وتُظهر لوحة ”الجِمال“ المقارَبة المنهجية التي اتبعتها موراغاس للمواضيع المستمدة من شمال أفريقيا التي عالجها في أعماله، والتي تجمع بين مشاهداته على أرض الواقع في رحلاته والأسلوب المضبوط بإحكام المتَّبَع في مُحترفه والذي تمثّلت حصيلته بدقة كبيرة وجاذبية كبيرة لدى الجمهور الأوروبي.



TOMÁS MORAGAS

(Girona 1837 – 1906 Barcelona)

Rest of a Moorish Caravan

Signed lower left: Tomás Moragas

Oil on linen

72 x 144 cm (28 ⅓ x 56 ½ in.)

توماس موراغاس

جيرونا 1837-1906 برشلونة

”استراحة قافلة مغربية“

موقَّعة في الزاوية السفلية اليسرى: Tomás Moragas

ألوان زيتية على كتَّان

144 × 72 سم

Tomás Moragas (1837-1906), a Catalan painter who studied in Rome and travelled extensively through Morocco, was among the leading Spanish Orientalists of the 19th century. *Rest of a Moorish Caravan* depicts a group of figures, camels, and horses gathered before a pearlescent Mosque, with mountains and coastline visible in the distance. The composition balances figural detail in the foreground with a panoramic landscape, combining topographical accuracy with the conventions of academic realism.

Moragas’ years in North Africa enabled him to produce a plethora of first-hand sketches of daily life, which he later expanded into finished oils for European collectors. Here, the clothing, animals and architectural motifs are carefully delineated, reflecting his training in both figure and landscape painting. The inclusion of a Mosque situates the work within the broader Orientalist interest in Islamic architecture. Moragas’ approach is both descriptive and direct, presenting caravan life as part of the observed reality of Maghrebi culture.

توماس موراغاس (1837-1906) هو فنان كاتالوني تلقَّى دراسته في روما وسافر بشكل مكثَّف في أرجاء المغرب، وكان من أبرز الفنانين المستشرقين الإسبان خلال القرن التاسع عشر. تُظهر في لوحة ”استراحة قافلة مغربية“ مجموعة أشخاص وجمال وخيول مجتمعة أمام مسجد لؤلؤي اللون، وتترأى في الأفق البعيد جبال وسواجل، بحيث يوازن العمل بين تفاصيل الأشخاص الموجودين في المقدمة والمشهد البانورامي، ويجمع بين دقة تصوير التضاريس وتقنيات رسم الواقع الأكاديمية.

بفضل السنوات التي أمضاها موراغاس في شمال أفريقيا، قدّم عدداً كبيراً من الرسومات الأولية التي نفَّذها في المنطقة لمُشاهد الحياة اليومية، ومن ثم اعتمد عليها لتقديم لوحات زيتية أكبر حجماً تروق لذائقة المقتنين الأوروبيين. حدّد الفنان في هذا العمل تفاصيل الملابس والحيوانات والأمط المعمارية بدقة متناهية، وهو ما يعكس نضج مهاراته في رسم الشخوص والمُشاهد الطبيعية على حدٍّ سواء. وأتى إدخال المسجد في تركيبة اللوحة ليعكس اهتمام فن الاستشراق بحقل العمارة الإسلامية. وتحمل مقارَبة موراغاس جانِبين وصفي ومباشر، بحيث يُقدِّم حياة القافلة كجزء من مشاهداته للثقافة المغاربية.



ANTONIO FABRÉS

(Barcelona 1854 – 1938 Rome)

A Palace Guard Smoking

Watercolour on paper

126.5 x 95.3 cm (49¾ x 37½ in.)

Antonio Fabrés (1854-1938) was a Spanish painter celebrated for his meticulous technique and refined draughtsmanship, particularly within the tradition of Orientalism. Born in Barcelona, Fabrés trained at the Escola de la Llotja before establishing himself in Rome, where his mastery of realism earned him international acclaim – taking him further afield, to Paris and Mexico. North Africa and the Levant were places of great interest to Fabrés and the painting of *A Palace Guard Smoking* is a testament to his ability to create some of the most special Orientalist scenes.

This intricate watercolour on paper depicts a solitary guard in traditional attire, leaning at ease within an opulent Maghrebi architectural setting. The subject inhales from a long-stemmed pipe which is clasped in his left hand, whilst in the right, a scroll is present. The scene is tranquil and contemplative, offering the viewer an insight into the world of the guard, his customs and traditions.

