

BEYOND THE THRESHOLD

*Revisiting Orientalism II*

ما وراء العتبة  
رؤى جديدة للاستشراق 2

ARY JAN  
ART GALLERY

COLNAGHI

KENT  
ANTIQUES



**BEYOND THE THRESHOLD**  
*Revisiting Orientalism II*

ما وراء العتبة  
رؤى جديدة للاستشراق 2

20 April – 29 May 2026  
Colnaghi London

20 أبريل – 29 مايو 2026  
كولناغي لندن

## CONTENTS

6

FOREWORD

8

INTRODUCTION

Beyond the Threshold:  
Revisiting Orientalism II

*By Dr. Sophie Bostock*

40

CATALOGUE

168

BIBLIOGRAPHY

## الفهرس

6

تمهيد

8

مقدمة

ما وراء العتبة  
رؤى جديدة للاستشراق 2  
بقلم الدكتورة صوفي بوستوك

40

الكاتالوج

168

قائمة المراجع

*Beyond the Threshold: Revisiting Orientalism II*, is conceived as a celebration of artistic encounters; of curiosity, topographical observation and creative ambition, that have long driven artists to look beyond their own horizons and engage with the peoples, places and cultures of the Orient. Presented by Colnaghi, Galerie Ary Jan and Kent Antiques, the artworks brought together in this exhibition reflect a sustained interest with regions that, for centuries, inspired painters, draughtsmen and collectors alike. For our three dealerships, Orientalist art occupies a distinctive place in our heritages. For Colnaghi, it was a genre of major significance during the 1970s and 80s when the firm was owned by Lord Jacob Rothschild, who had a passion for Oriental art and now in 2026 his legacy and the company’s interest in this area of art history lives on.

Created throughout the nineteenth-century, the artworks published and exhibited emerged from moments of travel, diplomacy, scholarship and genuine intrigue. Whether informed by direct experience or shaped by literary, archaeological and artistic sources, these images reveal a profound engagement with cultures perceived as both inspiring and compelling. Their makers sought not only to record what they saw, but to translate atmosphere, ritual and daily life into compositions of lasting visual power. The artists represented in this catalogue approached their subjects with a wide range of sensibilities. Some were drawn to the monumental presence of ancient cities and sacred sites; others focused on intimate scenes of domestic life, costume and custom. Across these varied approaches runs a shared commitment to detail, colour and true ethnographic appreciation for the people, places and cultures depicted. Orientalist art reflects a desire for understanding across cultures. These works remind us that art has long served as a bridge between worlds, offering viewers access to places and experiences beyond their own immediate surroundings. When viewed today, such images invite renewed appreciation not only for their aesthetic refinement, but for the cultural dialogues they continue to inspire.

This catalogue presents these artworks within a framework that values both scholarship and visual pleasure. The accompanying texts illuminate historical context and artistic practice while allowing the pieces themselves to remain at the forefront. It is our hope that this publication will appeal equally to all audiences: those drawn by the beauty of these works as well as those interested in the histories and cultures they evoke. Above all, this catalogue affirms the enduring power of art to foster curiosity, appreciation and connection across cultures, and to remind us of the shared humanity that underlies artistic expression in all its forms. We would like to take this opportunity to thank our dear collaborators: Dr. Sophie Bostock for her curatorial excellence; our dear colleagues and partners in this exhibition: Mathias Ary Jan of Galerie Ary Jan, Paris and Mehmet Keskiner of Kent Antiques, London; Basel Jbaily for his wonderful Arabic translations and Laura Eguiluz de la Rica for her graphic design brilliance.

Jorge Coll & Mark Keshishian

*Colnaghi*

يأتي معرض «عبور العتبات: رؤى جديدة للاستشراق 2» ليحتفي بتجارب فنية منبعها فضولٌ بالآخر واهتمامٌ بتضاريس ومعالِم مناطقٍ مختلفة وطموحٌ بإبداع فني، دفعت الفنانين لتوسيع مداركهم والتفاعل مع شعوبٍ وعوالم وثقافاتٍ الشرق. وهذا المعرض هو ثمرة تعاون بين «كولناغي» و«غاليري آري جان» و«كينت للتُحف»، بحيث تعكس الأعمال المقدّمة اهتماماً استمرّ لقرون متتاليةً بمنطقة تحوّلت إلى مصدر إلهام للفنانين والرسامين وجامعي الأعمال الفنية على حدّ سواء. وبالنسبة لصالات العرض الثلاث المذكورة، يحتلّ فن الاستشراق مكانة استثنائية في إرثنا، إذ حظي هذا التيار الفني بأهمية بالغة لدى «كولناغي» خلال السبعينيات والثمانينيات عندما كانت مِلْكِيّة الغاليري تعود للورد جاكوب روثشيلد الذي كان شغوفاً بفن الاستشراق، وها هو إرثه لا يزال حياً عام 2026 مع فتحنا صفحة جديدة في علاقتنا مع هذا الفصل المثير من تاريخ الفن.

رُسمت الأعمال المقدّمة في المعرض وبين ثانيا الكتاب على امتداد القرن التاسع عشر، وكانت ثمرة أسفار وعلاقات دبلوماسية ومنح دراسية وفضول صادق. وسواء اعتمدت على التجارب المعاشة في المكان أو استقتت من مصادر أدبية وفنية أو لقي أثرية، تَبوح هذه المشاهد بتفاعل عميق مع ثقافات مُلهمة ومؤثرة. فلم يكتف الفنانون بتوثيق مشاهداتهم، بل حاولوا كذلك إظهار الأجواء السائدة والطقوس المحلية والحياة اليومية من خلال أعمال أتت مُشبعة بقوة بصرية لا تزال ملموسة إلى الآن.

تعامل الفنانون، الذين يُقدّم هذا الكتالوج أعمالهم، مع موضوعاتهم بحساسية اختلفت من رسام لآخر، فقد استقطب بعضهم الحضور المهيب للمدن القديمة والمواقع المقدّسة، بينما ركّز آخرون على مَشاهد الحياة اليومية داخل المنزل أو على الأزياء والعادات والتقاليد. ورغم المقاربات الفنية المختلفة، إلا أن القاسم المشترك بينهم كان ذلك الحرص الشديد على دقة التفاصيل وإظهار الألوان وتقدير الشعوب المحلية والأماكن والثقافات التي رسموها. يعكس فن الاستشراق رغبة في تكوين فهمٍ عابرٍ للثقافات، وتُدرّكنا هذه الأعمال بأن الفن لطالما كان همزة وصل ربطت بين العوالم المختلفة وجسراً ينقل المُشاهد إلى أمكنة بعيدة ويُتيح له حوض تجارب غير مألوفة. وعند تأمّل هذه الأعمال اليوم، فإنها تستدعي نظرة جديدة لا تقتصر على قيمها الجمالية، بل على قدرتها المستمرة لخلق حالة من الحوار الثقافي.

يُقدّم الكتالوج هذه الأعمال ضمن مقاربة تُعلي قيمة البحث الأكاديمي والمتعة البصرية، بحيث تعكس النصوص المُرافقة السياق التاريخي والأساليب الفنية مع الإبقاء على الأعمال نفسها كمحور للاهتمام. وكلّنا أمل أن يلقي هذا الإصدار صدًى طيباً لدى الجماهير الذين لا بدّ أن يلفتهم الجمال الكامن في هذه الأعمال، وكذلك لدى المهتمين بتاريخ وثقافات الشعوب الظاهرة في هذه الأعمال. وما هذا الكتالوج إلا تأكيدٌ على القوة الاستثنائية التي يتمتّع بها الفن لإذكاء روح الفضول والتقدير المتبادل بين الثقافات وإبراز الصلات التي تربطها ببعضها البعض، وتذكيرٌ لنا جميعاً بالقيم الإنسانية التي تجمعنا والمتجسّدة هنا في روح الإبداع الفني على اختلاف أشكاله.

كما أوّد أن أغتنم هذه الفرصة لأتوجه بالشكر الجزيل إلى زملائنا وشركائنا والمتعاونين معنا، وأخص بالذكر الدكتورة صوفي بوستوك على خبرتها ونصوصها المتميزة؛ وماتياس آري جان من «غاليري آري جان» في باريس؛ ومحمد كيسكينر من «كينت للتُحف» في لندن؛ وباسل جبيلي على نصوصه الرائعة باللغة العربية، ولورا إيغيلوز دي لا ريكا على التصميم الجميل للكتاب.

خورخه كول ومارك كيشيشيان

«كولناغي»

## INTRODUCTION

### Beyond the Threshold: Revisiting Orientalism II

By Dr. Sophie Bostock



Joaquín Sorolla (1863-1923)  
*La Sorpresa de Zahara*, oil on card  
on canvas, 50 x 73 cm.