أنطونيو فابريس

برشلونة 1854- 1938 روما

”حارس قصر يدخّن“

ألوان مائية على ورق

95.3 × 126.5 سم

أنطونيو فابريس (1854-1938) هو فنان إسباني اشتهر ببراعته في الرسم واهتمامه بأدق تفاصيل العناصر الظاهرة في أعماله، وخصوصاً بتجسيده لروح الاستشراق. وُلد فابريس في مدينة برشلونة حيث تلقى تعليمه في مدرسة يودجا للفنون، قبل أن يستقر في روما، وبفضل إتقانه لأسلوب مدرسة الواقعية، حقق فيها شهرة دولية وصلت إلى باريس والمكسيك. استقطبت منطقة شمال أفريقيا والمشرق اهتمام فابريس عن كثب، ولوحة ”حارس قصر يُدخّن“ إنما هي دليل بصري لقدرته على رسم أبرع مَشاهد الاستشراق.

يَظهر في هذه اللوحة المتقنة المنقّذة بالألوان المائية على ورق، حارس بمفرده يرتدي زياً تقليدياً ويتكئ وسط موقع يحمل تصميماً معمارياً مغاربيّاً فاخراً، ويُدخّن من غليون طويل الذراع يمسكه بيده اليسرى، بينما يحمل لفافة عليها كتابة بيده اليمنى. المَشهد العام هادئ ويدعو للتأمل، ويُقدّم إضاءة على عوالم الحارس وعاداته وتقاليده.



JOHN VARLEY
THE YOUNGER

(1850 – 1933)

The Quran School, 1882-1883

Signed and dated: J P Varley 1882-3

Oil on canvas

51 x 69 cm (20 x 27 in.)

John Varley the Younger (1850-1933) was the grandson of his namesake and the renowned artist, John Varley (1778-1842) and the son of Albert Fleetwood Varley (1804-1876), who was also a painter. Between 1870 and 1895, Varley the Younger exhibited landscapes and genre scenes at the Royal Academy, London and other notable galleries. In 1891-1892, he traveled to India, but the artist is best remembered for his depictions of Egypt, which he visited in 1882. A substantial group of his landscape and topographical works are held in the permanent collection of the Victoria and Albert Museum, London.

This charming and colourful observed depiction of young boys learning to recite the Quran was painted by John Varley the Younger, during his travels to Egypt in 1882. Inspired by the Middle East, like Ludwig Deutsch and the other great Orientalist painters of their time, Varley the Younger was compelled to accurately recreate paintings of *madrasa* (Quranic schools), landscapes, traditional customs and daily activities of the residents of the places he visited. The history of the Quranic school dates to the 7th century CE and is the religious guidance of the *Ummah* (the Muslim community) during the lifetime and after the passing of the Prophet Muhammad (Peace Be Upon Him).

جون فارلي الصغير

1933-1850

”مدرسة تحفيظ القرآن“، 1883-1882

موقَّعة ومؤرَّخة: J P Varley 1882-3

ألوان زيتية على قماش

69 × 51 سم

جون فارلي الصغير (1850-1933) هو سليل عائلة فنية، فهو حفيد الفنان الشهير جون فارلي (1778-1842)، وابن الرسَّام ألبرت فليتوود فارلي (1804-1876). عرض جون فارلي الصغير لوحاته لمُشاهد الطبيعة والحياة اليومية في الأكاديمية الملكية في لندن بين عامي 1870 و1895، ولاحقاً في صالات فنية مرموقة. ورغم أنه سافر إلى الهند بين عامي 1891 و1892، إلا أنه اشتهر بأعمال تُصوِّر مصر التي حلَّ فيها عام 1882. يوجد عدد كبير من أعماله التي تظهر فيها مَـشاهد طبيعية ضمن المجموعة الدائمة لمتحف فيكتوريا وألبرت في لندن.

رسم الفنان هذا المشهد الساحر والناض بالألوان لمجموعة فتيان يتدربون على تلاوة القرآن الكريم خلال رحلته إلى مصر عام 1882. وكما كان عليه الحال بالنسبة لغيره من كبار الفنانين المستشرقين الذين استلهموا أعمالهم من أجواء الشرق الأوسط، وجد جون فارلي الصغير نفسه مدفوعاً لرسم لقطات من مدارس تحفيظ القرآن والمُـشاهد الطبيعية والتقاليد المحلية والحياة اليومية للسُـكّان في المناطق التي زارها. يعود تاريخ المدارس القرآنية إلى القرن السابع، ووفّرت الإرشاد والتوجيه الديني للأمة الإسلامية خلال حياة النبي محمد ﷺ وبعد وفاته.



EUGENIO LUCAS VELÁZQUEZ

(Madrid 1817 – 1870)

Ruins with Arab Figures (pair), 1848

Signed

Oil on canvas

129 x 100 cm (50³/₄ x 39³/₈ in.) each



Populated by a multitude of figures colorfully dressed in Arab drapes and turbans, crumbling Moorish ruins majestically frame this pair of 1848 orientalist landscapes by Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870). The long caravans, the typical clothing and the exotic water-facing setting place these works squarely in the European Romantic fascination with North Africa. The dilapidated arches and fortifications hint at a long-gone prosperity, recalling Spain’s own Hispano-Muslim past. Although no specific historical site is depicted, the iconography signals a Mediterranean or Maghrebine landscape at twilight, immersed in a dream-like atmosphere. By the late 1840s such ‘imaginary Oriental’ scenes became indeed a signature theme for the Spanish artist, melding the Romantic taste for dramatic ruins with ‘exoticism’.

Born in Madrid in 1817, Lucas Velázquez trained initially as a cabinetmaker but soon devoted himself to painting. He studied at the Academia de San Fernando and copied works by Velázquez and Goya in the Prado. His patron in Madrid, Don Leandro Álvarez de Torrijos, whose portrait he painted in 1848, supported his studies. By the 1840s Lucas was well integrated into Romantic circles. In 1844 he married Martina Hernández Muñoz, and by the late 1840s exhibited at the National Academy. These *Ruins with Arab Figures* were painted in Lucas’s early maturity, after he had established his reputation as an imaginative Romantic. He would later travel to Paris in 1852 and to Morocco in 1859, absorbing Delacroixian and Orientalist influences.

أوخينيو لوкас فيلازكيز

مدرید 1870-1817

”أطلال مع شخصيات عربية“ (عمل مزدوج)، 1848

موقَّعة

ألوان زيتية على قماش

100 × 129 سم



يُقدِّم الفنان أوخينيو لوкас فيلازكيز (1870-1817) في هذين العملين الاستشراقيين اللذين رسمهما عام 1848 شخصيات عديدة ترتدي ملابس تقليدية عربية وتعتمر عمامات، بينما تهيمن على اللوحتين بشكل رائع أطلال معمارية مغاربية متداعية. تُجسِّد القوافل والأزياء المحلية والمناظر الطبيعية الغريبة المطلَّة على المياه روح الانبهار الأوروبي الرومانسي بشمال أفريقيا. تستحضر الأقواس والتحصينات المتداعية حقبة ولَّت من المجد، وتذكرنا بالماضي الإسباني-المسلم للبلاد. ورغم أن اللوحتين لا تُظهران موقعاً تاريخياً بعينه، إلا أن الدلالات الموجودة فيهما تشير إلى منظر طبيعي حاليّ في فترة الغسق لموقع في حوض البحر الأبيض المتوسط أو المنطقة المغاربية. حقق هذا الفنان الإسباني شهرة بحلول أواخر أربعينيات القرن التاسع عشر بفضل مثل هذه المشاهد الشرقية الخيالية التي مزج فيها بين رومانسية أطلال المواقع الأثرية والطابع الغريب للموقع.

وُلد لوкас فيلازكيز في مدريد عام 1817، وتدرَّب في بداية مسيرته المهنية على صناعة الأثاث الخشبي، لكنه سرعان ما كرَّس نفسه للرسم، ودرس في أكاديمية سان فرناندو ونسخ أعمال ديبغو فيلازكيز وغويا في متحف برادو. وخلال سنوات دراسته، حظي بدعم راعيه في مدريد، الدون لياندرو ألفاريز دي توريوخوس، الذي رسم له بورتريه عام 1848. وبحلول أربعينيات القرن التاسع عشر، كان لوкас قد اندمج جيداً في أوساط فناني تيار الرومانسية، وتزوَّج مارتينا هرنانديز مونيوز عام 1844، وعرض أعماله في الأكاديمية الوطنية في أواخر ذلك العقد. رسم لوкас لوحتي ”أطلال مع شخصيات عربية“ في مطلع نضجه الفني بعد أن رسَّخ سمعته كفنان رومانسي يتمتَّع بخيال إبداعي. سافر لوкас إلى باريس عام 1852 وإلى المغرب عام 1859، حيث تشرَّب أسلوب ديلاكروا وعناصر فن الاستشراق.





RICHARD DADD

(Chatham 1817 – 1886 Broadmoor Hospital)

Study of Middle Eastern Heads, 1848

Signed lower left: R Dadd

Pencil and watercolour on paper

19 x 14 cm (7½ x 5½ in.)



Born in Kent, England, Richard Dadd’s (1817-1886) *Study of Middle Eastern Heads*, 1848, is a poignant watercolour and pencil study, likely executed during or shortly after his 1842 travels in Egypt. The work captures Dadd’s observational acuity in tightly rendered portraits of local figures, each head intimately portrayed with individualised expression.

Rendered in delicate pencil outlines and lightly layered washes of watercolour, the composition reveals a deep curiosity about the people he encountered and a desire to record their appearance with care and precision. Rather than theatrical Orientalism, the watercolour opts for quiet realism: neutral backgrounds, soft tonal shifts, restrained colour and tactile lines that evoke character without narrative. The heads reflect differing ages and postures, showing Dadd’s interest in physical detail and human individuality.