خواكين سوروليا (1863-1923)،  
«مفاجأة الزهراء»، ألوان زيتية على  
ورق مقوى فوق قماش، 50 × 73 سم.

## مقدمة

### ما وراء العتبة: رؤى جديدة للاستشراق 2

بقلم الدكتورة صوفي بوستوك

في قلب معرض «ما وراء العتبة: رؤى جديدة للاستشراق 2» تكمن لوحة «مفاجأة الزهراء» للفنان خواكين سورويا (1863-1923) التي تُحوّل التركيز من مستوى لقاءات فردية إلى أحداث تاريخية، فأصبحت بوابة البيرا في قصر الحمراء إطاراً لمشهد ذي أهمية استثنائية يظهر فيه جنود مغاربة وأسرى ورجال ونساء مستعبّدون خلال عبورهم بوابة غرناطة الكبرى عام 1481 في مَشهد ينضح بروح الانتصار رغم أن المُشاهد يعرف تماماً أن هذا بندر يسقوط غرناطة في يد فرديناند وإيزابيلا عام 1492. وليست هذه بوابة مرثية من الشارع، أو قوساً ينحسر في الظلال، إنها عتبة تعبرها من دون رجعة حضارة بأكملها، هي إسبانيا الإسلامية أو الأندلس. حتى أن متحف برادو اعتبرها أهم أعمال سورويا.
رُسمت اللوحة بتكليف من المهندس المعماري والفنان الإسباني أرتورو ميليدا (1849-1902) ليتم إدراجها في كتاب «أساطير دون خوسيه ثوريبيا» لمانويل بيدرو ديلغادو، ثم اقتناها يوجينيو إستيبان إي فرنانديز ديل بوزو الثاني، ماركيز دي توريلاغونا (اللقب الذي حمّله بين عامي 1899 و1943) تكريماً لصداقة ربطت بين والده ألفونسو الثاني عشر (حكم بين عامي 1874 و1885) والشاعر خوسيه ثوريبيا (1817-1893)، الذي ألهمت قصيدة ملحمية نَظّمها عام 1841 بعنوان «مفاجأة الزهراء»، موضوع هذه اللوحة، التي تمنح المعرض رؤيته بأن العتبة لم تعد مُجرّد حاجز من مشربيات، أو مدخل مسجد يُشرّع أبوابه للمؤمنين، أو ركناً في السوق يتفاوض عليه التجار، بل أصبحت عتبة لمرحلة تاريخية تحدّ ذاتها.

وبينما سبر معرض غاليري كولناغي الأول عن الاستشراق، «أحلام وأسفار: رؤى جديدة للاستشراق» الرحلات إلى الشرق، يتّجه المعرض الثاني «ما وراء العتبة: رؤى جديدة للاستشراق 2» إلى الداخل ويصبّ اهتمامه على العتبات، لا بالمعنى المجرد والرمزي، بل كذلك بالمعنى الحرفي، ونقصد بذلك مداخل المساجد والأبواب والأقواس وبوابات المدن وممرات الأسواق. كما يحمل العنوان معنىً مزدوجاً، إذ يشير لما يكمن وراء هذه المداخل المرسومة حيث تتراءى المآذن، وشخوص بعيدة، ومساحات داخلية مظلمة. وعبّر تقديم رؤى جديدة نسترجع هذه الأعمال مع طرح أسئلة جديدة، والاعتراف بالإشكالية التي ينطوي عليها السياق الاستعماري والتجربة الفعلية التي وثّقها الفنانون في أعمالهم. تُعيد هذه الطروحات الجديدة رسم معالمٍ مقاربتنا للأعمال نفسها، فبدلاً من السؤا‍ل عما تُظهره هذه اللوحات عن تخيلات الغرب عن الشرق، يمكننا أيضاً التساؤل عن الوجهات التي زارها الفنانون وماذا شاهدوه بأعينهم؟ وماذا بقي مستتراً عنهم؟ وكيف شكلت الحواجز المعمارية والاجتماعية المُشاهد التي تحوّلت إلى لوحات على قماش الرسم؟ وبذلك، تصبح العتبة موضعاً فعلياً، وطريقة لفهم الطبيعة الجزئية والوسيطّة لمثل هذه اللقاءات بين الثقافات.

تُظهر هذه اللوحات مساحات بينية تتقاطع فيها الثقافات، وأسواقاً اشترى منها الأوروبيون تذكارات كالسجاد والدروع الإسلامية، وبوابات تفاوض في ظلّها التجار والمسافرون لدخول المدن، وفي إحدى اللوحات، نشهد انعكاساً للمشهد حيث يصل تجار أتراك إلى البندقية. لم تكن هذه مجرد خيالات غريبة،

As the centrepiece of *Beyond the Threshold: Revisiting Orientalism II*, Joaquín Sorolla’s (1863-1923) *La Sorpresa de Zahara* transforms the exhibition’s preoccupation from individual encounter to historical event. The Puerta de Elvira of the Alhambra frames a scene of extraordinary consequence: Moorish troops, prisoners, enslaved men and women swarming through Granada’s great gate in 1481. It is a scene of apparent triumph, though the viewer already knows it foreshadows the fall of Granada to Ferdinand and Isabella in 1492. This is not a doorway glimpsed from the street, or an archway receding into shadows: it is a threshold through which an entire civilisation, Islamic Spain, Al-Andalus, is passing, and from which it does not return. Described by the Museo del Prado as Sorolla’s most important work<sup>1</sup>, the painting was commissioned by the Spanish architect and artist, Arturo Mérida (1849-1902) to be illustrated in *Leyendas de D. José Zorilla* by Manuel Pedro Delgado, and later owned by Eugenio Esteban y Fernández del Pozo the 2<sup>nd</sup> Marqués de Torrelaguna (title held from 1899-1943) to honour the friendship The King of Spain’s father, Alfonso XII (r. 1874-1885), had shared with Spain’s more important poet, José Zorrilla (1817-1893), whose epic poem *La Sorpresa de Zahara* of 1841 inspired the subject. With this painting, the exhibition gains its most ambitious conceptual claim: the threshold is no longer a mashrabiya screen, or a mosque doorway open only to the faithful, or a souk passage negotiated by commerce. It is the boundary of history itself.

Whereas Colnaghi’s first Orientalist exhibition, *Dreams and Journeys: Revisiting Orientalism*, traced geographical journeys to the East, *Beyond the Threshold: Revisiting Orientalism II*, turns inward to thresholds, not just in an abstract sense but also literally: mosque entrances, doorways, archways, city gates and market passages. The exhibition’s title carries a double meaning. ‘Beyond the Threshold’ refers to what lies beyond these painted doorways: glimpses of minarets, distant figures, shadowed interiors. But ‘revisiting’ signals that we return to these images with new questions, acknowledging both their colonial asymmetries and the real encounters artists documented. These new questions reshape how we approach the works themselves. Rather than asking what these paintings reveal about Western fantasies of the East, we can also ask: where did artists actually go? What could they see, and what remained closed to them?<sup>2</sup> How did architectural and social barriers shape what ended up on canvas? The threshold becomes both a literal subject and a way of understanding the partial, mediated nature of cross-cultural encounter.

لوحة لودفيغ دويتش (1855-1935) صديقاً لإيرنست وزميلاً مُساوياً مهاجراً إلى باريس، وأتبع نفس المقاربة، إذ تُصوّر لوحة «القهوجي» شخصاً قرب موقد في مدخل أحد منازل القاهرة، بينما تُظهر الحجارة المتناكلة المرسومة بدقة شديدة ومشرّبية في الأعلى. ومثّل إيرنست، جمع دويتش مجموعات واسعة من

المقتنيات خلال رحلاته في الشرق، بما في ذلك البلاط والمنسوجات وأجزاء معمارية أعاد توظيفها في مرسومه — 437

لوحة لودفيغ دويتش (1855-1935) صديقاً لإيرنست وزميلاً مُساوياً مهاجراً إلى باريس، وأتبع نفس المقاربة، إذ تُصوّر لوحة «القهوجي» شخصاً قرب موقد في مدخل أحد منازل القاهرة، بينما تُظهر الحجارة المتناكلة المرسومة بدقة شديدة ومشرّبية في الأعلى. ومثّل إيرنست، جمع دويتش مجموعات واسعة من

المقتنيات خلال رحلاته في الشرق، بما في ذلك البلاط والمنسوجات وأجزاء معمارية أعاد توظيفها في مرسومه — 437