Though best known for the fantastical visions he created while institutionalised at Bethlem and Broadmoor, Dadd had been one of the most promising artists of his generation, trained at the Royal Academy and selected to accompany Sir Thomas Phillips on a Grand Tour of the Middle East. This drawing offers a rare glimpse of his earlier, lucid talent as a precise and empathetic observer, capturing the dignity and variety of his subjects with sensitivity and restraint.

ريتشارد داد

شاثام 1817-1886 مستشفى برودمور

”دراسة لرؤوس أشخاص من الشرق الأوسط“، 1848

موقَّعة في الزاوية السفلية اليسرى: R Dadd

رصاص وألوان مائية على ورق

14 × 19 سم



وُلِد ريتشارد داد (1817-1886) في مدينة كينت الإنجليزية، ويُرجَّح أنه رسم عمله البارِع ”دراسة لرؤوس أشخاص من الشرق الأوسط“،1848 خلال أو بُعيد عودته من رحلته إلى مصر عام 1842. نَقَذ داد عمله بقلم رصاص والألوان المائية، وتبرز فيه قوة الملاحظة لدى الفنان وقدرته على تقديم صور بورتريه متعددة في عمل واحد لشخوص محلية، بحيث يَظهر كل رَجُل بِسمات مختلفة يتفَرَّد بها.

حدَّد الفنان رؤوس الشخصيات بقلم الرصاص ثم أظهر تقاسيم الوجه باستخدام طبقات خفيفة من الألوان المائية، بحيث يكشف العمل عن فضول كبير للتعرُّف على الشعوب التي التقى بها خلال رحلته، ورغبة بتوثيق معالم الوجوه بعناية ودقة كبيرتين. وبدلاً من تقديم عمل ينطوي على طابع مسرحي المشهد، يتبنَّى هذا العمل روح الواقعية من خلال عناصر عدة تتمثَّل بالخلفية المحايدة، والتغيّرات اللونية الطفيفة، والعدد المحدود من الألوان، وخطوط تُظهر تمايز الشخصيات من دون طابع سردي. والرؤوس هي لأشخاص من أعمار مختلفة وتأخذ وضعيات متباينة، وهو ما يُظهر اهتمام داد بتفاصيل الجسم وتَفَرَّد كل شخصية عن غيرها.

ورغم أنه اشتهر أكثر بأعمال الخيال الجامع التي رسمها خلال إقامته في منشأتي بيثلم وبرودمور للصحة النفسية، إلا أنه كان أحد أكثر الفنانين الواعدين من أبناء جيله، إذ صقل موهبته في الأكاديمية الملكية، ثم وقع عليه الاختيار لمرافقة السير توماس فيليبس في جولته الكبرى في الشرق الأوسط. وبذلك، يُقدِّم هذا العمل إضاءة نادرة على ما تتمتع به داد من موهبة مبكرة، وقدرة على المراقبة الدقيقة ونقل التفاصيل بحساسية عالية ومهارة في ضبط إيقاع المَشْهد.





ADOLF VON MECKEL

(Berlin 1856 – 1893)

The Moorish dog handler, 1889

Signed and dated lower right: A Meckel. 1889.

Watercolor on paper

30 x 18.7 cm (11¾ x 7⅓ in.)

Adolf von Meckel (1856-1893) was born in Germany and spent part of his childhood with his maternal grandparents in St. Petersburg, following the early death of his father. Upon returning to his homeland, he pursued his artistic education at the Academy of Fine Arts in Karlsruhe, where he studied under the renowned landscape painter Hans Fredrik Gude. This academic grounding laid the foundation for his later travels and distinctive style. In 1880, von Meckel embarked on a formative journey through Egypt and Palestine with fellow artists Eugen Bracht and Gustav Schönleber. These travels deeply influenced his work, leading to later expeditions through Algeria and Tunisia. The experiences and visual richness of these regions became a major theme in his oeuvre, as he captured vivid Orientalist scenes that resonated with European audiences.

One such example is a watercolour dated 1889, depicting a young North African dog handler standing out boldly against the ornate doors of a building marked by distinctly oriental architectural features. This composition reflects von Meckel’s gift for observing and portraying daily life with sensitivity and artistic flair.