لوحة لودفيغ دويتش (1855-1935) صديقاً لإيرنست وزميلاً مُساوياً مهاجراً إلى باريس، وأتبع نفس المقاربة، إذ تُصوّر لوحة «القهوجي» شخصاً قرب موقد في مدخل أحد منازل القاهرة، بينما تُظهر الحجارة المتناكلة المرسومة بدقة شديدة ومشرّبية في الأعلى. ومثّل إيرنست، جمع دويتش مجموعات واسعة من

المقتنيات خلال رحلاته في الشرق، بما في ذلك البلاط والمنسوجات وأجزاء معمارية أعاد توظيفها في مرسومه — 437

لوحة لودفيغ دويتش (1855-1935) صديقاً لإيرنست وزميلاً مُساوياً مهاجراً إلى باريس، وأتبع نفس المقاربة، إذ تُصوّر لوحة «القهوجي» شخصاً قرب موقد في مدخل أحد منازل القاهرة، بينما تُظهر الحجارة المتناكلة المرسومة بدقة شديدة ومشرّبية في الأعلى. ومثّل إيرنست، جمع دويتش مجموعات واسعة من

المقتنيات خلال رحلاته في الشرق، بما في ذلك البلاط والمنسوجات وأجزاء معمارية أعاد توظيفها في مرسومه — 437

لوحة لودفيغ دويتش (1855-1935) صديقاً لإيرنست وزميلاً مُساوياً مهاجراً إلى باريس، وأتبع نفس المقاربة، إذ تُصوّر لوحة «القهوجي» شخصاً قرب موقد في مدخل أحد منازل القاهرة، بينما تُظهر الحجارة المتناكلة المرسومة بدقة شديدة ومشرّبية في الأعلى. ومثّل إيرنست، جمع دويتش مجموعات واسعة من

المقتنيات خلال رحلاته في الشرق، بما في ذلك البلاط والمنسوجات وأجزاء معمارية أعاد توظيفها في مرسومه — 437

لوحة لودفيغ دويتش (1855-1935) صديقاً لإيرنست وزميلاً مُساوياً مهاجراً إلى باريس، وأتبع نفس المقاربة، إذ تُصوّر لوحة «القهوجي» شخصاً قرب موقد في مدخل أحد منازل القاهرة، بينما تُظهر الحجارة المتناكلة المرسومة بدقة شديدة ومشرّبية في الأعلى. ومثّل إيرنست، جمع دويتش مجموعات واسعة من

المقتنيات خلال رحلاته في الشرق، بما في ذلك البلاط والمنسوجات وأجزاء معمارية أعاد توظيفها في مرسومه — 437

بل مواقع حقيقية شهدت تفاوضاً وتبادلاً. أما اللوحات التالية، فتنتقل من الرؤى التاريخية والبانورامية إلى المساحات الداخلية: من بوابة البيرا الملحمية إلى المشاهد الحميمة والحياة اليومية وأعمال البورترية، ومن بوابات الأماكن ذات القدسية الخاضعة لرقابة صارمة وصولاً إلى إيقاع الحياة في الفضاءات المفتوحة للمدن، ومن المناظر الطبيعية البعيدة إلى الحرملك، تلك العتبة النهائية حيث تغيب بشكل كامل القدرة على المُشاهدة، ويجنح الخيال برؤاه.

**شخوصٌ ولقاءتٌ: لوحات البورترية ومُشاهد من الحياة اليومية**
تُتيح لنا لوحات هذا القسم أمراً نادراً في فن الاستشراق، ألا وهو الاقتراب من المشهد، لدرجة أننا نصبح قادرين على أن نتأمل عن كثب وجوه الأفراد، وملمس الأقمشة، والتفاصيل المعمارية، وفخامة المساحات الداخلية، والطقوس الحميمة للحياة اليومية. وفي هذه الأعمال المعروضة، يجلس قهوجي بجانب موقده، ويستريح شخصان على سجاد مخطط تحت ضياء شمس شمال أفريقيا، بينما يدخل آخرون الجوبوق أو الشيشة. يضمُّ هذا القسم ست لوحات فيها ستة لقاءات مع شخصيات منغمسة في إيقاع الحياة اليومية، شخصيات مجهولة الهوية، هي عبارة عن حالة أكثر منها إظهار لأفراد بعينهم، وهذا هو بالتحديد جوهر رسم مَشاهد الحياة اليومية، أي تصوير فئات معروفة من الناس أثناء انخراطهم بأنشطة مختلفة.<sup>3</sup>

وظَّف رودولف إيرنست (1854-1932) أسلوباً مشابهاً بشكل لافت. وقد وُلد الفنان في فيينا لكنه عمل بشكل أساسي في باريس، واقتنى مجموعة واسعة من الخزفيات والبلاط والمنسوجات والسجاد والأسلحة بعد رحلته إلى القسطنطينية عام 1880 وكذلك من رحلاته إلى شمال أفريقيا وإسبانيا وإسطنبول؛ حتى أنه مارس مهنة الخزَّاف منذ عام 1900. تظهر في لوحته «مُدخُن الجوبوق» شخصية منغمسة في طقوس تدخين الجوبوق التركي الطويل، ضمن مساحة داخلية يزيّن جدرانها بلاط فاخر كان قد جمع إيرنست نماذج عنه ودرسه في مرسومه في باريس. وكما هو عليه الحال بالنسبة لجان ليون جيروم (1824-1904)، الذي دعمه والد زوجته وتاجر الأعمال الفنية أدولف غوبيل (1806-1893)، استفاد في مطلع مسيرته من دعم غوبيل. لم يرسم إيرنست من خلال الملاحظة المباشرة في عين المكان، بل من ديكورات وصور فوتوغرافية جمعها بعناية، ليبنى منها مَشاهد شرقية ذات مصداقية في مراسم أوروبية. وتُظهر لوحة «مُدخُن الجوبوق» كيفية تجسيد الموضوعات الشرقية لهؤلاء الفنانين من خلال طقوس جمع التحف الأوروبية، فتمت إعادة تجميع الشرق بلاطة تلو الأخرى في المراسِم الباريسية.<sup>4</sup>

كان لودفيغ دويتش (1855-1935) صديقاً لإيرنست وزميلاً مُساوياً مهاجراً إلى باريس، وأتبع نفس المقاربة، إذ تُصوّر لوحة «القهوجي» شخصاً قرب موقد في مدخل أحد منازل القاهرة، بينما تُظهر الحجارة المتناكلة المرسومة بدقة شديدة ومشرّبية في الأعلى. ومثّل إيرنست، جمع دويتش مجموعات واسعة من المقتنيات خلال رحلاته في الشرق، بما في ذلك البلاط والمنسوجات وأجزاء معمارية أعاد توظيفها في مرسومه

These paintings reveal threshold spaces where cultures intersect, souks where Europeans bought souvenirs such as carpets and Islamic armour, city gates where traders and travellers negotiated entry, and even, in one instance, a wonderful reversal showing Turkish merchants arriving in Venice. These were not just Western fantasies but real places of negotiation and exchange. The paintings that follow move from the historical and panoramic inwards: from the epic threshold of the Puerta de Elvira to the intimate genre scenes and portraits of individual figures, from the strictly controlled doorways of sacred spaces to the open rhythms of city life, from distant landscapes to the harem, that ultimate threshold where observation gives way entirely to imagination.

لوحة لودفيغ دويتش (1855-1935) صديقاً لإيرنست وزميلاً مُساوياً مهاجراً إلى باريس، وأتبع نفس المقاربة، إذ تُصوّر لوحة «القهوجي» شخصاً قرب موقد في مدخل أحد منازل القاهرة، بينما تُظهر الحجارة المتناكلة المرسومة بدقة شديدة ومشرّبية في الأعلى. ومثّل إيرنست، جمع دويتش مجموعات واسعة من

المقتنيات خلال رحلاته في الشرق، بما في ذلك البلاط والمنسوجات وأجزاء معمارية أعاد توظيفها في مرسومه — 437

**Figures and Encounters: Genre Painting and Portraits**
The paintings in this section offer something rare in Orientalist art: proximity. These works bring us close enough to observe individual faces, the texture of fabric, architectural details, interior luxury, and the intimate rituals of everyday life. A coffee maker sits beside his brazier. Two figures rest on striped carpets beneath the North African sun, while others draw on a hookah or long-stemmed pipes, absorbed in the rituals of smoking. Six paintings, six encounters with figures caught in the rhythms of everyday life. Yet these figures remain anonymous, types rather than individuals. This is the fundamental purpose of genre painting: to depict recognisable categories of people engaged in various activities.<sup>3</sup>