أدولف فون ميكل

برلين1856-1893

”مُرِّي كلاب مغربي“، 1889

مَوْقَعَة ومَوْرُخَة في الزاوية السفلية اليمنى: A Meckel. 1889

ألوان مائية على ورق

18.7 × 30 سم

وُلد أدولف فون ميكل (1856-1893) في ألمانيا، وإثر وفاة والده في سن مبكرة، أمضى جانباً من سنوات الطفولة مع جدّيه لأمه في مدينة سانت بطرسبرغ، ثم التحق بأكاديمية الفنون الجميلة في كارلسروه إِبَّان عودته إلى وطنه، وتتلّمذ على يد الفنان البارز والمتخصص برسم المَشَاهِد الطبيعية هانز فريدريك جود، ليصقل خلفيته الأكاديمية التي دفعته للشروع في رحلاته اللاحقة وشكّلت نقطة الانطلاق للأسلوب الذي ميّز أعماله. شهد عام 1880 قيام الفنان، وبرفقة زميليه يوجين براخت وغوستاف شونليبر، برحلة عبر مصر وفلسطين كان لها فضل كبير في بلورة أسلوبه وتركت أثراً عميقاً على أعماله، ودفعته للقيام برحلات استكشافية لاحقة إلى الجزائر وتونس. تحوَّلت التجارب التي انطوت عليها هذه الرحلات والغنى البصري للوجّهات التي زارها إلى محور أعماله التي وثِّقَ فيها مَشاهد شرقية نابضة بالحياة لاقت صدى لدى الجمهور الأوروبي.

ومن الأمثلة على تلك اللوحات، عمل نُفِّذه بالألوان المائية عام 1889 ويظهر فيه مرِّي كلاب شاب من شمال أفريقيا يقف بثقة أمام درفتي بوابة لمبنى يحمل سمات معمارية شرقية. تعكس هذه اللوحة بعناصرها المختلفة موهبة فون ميكل في رصد جوانب الحياة اليومية وتقديمها بحساسية وذائقة فنية رفيعة.



GEORGES-ANTOINE ROCHEGROSSE

(Versailles 1859 – 1938 El-Biar)

Patio de los Arrayanes, The Alhambra, Granada, c. 1890

Signed lower left: G. Rochegrosse

Oil on canvas

68 x 50 cm (26 ³/₄ x 19 ³/₄ in.)

Painted by Georges-Antoine Rochegrosse (1859-1938), the present depiction of the entrance of the Hall of the Ambassadors in the Patio of the Arrayanes at the Alhambra Palace in Granada, Spain, showcases Islamic architectural décor as the true protagonist, undisturbed by narrative action. It also reflects a broader shift noted by art historians: by the 1890s, Orientalist art had begun to emphasize mood over story, often approaching the Symbolist in its evocative, dream-like presentations of the East. Within this tradition of architectural Orientalism, spanning from David Roberts’ travel illustrations to Jean-Joseph Benjamin-Constant’s grand Moroccan palace scenes teeming with courtiers and wild animals, Rochegrosse offers here a more intimate and perhaps introspective view of the Alhambra.

This depiction of the Alhambra palace marked a turning point in Rochegrosse’s career and was what prompted him to journey to Algeria in 1894. During his travels, the artist met a French Algerian woman, Marie Leblond. In 1896 the couple got married in Algeria and from 1900 the couple settled seasonally in El-Biar, on the hills overlooking Algiers. There Rochegrosse had a villa, *Djenan Meryem*, lavishly decorated with oriental ceramics, textiles and Mashrabiya woodwork. Immersed in the environment that had once been exotic to him, Rochegrosse became a leading figure in the local art scene: he taught at the École des Beaux-Arts of Algiers and was feted as a master of Algerian painting, serving as honorary president of several Algerian art salons. In recognition of his artistic merit, after winning the Prix du Salon in 1883 for a history painting, he was appointed “Chevalier of the Légion d’honneur” in 1892 and was elevated to “Officier” in 1910.

جورج أنطوان روشغروس

فيرساي 1859-1938 الأبيار

”فناء الريحان“، قصر الحمراء، غرناطة، حوالي عام 1890

موقَّعة في الزاوية السفلية اليسرى: G. Rochegrosse

ألوان زيتية على قماش

68 × 50 سم

رسم جورج أنطوان روشغروس(1859-1938) هذه اللوحة التي تُمثِّل الزخارف المعمارية الإسلامية محورها الوحيد من دون أن يشوش عليها سرد من أي نوع، بحيث تعكس تحولاً أوسع وثَّقه مؤرخو الفن وتمثِّل بتركيز الفن الاستشراقي بدءاً من تسعينيات القرن التاسع عشر على الطابع العام للمكان أكثر من تقديم قصة، وغالباً ما اقترب من الرمزية والعوالم الحالمة في طريقة تجسيد الشرق. في تاريخ الرسم المعماري الاستشراقي الممتد من رسومات رحلات ديفيد روبرتس وصولاً لمشاهد القصر المغربي المهيبة لجان جوزيف بنجامين كونستان المليئة بالhashية والحيوانات البرية، يُقدِّم روشغروس هنا مشهداً ذي طابع حميمي ينطوي على حالة من التأمل لقصر الحمراء.

أتى رسم قصر الحمراء بمثابة نقلة نوعية في مسيرة روشغروس الفنية، دفعته للسفر إلى الجزائر عام 1894، إذ تزوَّج الجزائرية الفرنسية ماري لوبلون عام 1896، واستقرا اعتباراً من عام 1900 في منطقة الأبيار المطلة على الجزائر العاصمة، والتي امتلك فيها الفنان فيلا ”جنان مريم“ المزينة بزخارف شرقية فخمة من الخزف والمنسوجات والمشربيات. انغمس روشغروس في البيئة الغريبة عن عوالمه في بادئ الأمر، وأصبح شخصية بارزة في المشهد الفني المحلي، إذ دُرِّس في المدرسة العليا للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة، واحتُفِّي به باعتباره خبيراً في الرسم الجزائري، كما شغل منصب رئيس فخري لعدة صالونات فنية جزائرية. وتقديراً لإسهاماته الفنية، وبعد فوزه بجائزة صالون عام 1883 عن لوحة لمشهد تاريخي، مُنح عام 1892 وسام ”فارس جوقة الشرف“، ثم رُقِّي إلى رتبة ”ضابط“ عام 1910.



JOSÉ NAVARRO LLORENS

(Valencia 1867 – 1923)

Moroccan Souk, 1900

Oil on panel

12 x 16 cm (4¾ x 6⅓ in.)

José Navarro (1867-1923), a Spanish painter active in Valencia and Barcelona, developed a career focused on genre scenes, portraits, and Orientalist subjects. His works reflect both academic training and the influence of Spanish costumbrismo, adapted to themes drawn from North Africa and the Middle East. The present painting, though generally titled, exemplifies Navarro’s interest in representing local figures within carefully described settings, whether interiors or market exteriors.

Navarro’s compositions are notable for their clear delineation of form and restrained palette, often emphasising character studies rather than grand narratives. His Orientalist paintings typically depicted musicians, merchants or guards, framed within Islamic architectural contexts. This focus on individual figures highlights Navarro’s skill as a portraitist, even within genre compositions.

خوسيه نافارو

فالنسيا 1867-1923

”سوق مغربي“، 1900

ألوان زيتية على لوح خشب

16 × 12 سم

خوسيه نافارو (1867-1923) هو رسام إسباني عاش في فالنسيا وبرشلونة، وركّز في مسيرته الفنية على تقديم مَشاهد الحياة اليومية والبورترية والمواضيع الاستشراقية، بحيث مزج فيها بين أساليب الرسم الأكاديمية وتأثير مدرسة الواقعية الإسبانية (كوستومبريسمو)، والمواضيع التي استقاهها من شمال أفريقيا والشرق الأوسط. ورغم العنوان العام لهذه اللوحة، إلا أنها تُجسّد رغبة نافارو بتقديم الشخوص المحلية ضمن بيئة دقيقة التفاصيل، سواء للمُشاهد الداخلية أو الفضاءات المفتوحة للأسواق.

تشتهر لوحات نافارو بتحديد الأشكال وتوليفة محدودة الألوان، بالإضافة إلى تركيز على دراسة الشخوص الظاهرة بعناية، بدلاً من تقديم سرديات واسعة، وكثيراً ما ظهر في أعماله موسيقيون وتجار وحراس. ويعكس اهتمامه بمثل هؤلاء الأفراد مهارته في رسم البورترية، حتى عند تقديمها داخل مَشاهد الحياة اليومية.



FRANCISCO PRADILLA Y ORTIZ

(Villanueva de Gallego 1848 – 1921 Madrid)

El suspiro del moro, 1879-1892

Signed and dated lower left corner: F. Pradilla Ortiz /
Granada 1879 / Rome 1892.

Oil on canvas

196 x 303 cm (77 1/8 x 119 1/4 in.)

PROVENANCE

French Gallery, Londres;
George McCulloch;
Rodríguez Bauzá Collection;
Private collection;
Ansorena, Madrid, 17 December 2018, Lot 234;
Private Collection; Madrid.

LITERATURE

Ossorio y Bernard 1884, p.555;
Gárate 1905;
Rincón 1987, p. 121, n° 77;
Pardo Canalis 1952, fig.5;
Casado Alcalde 1987, pp.732-733;
García Loranca y García-Rama 1987, p. 333, n° 151;
Rincón García 1999, pp.340-341, n° 166;
Canovas del Castillo 2022, pp. 114-122, p. 133, pp. 140-141, n°13.

EXHIBITED

Londres 1901, p. 25, n° 10;
Londres 1909, p. 41, n° 185;
Madrid 1987-1988, pp. 90-91, n° 24;
Barcelona-Madrid 1998, pp. 105 and 251;
Madrid, 2022-2023, pp. 140-141, n°13.