Rudolf Ernst (1854-1932) employed a method remarkably similar to this. Born in Vienna but working primarily in Paris, Ernst too assembled an extensive collection of ceramics, tiles, textiles, carpets and weapons following his 1880 journey to Constantinople. His *Chubuk Smoker* depicts a figure absorbed in the ritual of smoking the long Turkish pipe, in a sumptuous interior scene surrounded by the intricate tilework Ernst had collected and studied in his Paris studio. Like Jean-Léon Gérôme (1824-1904), whose father-in-law, the renowned art dealer Adolphe Goupil (1806-1893), had supported Ernst’s early career, Ernst painted not from direct observation but from carefully assembled props and photographs, constructing plausible Oriental scenes in European workshops. Ernst amassed his tiles and exotic props from travels to

North Africa, Spain and Istanbul; he even pursued a career as a ceramicist from 1900 onwards. The *Chubuk Smoker* reveals how these artists’ Eastern subjects were mediated through European collecting practices, the ‘Orient’ reassembled tile by tile in Parisian ateliers.<sup>4</sup>

Ludwig Deutsch (1855-1935), Ernst’s lifelong friend and fellow Austrian émigré to Paris, followed the same pattern. *The Coffee Maker* depicts a figure tending a brazier in a Cairo doorway, with the weathered stonework meticulously rendered and a mashrabiya screen visible above. Like Ernst, Deutsch assembled extensive collections during his Eastern travels, including tiles, textiles and architectural fragments, which he reconstructed in his Parisian studio to depict convincing Oriental scenes. Théobald Chartran’s (1849-1907) *Bashi-Bouzouk, 1877*, painted the year he won the Prix de Rome, depicts an Ottoman mercenary soldier absorbed in smoking. Though Chartran came from the French academic tradition rather than the Viennese school, his approach was similar: meticulous studio construction presenting plausible Eastern types for European audiences.

Not all artists represented here worked from Parisian studios. Carl Haag (1820-1915), a German watercolourist based in London, actually shared a studio in Cairo with Frederick Goodall (1822-1904), painting his subjects from direct observation. Émile Claus (1849-1924), a Belgian luminist, travelled to Algeria in 1879 and painted *Afternoon Rest en plein air*, capturing two figures at rest in brilliant North African light with impressionist brushwork that contrasts with the academic finish of Ernst. Yet whether assembled in Paris ateliers or observed under Algerian sun, these genre scenes share an essential quality: the figures remain types rather than individuals with histories.

If genre scenes depicted anonymous types by design, formal portraits might seem to promise something different: the sustained observation of a specific individual. Jan Portielje’s (1829-1908) *Oriental Beauty, 1881* and Baltazar Larpenteur’s (1783-1846) *Portrait of an Ottoman Noble, 1845*, present themselves as exactly that, carefully composed formal portraits suggesting direct encounter. Both painters worked within the established studio tradition. Portielje, based in Antwerp, employed local models dressed in Oriental costume;<sup>5</sup>

الباريسي لتصوير مشاهد شرقية مقنعة. أما تيوبال شارتران (1849-1907) فرسم لوحة «باشبوزق» عام 1877، وهو نفس عام فوزه بجائزة روما، ويظهر فيها أحد الجنود العثمانيين المرتزقة وهو يُدخّن. ورغم أن شارتران يُصنّف ضمن المدرسة الأكاديمية الفرنسية وليس مدرسة مدينة البندقية، إلا أن أسلوبه كان مشابهاً، فاعتمد على بناء المشهد بدقة في المرسم ليُقَدِّم أجواء شرقية ذات مصداقية للجمهور الأوروبي.

لم يعمل جميع الفنانين الذين نُقَدِّم أعمالهم انطلاقاً من مراسم باريسية. فبالنسبة إلى كارل هاغ (1820-1915)، وهو فنان ألماني أقام في لندن واختصّ بالرسم بالألوان المائية، فقد تقاسم مرسماً في القاهرة مع فريدريك غودال (1822-1904) لرسم أعماله من عين المكان. أما فنان تيار «النورانية البلجيكية» إميل كلاوس (1849-1924)، فقد سافر عام 1879 إلى الجزائر حيث رسم لوحة «استراحة العصر» في الهواء الطلق، وصوّر فيها شخصين يستريحان في بهاء شمس شمال أفريقيا مع لمسات فرشاة انطباعية تتناقض مع اللمسات الأكاديمية التي استخدمها إيرنست. وبغض النظر عما إذا رُسمت من مَشاهد تم تركيبها في مراسم باريسية أم تحت أشعة شمس الجزائر، تشترك هذه الأعمال بقاسم مشترك أساسي، أن مَنْ يظهر فيها هو تجسيد لفئة وحالة أكثر منه توثيقاً لشخص بعينه.

إذا قَدِّمت مَشاهد الحياة اليومية عمداً شخصيات لا هوية فعلية لها، لا بد أن يكون لأعمال البورتريه بُعدٌ مختلف بما أنها حصيلة تأملٍ مستمر لشخص معيّن. نُقَدِّم لوحة «جمال شرقي» (1881) لـ يان بورتيليه (1829-1908) ولوحة «بورتريه لنبييل عثماني» (1845) لبالتازار-شارل لارينتور (1783-1846) نفسيهما على هذا النحو بالضبط، أي كصورتين رسميتين تم التعامل مع تفاصيلهما بعناية توحى بلقاء مباشر مع الشخصيتين. عمل كلا الرسامين انطلاقاً من تقاليد المرسم الراسخة. أقام بورتيلي في مدينة أنتويرب، واستخدم لرسم لوحاته عارضات محليات يرتدين أزياء شرقية.<sup>٥</sup>

وكذلك الأمر بالنسبة إلى لارينتور الذي أبدع لوحاته من مرسمه. <sup>٥</sup>ومع ذلك، حقق كلاهما نجاحاً باهراً في المَشاهد الظاهرة بأعمالهما، وذلك بفضل الرسم الدقيق للأقمشة، وهيبة وضعية الشخص الظاهر، والحضور النفسي القوي له. وما يُجَيِّز هذه اللوحات هو أنها، ورغم كونها ذات طابع رسمي، إلا أنها تحمل عناوين مُطبية: «جمال شرقي» و«بورتريه لنبييل عثماني»، وتُظهر تطوراً على مستوى الشكل، بينما تظل موضوعاتها وشخصوها مجردة أماط وليس أفراداً بعينهم، وهو توجهٌ يطغى على أعمال هذا القسم.

العمل الأخير في هذا القسم هو لـ جون فريدريك لويس (1804-1876) الذي يقلب هذه المعادلة تماماً، فلوحته المائية لا تصوّر فرداً مشرقياً مجهولاً، بل شخصية أوروبية معروفة هي عالم الآثار الشهير السير جون غاردنر ويلكينسون (1797-1875) الذي يظهر مرتدياً الزي المحلي، وهو الذي أمضى اثني عشر عاماً في مدينة طيبة القديمة بين عامي 1821 و1833 لدراسة الآثار حتى أنه اشتهر بلقب «أبو علم المصريات

Larpenteur similarly painted his portraits in the studio.<sup>6</sup> Yet both demonstrate considerable accomplishment, the meticulous rendering of textiles, the dignity of the poses and psychological presence. What makes these paintings distinctive, however, is that even as formal portraits, they remain titled as types: ‘Oriental Beauty’, ‘An Ottoman Noble.’ The paintings display formal sophistication while their subjects remain types rather than individuals, a pattern that almost defines this entire section.

The final portrait by John Frederick Lewis (1804-1876) reverses the dynamic entirely. His watercolour depicts not an anonymous Eastern type but a named European: the renowned archaeologist Sir John Gardner Wilkinson (1797-1875), shown in local costume. Wilkinson spent twelve years based at ancient Thebes between 1821 and 1833, studying material that would establish him as the father of British Egyptology. He made four return trips to Egypt between 1841 and 1856, during which he encountered Lewis, who was then residing in Cairo (1841-1851).<sup>7</sup> Lewis depicts Wilkinson wearing a red fez over a skull cap, with the hood of his white robe pulled forward, his good-humoured expression suggesting amusement at this layering of local costume. It was not the first time he had sat for a portrait in regional dress, as evidenced by Henry Wyndham Phillips’s portrait of Wilkinson in Calke Abbey, Derbyshire. Such portraits were not uncommon; European visitors to the Near East routinely commissioned portraits in local costume, inspired by figures such as Lord Byron, who adopted Eastern dress. Lewis painted his own self-portrait in a paisley turban, now in the Islamic Arts Museum Malaysia.

Lewis’s portrait of Wilkinson complicates patterns established by the previous paintings. Here, a European artist depicts a fellow European who has genuinely crossed cultural thresholds: living for years in Egypt, studying its monuments and engaging seriously with its culture. Yet Wilkinson remains named, and his adoption of local dress enhances rather than obscures his identity as a distinguished scholar. By contrast, the figures in the previous paintings, whether Eastern subjects or European models posed as such, remain anonymous types: ‘An Oriental Beauty’, ‘A Coffee Maker’, ‘An Ottoman Noble.’ The difference lies not in geography but in representation itself. Wilkinson controls his own image; the others are painterly constructs.

البريطاني». عاد ويلكينسون إلى مصر أربع مرات بين عامي 1841 و1856، حيث التقى لويس المقيم في القاهرة آنذاك (وبالتحديد بين عامي 1841 و1851).<sup>7</sup> يُركّز لويس على إظهار ويلكينسون معتمراً طربوشاً أحمر اللون فوق قبعة صغيرة، مع غطاء رأس رداءه الأبيض مسدولاً إلى الأمام. أما تعابير وجهه، فتوحي باستمتاعه بهذه الملابس المحلية. تجدر الإشارة إلى أن هذه ليست المرة الوحيدة التي يجلس فيها لرسمه بزّي محلي، كما يتضح من العمل الآخر الذي رسمه هنري ويندهام فيليبس لـ ويلكينسون في كالكي آبي، ديربيشاير. لم تكن مثل هذه اللوحات نادرة، إذ لطالما أقبل عليها الزوار الأوروبيون إلى الشرق الأدنى، مستلهمين شخصيات مثل اللورد بايرون، الذي تبنى ارتداء الزي الشرقي. حتى أنه يوجد بورتريه ذاتي يظهر فيه لويس مرتدياً عمامة منقوشة، وهو الآن ضمن مقتنيات متحف الفنون الإسلامية بماليزيا.

يأتي تصوير لويس لـ ويلكينسون بدرجة تعقيد إضافية لتوجهات أرسنها اللوحات السابقة، إذ يرسم فنّانٌ أوروبيّ زميلاً أوروبياً تجاوز الحدود الثقافية بالفعل، إذ أقام لسنوات في مصر، ودرس آثارها وانخرط بشكل فاعل في ثقافتها. ومع ذلك، يظل ويلكينسون مشهوراً، ويأتي اعتماده الزي المحلي ليُعزز هويته كعالمٍ متميز بدلاً من إخفائها. لكن على النقيض من ذلك، تظل الشخصيات في اللوحات السابقة – سواء كانت لأفراد من الشرق أو عارضين وعارضات من أوروبا يظهرن كمشرقيين – مجهولة الهوية («جمال شرقي» و«بورتريه لنبييل عثماني» و«قهوجي»). فالاختلاف لا يكمن هنا في الجغرافيا، بل في جوهر التمثيل نفسه، إذ يتحكم ويلكينسون في صورته؛ أما الآخرون فهُم تصورات فنية.

**مساحاتٌ ذات قداسة**

بينما سمحت الأسواق والديكورات الداخلية المحلية بالاقتراب من روح عالم الشرق، وإن كان ذلك داخل المِرَاسم أو عبر العادات الاجتماعية، فإن المساحات ذات القداسة فرضت عتبات من نوع مختلف كلياً.

فالمساجد هي أماكن للعبادة، والدخول إليها يتطلب إذنًا رسمياً واحتراماً لشعائر الإسلام. يُعتبر ديفيد روبرتس (1864-1796) أول فنان بريطاني محترف يحصل على إذن من محمد علي باشا (حكم بين عامي 1805 و1848) لرسم مسجد القاهرة من الداخل، ولكن ذلك أتى بعد أن حَلَقَ سوالفه، وتخلّى عن فرشاته المصنوعة من شعر الخنزير لكونه يُعتبر حيواناً نجساً في الإسلام، وارتدى الزي العربي. <sup>ⓘ</sup>ونظراً لأن هذا الإذن كان استثنائياً، فقد لجأ معظم الفنانين لرسم المساجد من مداخلها وعتباتها فقط، فظهرت القناطر الخارجية التي تقدّم إضاءة على المساحات الداخلية، والأحذية التي يتركها المصلّون في الخارج، والحراس المشرفون على الدخول والخروج.

دَرَس الرسام الألماني غوستاف باورنفايند (1848-1904) الهندسة المعمارية، وسافر إلى الشرق الأوسط لأول مرة بين عامي 1880 و1881، وقام برحلتين أخريين لاحقاً. ونتيجة خلفيته المعمارية، أظهر اهتماماً كبيراً بمباني الشرق، وعندما شاهد المسجد الأموي بدمشق في ديسمبر 1888، كَتَبَ في مذكراته: «تجوّلْتُ اليوم في المدينة واكتشفتُ بوابة دخول المسجد الكبير، وهو مشهد مهيب ولافت». <sup>ⓘ</sup>ولكونه غير مسلم، لم يُؤذَن له بدخول المسجد، وسجّل في مذكراته أنه رشى حراس المسجد لكي يسمحوا له برسم ساحة المسجد، أي عند العتبة فقط، من دون قاعة الصلاة الفعلية.

نُشاهد في لوحة «عند بوابة المسجد الأموي، دمشق» ما أُتيحَت لباورنفايند رؤيته بفضل هذا الإذن الذي تم التفاوض عليه مقابل رشوة، إذ يجلس الحارس عند المدخل، في وضعية مريحة توحى بامتلاكه السلطة. تنتشر الأحذية على الأرضية الحجرية لكون المصلين يدخلون حفاة. تُطلُّ البوابة المزخرقة على داخل المسجد، لكن الطابع المعماري للمكان يحصر مجال الرؤية بالمدخل، ففي النهاية هذا ما كان مسموحاً للفنان برؤيته.

تأتي لوحة تشارلز روبرتسون (1841-1891) «نِعال المؤمنين» (1879) لثُرُكَّر على هذا العتبة الرمزية التي تفرزها الشعائر الإسلامية، إذ تتراكم في المشهد نِعال المُصَلِّين بألوان زاهية، من أحمر وأصفر وبرتقالي عند مدخل مسجد. فخلع النِّعال قبل دخول المسجد ليس مجرد عادة بل طقس ديني، وهو فعل مادي للتطهُّر وانتقال من الأرض الدنيوية إلى المساحات المقدسة. يضعنا روبرتسون أمام نِعال جلدية وبابوش مطرَّر ونِعال يومية بالية خلعتها الأشخاص، ليؤكِّد استبعادنا، إذ يبقى معها خارجاً بينما يصلي أصحابها بعيداً عن أنظارنا. ومن وراء الأحذية المتناثرة، وعبر قوس مزخرف، نلمح نافورة وضوء، بينما تزيّن نقوش قرآنية الجدران. ويبدو أن هناك أشخاصاً يتحرِّكون داخل المسجد كما بدا المشهد لروبرتسون من عتبة هي أقرب مكان يُسمح به لشخص غير مسلم، فوثِّقَ الشعائر الإسلامية، بما في ذلك النِّعال والنافورة والنقوش المقدسة، بينما ظلَّ فعل الصلاة بعيد المنال.

**Sacred Spaces**

While commercial streets and domestic interiors allowed certain proximities, albeit mediated by studio practice or social custom, sacred spaces imposed thresholds of an altogether different order. Mosques were active places of worship, and access required official permission and respect for Islamic ritual. David Roberts (1796-1864) was the first professional British artist granted permission by Muhammad Ali Pasha (r. 1805-1848) to sketch inside Cairo’s mosques, but only after shaving his side-whiskers, abandoning his hog-hair paintbrushes (considered ritually impure), and adopting Arab dress.<sup>8</sup> Such permission was exceptional. Most artists depicted mosques from approaches and thresholds: doorways framing glimpses of interiors, shoes removed at entrances, and guardians controlling access.

The German painter Gustav Bauernfeind (1848-1904), who had trained as an architect, first travelled to the Middle East in 1880-1881 and made two further journeys during this decade. His architectural training shaped his particular attention to buildings. When he encountered Damascus’s Umayyad Mosque in December 1888, he noted in his diary: “Today I explored the city and discovered the entry gate to the Great Mosque, a very gratifying motif.”<sup>9</sup> However, as a non-Muslim, he was forbidden to enter the holy site. He recorded bribing the mosque’s wardens to obtain informal permission to sketch the forecourt, not inside the prayer hall but merely at the threshold.

*At the Door of the Umayyad Mosque in Damascus*, we see exactly what Bauernfeind could access through this negotiated permission. A guardian sits at the entrance, his posture casual but authoritative. Shoes are scattered across the worn stone floor, evidence of worshippers who have entered barefoot. The ornate doorway frames a view into the mosque’s interior, but the architectural composition places us firmly at the entrance. This was what he was permitted to observe.