فرانسيסקو برادياّ إي أورتيز

فيانويفا دي غاليجو 1848-1921 مدريد

”زفرة المغربي“، 1879-1892

موقّعة ومؤرّخة في الزاوية السفلية اليسرى: F. Pradilla
Ortiz / Granada 1879 / Rome 1892

ألوان زيتية على قماش

303 × 196 سم

تاريخ ملكية اللوحة

ذا فرنش غاليري، لندن؛
جورج ماكولوك؛
مجموعة رودريغيز باوزا؛
مجموعة خاصة؛
دار مزادات أنسورينا، مدريد، 17 ديسمبر 2018، العمل 234؛
مجموعة خاصة؛ مدريد.

المراجع

أوسوريو وبرنارد 1884، الصفحة 555؛
غاراتي 1905؛
رينكون 1987، الصفحة 121، رقم 77؛
باردو كاناليس 1952، الشكل 5؛
كاسادو ألكالدي 1987، الصفحتان 732-733؛
غارسيا لورانكا وغارسيا-راما 1987، الصفحة 333، رقم 151؛
رينكون غارسيا 1999، الصفحات 340-341، رقم 166؛
كانوفاس ديل كاستيو 2022، الصفحات 114-122، الصفحة 133،
الصفحة 140-141، رقم 13.

المعارض

لندن 1901، الصفحة 25، رقم 10؛
لندن 1909، الصفحة 41، رقم 185؛
مدريد 1987-1988، الصفحتان 90-91، رقم 24؛
برشلونة-مدريد 1998، الصفحتان 105 و251؛
مدريد، 2022-2023، الصفحتان 140-141، رقم 13.



Francisco Pradilla y Ortiz (1848-1921), one of Spain’s leading history painters of the late 19th century, achieved international acclaim with his painting, *Doña Juana la Loca*, 1877, exhibited at the National Exhibition of Fine Arts in Madrid in 1878. The success of this work led to numerous official commissions, including the celebrated *La rendición de Granada*, 1882, for which Pradilla undertook extensive preparatory studies in Alhambra. It was during this period that he conceived *El suspiro del moro*, a personal endeavor completed over a long span between 1879 and 1892, eventually finished in Rome.

Unlike his large commissioned canvases, *El suspiro del moro*, 1879-1892, was not painted on order but developed at Pradilla’s own initiative, allowing him greater freedom in composition and expression. The subject depicts the moment after the surrender of Granada in 1492, when the defeated Nasrid Emir Boabdil is said to have wept as he looked back on the lost city. Pradilla’s painting embodies the psychological weight of the scene: the figure of Boabdil, dressed in white, stands slightly apart from his entourage, while the white horse, a central motif studied in detail in 1887, dominates the composition. As in many of Pradilla’s works, the landscape plays a central role, rendered with loose, painterly brushwork and warm, earthy tones that heighten the destitute atmosphere. The painting reflects Pradilla’s characteristic integration of historical narrative with expressive natural settings. *El suspiro del moro*, became one of his most admired works, widely copied and reproduced and remains emblematic of the 19th-century Spanish fascination with the fall of Granada and the legacy of the Nasrid dynasty.

The artwork has been designated as a BIC (Asset of Cultural Interest) in Spain and is therefore not eligible for export. As a result, the piece remains in Spain and is not displayed in our London gallery alongside the other works in the exhibition.

يُعتبر فرانسيسكو براديا إي أورتيز (1848-1921) من أبرز رسامي المشاهد التاريخية في إسبانيا خلال أواخر القرن التاسع عشر، وحقق شهرة دولية بفضل لوحته “خوانا الأولى، المجنونة” (1877) التي قُدِّمت في المعرض الوطني للفنون الجميلة في مدريد عام 1878. وأدى النجاح الذي حققه عمله هذا إلى تفويضه بتنفيذ عدة أعمال بشكل رسمي، ومنها لوحة “تسليم غرناطة” (1882) التي أجرى براديا دراسات تحضيرية مكثفة لها في قصر الحمراء. وخلال هذه الفترة، رسم عمله “زفرة المغربي” وهي عمل نفَّذه بشكل شخصي من دون تكليف بين عامي 1879 و1892، وهو ما منحه درجة من الحرية في طريقة التعبير وتحديد تفاصيل المشهد، ليُتمَّ رسم اللوحة أخيراً في روما.