Charles Robertson’s (1841-1891), *The Shoes of the Faithful, 1879* also focuses on this ritual boundary. Piles of vividly coloured shoes: red, yellow, and orange, cluster at a mosque entrance, each pair representing a worshipper who has crossed into sacred space.



Fig. 1 Henry Wyndham Phillips (1820-1868), *Sir John Gardner Wilkinson, in Turkish Dress*, 1844-1869, oil on canvas, 48 x 40.5 cm, National Trust, NT 290395, Calke Abbey, Derbyshire. © National Trust Images.

Fig. 2 John Frederick Lewis, RA (1804-1876), *Portrait of a Memlook Bey (possibly a self-portrait)*, 1869, watercolour on paper, 22.6 x 16.5 cm. © Islamic Arts Museum Malaysia.



الصورة 1  
هنري ويندهام فيليبس (1820-1868)، «السير جون غاردنر ويلكينسون في زي تركي»، 1844-1869، ألوان زيتية على قماش، 48 × 40.5 سم، الصندوق الوطني، NT 290395، كالكي آبي، ديربيشاير. © صور الصندوق الوطني.

الصورة 2  
جون فريديريك لويس، (1876-1804) عضو الأكاديمية الملكية، «بورتريه مملوك بك (ربما بورتريه ذاتي)»، 1869، ألوان مائية على ورق، 16.5 × 22.6 سم، © متحف الفنون الإسلامية ماليزيا.

The removal of shoes before entering a mosque is not merely a custom but a religious obligation, a physical act of purification that marks the transition from secular to sacred ground. Robertson places us before the discarded footwear: leather slippers, embroidered babouches, well-worn everyday shoes. This proximity only emphasises our exclusion. We remain with the abandoned shoes while their owners pray beyond our view. Beyond the scattered footwear, through an ornate archway, we glimpse an ablution fountain where worshippers perform *wudu*, the ritual washing of hands, face and feet required before prayer. Qu'ranic calligraphy adorns the walls. Distant figures move through the space. Robertson has brought us as close to the threshold as a non-Muslim observer could stand, documenting evidence of Islamic practice, including the shoes, fountain and sacred inscriptions. At the same time, the act of prayer remains inaccessible.

If Bauernfeind and Robertson documented thresholds they could not cross, Hermann Corrodi's (1844-1905), *Esplanade of the Al-Aqsa Mosque, Jerusalem*, and Carl Cowen Schirm's (1852-1928), *View of the Al-Aqsa Mosque, 1884*, both revered as the third holiest site in Islam, reveal spaces where controlled access became possible. In the early nineteenth century, the esplanade surrounding Al-Aqsa was entirely closed to non-Muslims. Access

بينما وثق باورنفايند وروبرتسون عتبات لم يُسمح لهما بتجاوزها، فإن لوحتي «ساحة المسجد الأقصى في القدس» للفنان هيرمان كورودي (1844-1905) و«منظر للمسجد الأقصى في القدس» للفنان كارل كوين شيرم (1852-1928) تصوّران ثالث أقدس مسجد في الإسلام، وتكشفان عن جوانب من المسجد يمكن الوصول إليها. وبعد أن كانت الساحة المحيطة بالمسجد الأقصى مغلقة تماماً أمام غير المسلمين في مطلع القرن التاسع عشر، بدأت هذه السياسة بالتبدل في ظل الحكم العثماني عام 1839، مع فرض الحصول على إذن خاص لكي يدخل الزوار إلى هذه المناطق الخارجية. شكّلت الساحة منطقة انتقالية بين العالم الخارجي وقاعة الصلاة، وتُستخدم كذلك لصلاة الجماعة والوضوء، ويلتقي الناس بين جوانبها. كانت مساحة مقدسة، ولكنها ليس جوهرة المسجد وأكثر أركانه قداسة.

تضعنا لوحة كورودي في هذه المنطقة الانتقالية، إذ نرى نافورة الوضوء، ويتحرك الأشخاص في الفناء المفتوح، وتظهر التفاصيل المعمارية للمسجد، لكن قاعة الصلاة لا تزال بعيدة عن متناولنا. يتراجع منظر شيرم أكثر، ليُظهر قبة المسجد وأشجار السرو من نقطة أبعد. يصوّر الاثنان الأجزاء الخارجية التي كان متاحاً للفنانين الأوروبيين الوصول إليها بعد الحصول على ما يلزم من تصاريح، ولكن لا ينطبق ذلك على الفضاءات الداخلية المخصصة للصلاة. لكن حتى هذا الوصول الجزئي كان بمثابة امتياز كبير، إذ تم توثيق مساحات لم يكن متاحاً للأجيال السابقة من الفنانين سوى تخيلها.

began to change under Ottoman rule in 1839, though visitors still required special permission to enter even these outer zones. The esplanade itself served as a transitional space between the outside world and the prayer hall, used for communal worship, ritual purification at its fountains, and social gatherings. It was a sacred space, but not the innermost sanctuary.

Corrodi's painting places us in this transitional zone. We see the ablution fountain, figures moving through the open courtyard, and the mosque's architectural details, yet the prayer hall remains beyond our reach. Schirm's view pulls back further, showing the mosque's dome and cypress trees from a more distant vantage point. Both painters depict exteriors, accessible to European artists with the proper permissions, but not the interiors where prayer took place. Even this partial access was a significant privilege, documenting spaces that earlier generations of artists could only imagine.

Edward Goodall's (1819-1908) *Sultan Hassan Mosque, Cairo*, represents the rarest view in this section: an actual mosque interior. Goodall, a member of the prestigious Royal Watercolour Society, gained access through a combination of institutional prestige and diplomatic connections. He stayed with Auguste Mariette (1821-1881), founder of the Egyptian Museum, and travelled with Carl Haag, who had been granted permission by the Sultan himself, at Queen Victoria's request, to paint the Dome of the Rock. This was not casual access but a carefully negotiated privilege supported at the highest diplomatic levels.<sup>10</sup> The painting shows us the vast interior courtyard of the Sultan Hassan Mosque, with its ablution fountains beneath an open sky, worshippers scattered across the space, and massive arches framing the view. Even this exceptional access reveals a courtyard, a space for ablutions and gathering, rather than the innermost prayer hall. Yet, compared with the thresholds and exteriors that dominated most artists' work, this interior view was remarkable. Goodall's painting stands as evidence of how thoroughly sacred boundaries shaped what could be depicted: interior access required royal intervention. From depictions of sacred spaces with their strictly controlled thresholds, the paintings move to sites of commerce and exchange, places where transactions occurred daily.

Fig. 3 Robert Scott Lauder (1803-1869), *Portrait of the Artist (David Roberts) in Arab Dress*, 1840, oil on canvas, 133 x 131.50 cm, Scottish National Portrait Gallery, PG 2466. Photo © National Galleries of Scotland.



الصورة 3  
روبرت سكوت لودر (1803-1869)،  
« بورتريه الفنان (ديفيد روبرتس) بزي عربي » (1840)، ألوان زيتية على قماش، 133 × 131.50 سم، متحف الفن الوطني الاسكتلندي، الصورة © المتاحف الوطنية الاسكتلندية.

وبالنسبة إلى إدوارد غودال (1819-1908)، العضو في الجمعية الملكية المرموقة للألوان المائية، فيمُثل عمله «مسجد السلطان حسن، القاهرة» أندر مشهد في هذا القسم، إذ يُصوّر لقطة داخلية حقيقية لمسجد استطاع دخوله بفضل مزيج من المكانة المؤسسية التي تمتع بها وعلاقاته الدبلوماسية. فقد أقام غودال مع أوغست مارييت (1821-1881)، مؤسس المتحف المصري، وسافر مع كارل هاغ، الذي حصل بدوره على إذن من السلطان نفسه، بناءً على طلب الملكة فيكتوريا، لرسم قبة الصخرة. أي أن دخوله إلى المساحة الداخلية المغلقة للمسجد لم يكن عادياً، بل امتيازاً تم التفاوض عليه بهدوء، وحظي بدعم من أعلى الدوائر الدبلوماسية.<sup>10</sup>

تُظهر لوحة غودال الفناء الداخلي الواسع لمسجد السلطان حسن، ونوافير الوضوء تحت السماء المفتوحة، ومُصلين منتشرين في المكان، وكذلك الأقواس الضخمة التي تحيط بالمشهد. حتى هذا الوصول الاستثنائي يكشف عن فناء، وهو مكان للوضوء والتجمع، وليس قاعة الصلاة الداخلية. ومع ذلك، ومقارنة بالعتبات والواجهات الخارجية التي هيمنت على أعمال معظم الفنانين الآخرين، يُعتبر هذا المنظر الداخلي رائعاً، ودليلاً على مدى تأثير الحدود على ما يمكن تصويره في الأماكن المقدسة، إذ تطلّب الوصول إلى هذا القسم تدخلاً من الحاكم نفسه. ومن تصوير الأماكن المقدسة بعتباتها الخاضعة لرقابة صارمة تنتقل إلى مواقع التجارة والتبادل وحيث تجري الصفقات اليومية.



### مَشاهدٌ من المِدين

شهدت المِدين إيقاعاتٍ أُخرى إلى جانب الحركة التجارية، كجمع المياه يومياً من السبيل، والمرور عبر البوابات الضخمة، والحج إلى العتبات المقدسة، وتجمع أبناء المجتمع للترفيه عن أنفسهم. وتوثِّق هذه اللوحات الحياة الحضريَّة وأبعادها الاجتماعية والروحية، منتقلة من الفضاءات المعماريَّة المغلَّقة إلى مَشاهد واسعة تُشكِّل مقدِّمةً للتضاريس الظاهرة خلفها.

يَظهر في لوحة ألبرتو باسيني «عند سبيل خديجة ترخان سلطان في القسطنطينية» سبيل لعامة الناس يُعتبر بمثابة أحد عناصر البنية التحتية وملتقى لأبناء المجتمع. تتجمَّع الشخوص حول هيكله الحجري لترتوي الخيول، بينما يظهر في المقدمة بائع البطيخ جالساً. كان السبيل بمثابة وجهة لابد من زيارتها يومياً ومكاناً للتجمُّع، ويعكس طابعه المعماري المهيب مشاعر الفخر السائد في المجتمع العثماني. وعلى عكس عتبات المساجد التي يُقَيِّد الوصول إليها، يُرْحَب السبيل بجميع من يحتاجون إلى الماء، مما يجعله مساحة حضريَّة متاحة للعامة وتتقاطع حوله مختلف الطبقات الاجتماعية.

يوثِّق إدوين لورد ويكس في لوحته «باب زويلة، القاهرة» إحدى البوابات العظيمة للعاصمة المصرية في العصور الوسطى، بقوسها المخطط والنص القرآني الذي يؤطِّر هذه العتبة الفاصلة بين خارج المدينة وداخلها، والتي يعبرها السكان منهمكين بمشاغلهم اليومية، بينما تظهر حول هذا الصرح المعماري أكشاك السوق. ويفضل تعامله البارع مع الضوء والظل، يُبرز ويكس الحضور المهيب للبوابة والعالم النابض بالحياة المحيط بها. كانت هذه البوابة الواقعة في جنوب القاهرة بمثابة عتبة يعبرها الآلاف يومياً، لكن حجمها وزخرفتها جعلها أكثر من مجرد ممر عادي، فقد كانت منارة تعلن الوصول إلى المدينة.

تستلهم لوحة يوجين بافي «الأسد المرابط» (1883) موضوعها من أسطورة شمال أفريقية، إذ يُقال إن المرابط (أو العالمِ المتصوِّف)، وهو في هذه الحالة سيدي بليوط من الدار البيضاء، كان يعيش مع أسد بري كحارس له. يُظهره بافي وهو يخرج من تحت قنطرة مع أسده وسط تجمُّع المتفرجين في ما يبدو أنها مقبرة، نتيجة شواهد القبور في الخلفية. انتشرت أرضحة المرابطين داخل المِدين كمواقع للحج، مما أدى إلى تماهي الحدود بين المساحة الحضريَّة وتلك المقدسة.<sup>13</sup> ويوحي موقع الضريح بأن المشهد هو من ضواحي المدينة، أي في تلك العتبة الفاصلة بين المساحة المأهولة والطبيعة من ورائها.

أما كارل فيلهلم جنتز (1822-1890) فقد كان كثير الأسفار في أرجاء المغرب ومصر وسيناء وآسيا الصغرى والقسطنطينية في أواخر أربعينيات القرن التاسع عشر، كما عاد إلى القدس عام 1873. يصور عمله «الحكواتي» (1870) قاصّاً محترفاً خلال إمتاع حشد متجمِّع خارج أسوار المدينة. يُذكر أنه كان للحكواتي دور اجتماعي هام في المجتمع الإسلامي، واستقطبت عروضه الجمهور إلى عوالمٍ سردية تنطوي على إثارة. يتميز

The painting depicts the celebrated 19<sup>th</sup>-century French actress Sarah Bernhardt (1844-1923) selecting a sumptuously decorated saddle in an antique shop. This fantasy was informed by reality, as Bernhardt toured the East, playing in Constantinople, Smyrna and Cairo,<sup>12</sup> so her persona as an Oriental aristocrat blended experience with invention. The carefully rendered textiles and artefacts bear witness to Clairin’s own North African experience while staging the Orient as a performance for Belle Époque Parisian audiences.

#### Urban Encounters

Beyond commerce, cities had other rhythms: the daily collection of water at public fountains, passage through monumental gates, pilgrimage to sacred sites and the gathering of crowds for entertainment. These paintings document urban life in its social and spiritual dimensions, moving from enclosed architectural spaces to increasingly expansive views that anticipate the distant landscapes that follow.

Alberto Pasini’s (1826-1899), *By the Fountain of Hatice Turhan Sultan in Constantinople* depicts a public fountain (*sebil*) as both functional infrastructure and a social gathering point. Figures cluster around the stone basin where horses drink, while a watermelon seller sits in the foreground, surrounded by his split fruit. The fountain served as a daily necessity and a meeting place, its architectural grandeur reflecting Ottoman civic pride. Unlike the restricted thresholds of mosques, public fountains welcomed all who needed water, making them democratic urban spaces where different social classes intersected.

Edwin Lord Weeks’s *Gate of Bab El-Zuwayla, Cairo* captures one of medieval Cairo’s great gates, with its striped arch and Qur’anic calligraphy framing the threshold between the city’s exterior and interior. Figures move through the gateway engaged in daily activities, and market stalls cluster beneath its monumental architecture. Weeks’s manipulation of light and shadow emphasises both the gate’s imposing presence and the animated life it frames. This was Cairo’s southern gate, a threshold crossed daily by thousands, yet its scale and decoration marked it as more than a passage; it announced arrival in the city itself.

Eugène Pavy’s (1850-1905) *The Marabout and the Sacred Lion, 1883* draws on North African legend. A marabout (Sufi holy man), in this case Sidi Belyout of Casablanca, was said to have lived with a wild lion as his protector. Pavy shows the saint emerging from an archway with his lion companion, spectators gathered in what appears to be a cemetery with tombstones visible. Marabout shrines existed within cities as pilgrimage sites, blurring the boundary between urban and sacred space.<sup>13</sup> The cemetery setting positions this scene at the city’s edge, a liminal zone between inhabited space and the landscapes beyond.

Karl Wilhelm Gentz (1822-1890) travelled extensively through Morocco, Egypt, Sinai, Asia Minor and Constantinople in the late 1840s, returning to Jerusalem in 1873. His *Storyteller* from 1870 depicts a *hakawati*, a professional storyteller, entertaining a crowd gathered beyond the city walls. Storytellers held an important social role in Islamic society, their dramatic performances drawing audiences into narrative worlds. Gentz’s composition is notable for its expansiveness: the crowd spreads across open ground, the city silhouetted in the distance, and the sky dominates the upper canvas. This is no longer an enclosed urban scene but a panoramic view where the city itself becomes the backdrop.

The section closes with the work that opens the entire exhibition, here revealing a further dimension: not an artist observing daily life through a gate, but an entire civilisation passing through one. Joaquín Sorolla’s *La Sorpresa de Zahara* depicts the Puerta de Elvira of the Alhambra as a moment of military triumph: Mulay Hassan Ali’s raid on the Christian-held town of Zahara in 1481, in which his forces paraded back through the gate with their captives. It was an assertion of Nasrid power, and one that the viewer, with hindsight, knows was among the last. The fall of Granada to Ferdinand and Isabella was still eleven years away in 1492, but the raid itself helped trigger the War of Granada that would end it. Sorolla renders that historical irony in paint: a procession that reads as victory and registers, to contemporary viewers, as the beginning of an ending. In the context of the Urban Encounters section, which has moved from the functional and intimate, through fountains and market gates and sacred thresholds, to the expanding social world of the city, the Puerta de Elvira arrives as the most momentous of all these passages. It is not a threshold negotiated by daily commerce or mediated by artistic strategy. It is a boundary crossed by history itself, and the crossing is irreversible.<sup>14</sup>

المشهد في لوحة جنتز برحابته، إذ ينتشر الحشد في رحاب منطقة مفتوحة، وتترأى المدينة في الأفق، بينما تهيمن السماء على القسم العلوي، بحيث يتجاوز الفنان فئة المشاهد الحضريّة المغلقة، ويُقدّم منظراً بانورامياً تحوّلت فيه المدينة إلى خلفية للعمل.