تُصوِّر اللوحة لحظة تسليم غرناطة عام 1492، والتي يُقال إن أبو عبد الله محمد الثاني عشر (الغالب بالله) المهزوم بكى بحرقه عندما أشاح بنظره إلى المدينة في حسرة على سقوطها. تُجسِّد لوحة براديا جسامة العبء النفسي الذين ينطوي عليه المشهد، إذ يقف الغالب بالله برداء أبيض اللون مبتعداً قليلاً عن حاشيته، بينما يتصدر وسط العمل خيل أبيض اللون، وهو عنصر أساسي في اللوحة دَرَس براديا تفاصيله عام 1887. وكما هو الحال في جُل أعمال الفنان الإسباني، يضطلع المشهد الطبيعي المحيط بدور محوري في اللوحة، وقَدَّمه براديا بضربات فرشاة فضفاضة ولكن مدروسة بعناية، واستخدم توليفة ألوان دافئة رسَّخت الطابع العام بالعجز التام. تتجلى في العمل القدرة الفريدة لهذا الفنان على تقديم سرد تاريخي ضمن مشهد طبيعي مُعبر. تُعتبر لوحة “زفرة المغربي” من الأعمال الأكثر شهرة للفنان، ونُسخت على نطاق واسع، وتحوّلت إلى رمز للانبهار الإسباني بحدث سقوط غرناطة والإرث الذي تركه بنو نصر.

تم تصنيف هذه اللوحة في إسبانيا على أنها ذات أهمية ثقافية استثنائية، وبالتالي فهي غير قابلة للتصدير. ونظراً لكونها موجودة في إسبانيا، لم يكن متاحاً تقديمها في معرضنا بلندن إلى جانب الأعمال الأخرى.





BIBLIOGRAPHY

BENJAMIN, Roger, *Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism and French North Africa*: 1880-1930.

BOUNIA, Alexandra (ed.), *Seeing is Believing: The Art and Influence of Jean-Léon Gérôme*, Milan, Silvana Editorale, 2024.

BRIDGMAN, Frederick Arthur, Winters in Algeria, New York: Harper & Brothers, Franklin Square, 1890.

DE AMICIS, *Constantinople*, with an introduction by Umberto Eco, Trans. Stephen Parkin, Richmond, Surrey, Alma Books Ltd., 2013.

HOWARD, Deborah, *Venice and the East: The Impact of the Islamic World on Venetian Architecture 1100-1500*, New Haven & London, Yale University Press, 2000.

KELLY, Mary: French Women Orientalist Artists, 1861-1956: Cross-Cultural Contacts and Depictions of Difference Routledge, Taylor & Francis Group, London & New York, 2021.

NOCHLIN, L., ‘The Imaginary Orient’, The Politics of Vision, London: Routledge, 1989.

SIM, Katherine, David Roberts R.A. 1796-1864: A Biography, London and Dublin: Quartet Books, 1984.

With special thanks to
Jorge Coll,
Candida Lodovica de Angelis Corvi Chi, Ph.D (c),
Will Elliott,
Dámaso Berenguer,
Ricardo Fernández-Deu,
Madeleine Galbraith
and Nerea de Zabala

شكر خاص لكل من
خورخي كول،
كانديا لودوفيكّا دي أنجيليس كورفي،
ويل إليوت،
ريكاردو فيرنانديز-ديو،
داماسو بيرينغير،
مادلين غالبريث،
نيريا دي زابالا

DREAMS AND JOURNEYS
Revisiting Orientalism

28 October 2025 – 9 January 2026
Colnaghi London

Published by
Colnaghi

Introduction by
Dr. Sophie Bostock

Translation by
Basel Jbaily

Project management and editorial coordination
Mark Keshishian

Graphic Design
Laura Eguiluz de la Rica

Printing
Booths Print, Penryn, UK

All rights reserved.
No part of this catalogue may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording or any information storage or retrieval system, or otherwise, without written permission from the publisher.

COLNAGHI

Colnaghi London
26 Bury Street
London, SW1Y 6AL
United Kingdom
www.colnaghi.com

أحلام وأسفار
رؤى جديدة للاستشراق

28 أكتوبر/تشرين الأول 2025 – 9 يناير/كانون الثاني 2026
كولناغي لندن

الناشر
كولناغي

المقدمة بقلم
د. صوفي بوستوك

الترجمة
باسل جبيلي

إدارة المشروع وتنسيق التحرير
مارك كيشيشيان

التصميم الجرافيكي
لاورا إيغيلوث دي لا ريكا

الطباعة
بوث برنت، بينرين، المملكة المتحدة

جميع الحقوق محفوظة.
لا تجوز إعادة إنتاج أو نقل أي جزء من هذا الكتالوج بأي شكل أو بأي وسيلة، إلكترونية أو ميكانيكية، بما في ذلك النسخ الضوئي أو التسجيل أو أي نظام لتخزين أو استرجاع المعلومات أو غير ذلك، دون إذن كتابي من الناشر.

COLNAGHI

كولناغي لندن
Bury Street 26
London, SW1Y 6AL
United Kingdom
www.colnaghi.com



COLNAGHI