أما مسك ختام هذا القسم فهو العمل الذي يفتتح المعرض، ويكشف لنا عن بُعد آخر، فهذه ليست مجردُ لوحة لفنان يراقب دوران عجلة الحياة اليومية عبر بوابة، بل يوثّق مرور حضارة بأكملها عبرها. إذ تصوّر لوحة «مفاجأة الزهراء» للفنان خواكين سورويّا (1863-1923) بوابة البيرا في قصر الحمراء إبان لحظة انتصار عسكري: غارة مولاي حسن علي على بلدة الزهراء خلال سيطرة المسيحيين عام 1481، حيث عادت قواته عبر البوابة مع الأسرى. شكّل ذلك تأكيداً على قوة بني نصر، وإن تبيّن لاحقاً أنه كان من أواخر انتصاراتهم. ورغم أن 11 عاماً كانت تفصلنا عن سقوط غرناطة في يد فرديناند وإيزابيلا (أي عام 1492)، إلا أن هذه الغارة بالتحديد كانت شرارة حرب غرناطة التي أنهت الأمر. يُعبّر سورويّا عن تلك المفارقة التاريخية في لوحته، إذ يبدو الموكب وكأنه احتفال بالنصر، إلا أنه بالنسبة للمشاهدين المعاصرين، ليس سوى بداية النهاية. وفي قسم «مَشاهدُ من المدن» الذي انتقل من النوافير وبوابات الأسواق والعتبات المقدسة إلى الفضاء الاجتماعي المتوسع للمدينة، يأتي مشهد بوابة البيرا ليُجسد العبور والعتبة الأهم تاريخياً. ليست عتبة تشهد فصول التجارة اليومية أو مجردَ مرور السكان، بل عتبة عبّرها التاريخ بحدّ ذاته، عبوراً لا رجعة فيه.<sup>14</sup>

**مَشاهدُ بعيدة**

يُقَدِّمُ هذا القسمُ أعمالاً لفنانينَ اختاروا الابتعاد عن الفضاءات الداخلية وبوابات المساجد والمدن، ليُقَدِّمُوا صورةَ أكثر اتِّساعاً ويتأملوا المناظر الطبيعية المحلية. يُخَلِّدُ إدوين لورد ويكس لحظةً من السكينة أثناء الإبحار في نهر النيل عند غروب الشمس، ويصور «الساعة الذهبية» عند أْفول الشمس والمترافةَ مع التركيبة الجوية لوادي النيل، حيث يحوِّل الغروب النهر والمناظر الطبيعية إلى ظلال وتدرجات اللون الذهبي. يظهر المركب الشراعي على مسافة متوسطة، وتبرز أشرعته بفضل الشفق الأحمر للشمس الآخذة بالأفول. وبذلك، يُقَدِّمُ ويكس عتبةً مختلفة لم يصنعها الإنسان، بل الطبيعة، وهي تلك الفترة الساحرة من اليوم، عتبة تفصل بين النهار والليل عندما تكون الشمس منخفضة في الأفق، وتنثر بهاءً ناعماً ودافئاً.

أما المستشرقُ التشيكي المولد أوتو بيلني (1866-1936)، فقد تجاوز حدوداً أكثر حميمية. ففي سن التاسعة عشرة، أمضى عامين مسافراً على طريق القوافل من القاهرة إلى طرابلس، برفقة كلبه فقط، وعاش في أوساط البدو الذين أصبحت عاداتهم وأنشطتهم الترفيحية المسائية موضوعاً لرسوماته.<sup>15</sup> وعلى عكس الفنانين الذين تأملوا المَشاهد من شرفات الفنادق أو رسموا بينما كانوا برفقة وحدات عسكرية، انغمس بيلني في حياة البدو. وفي لوحته «الغروب في الواحة»، تقف شخصية وحيدة وسط أشجار النخيل عند أفول الشمس حيث تُتيح المساحة المعشِبة استراحة من السفر في الصحراء. تنطوي مناظر بيلني الطبيعية على إحساس بحميمية التجربة المعاشة أكثر من مجرد انطباعات السياح والزوار.

كان فيليكس زيم (1821-1891) مغرماً بمدينتي البندقية والقسطنطينية اللتين شكَّلت كل منهما ملتقى للشرق والغرب، إذ يقسم مضيق البوسفور القسطنطينية إلى أوروبا غرباً وآسيا شرقاً. أما البندقية، فقد احتلت مكانة مهمة في نهاية طريق الحرير، فاستوردت السلع الفاخرة والبضائع الفنية والتجارية من الشرق إلى الأسواق الأوروبية. كما سافر تجار البندقية إلى آسيا، وتوجَّه تجار الشرق الأوسط وآسيا الصغرى والإمبراطورية المغولية إلى البندقية للتبادل التجاري.<sup>16</sup> يوثِّقُ زيم في لوحته «تجار أترك في البندقية» لحظة وصول التجار الأتراك إلى البندقية، إذ ترسو سفينة شراعية في قناة جوديكّا، بينما تقلّ سفينة أصغر حجماً التجار إلى زاتيري مع ظهور مَعْلَم مألوف هو كنيسة سانتا ماريا ديل روزاريو في الأفق. وكانت قناة جوديكّا خلال القرن التاسع عشر بمثابة قناة ترسو فيها السفن الصغيرة التي تنقل التجار والبضائع عبر القناة إلى المدينة الرئيسية.

**Distant Views**

This section examines artists who stepped back from interior spaces, the portals of mosques and cities, to look at the bigger picture and contemplate local landscapes. Edwin Lord Weeks captures a moment of serenity while sailing on the Nile at sunset. He depicts the ‘golden hour’, a distinct meteorological phenomenon shaped by the setting sun and the atmospheric composition of the Nile Valley, in which the sunset turns the river and landscape into shades of gold and amber. With the felucca in the mid-distance, its sails accentuated by the deep red of the setting sun, Weeks presents us with a different threshold, not man-made but natural, the ‘magic hour’, the threshold between day and night when the sun is low on the horizon, creating a soft, warm, diffused light.

The Czech-born Orientalist, Otto Pilny (1866-1936), crossed a more intimate threshold. At the age of nineteen, he spent two years travelling the caravan route from Cairo to Tripoli, accompanied only by his dog and living among Bedouins whose customs and evening entertainment would become the subjects of his paintings.<sup>15</sup> Unlike artists who observed from hotel terraces or sketched under military escort, Pilny immersed himself in Bedouin life. In *Sunset on the Oasis*, a solitary figure stands among palm trees as the sun sets, the lush vegetation a respite from desert travel. Pilny’s landscapes convey the intimacy of lived experience rather than touristic observation.

Félix Ziem (1821–1891) was enamoured with both Venice and Constantinople, two cities where East and West intersect. In Constantinople, the Bosphorus cuts through the city; to the west of the Bosphorus is Europe, and to the east is Asia. Venice held an important position at the end of the Silk Road, importing luxury, artistic and commercial goods from the East to the European market. Venetian merchants travelled to Asia, and, in turn, merchants from the Middle East, Asia Minor and the Mongol Empire travelled to Venice to trade.<sup>16</sup> In Ziem’s Turkish *Merchants in Venice*, there is a reversal showing Turkish merchants arriving in Venice. In this painting, a sailing vessel is moored on the Giudecca Canal, and a smaller vessel is carrying merchants to the Zattere with the familiar landmark of the Church of Santa Maria del Rosario (commonly known as I Gesuati) in the distance. In the nineteenth century, the Giudecca served as a channel for mooring with smaller vessels transporting merchants and goods across the canal to the main city.



However, European women did cross this threshold as Mary Roberts documents in *Intimate Outsiders*.<sup>17</sup> Roberts demonstrates how British women travellers gained access to Ottoman harems and discovered something quite different from male fantasies. British women such as Lady Mary Wortley Montagu (1689-1762) described in their published letters how they found sophisticated social spaces,<sup>18</sup> where elite women exercised power, where they themselves became spectacles (reversing the gaze), and where the veil functioned not as oppression but as a privileged position: enabling women to ‘see without being seen,’ the same principle embodied in the mashrabiya screens that appear intermittently throughout this exhibition. The harem, like the mashrabiya, offered women a form of visual power: observation without exposure. What male artists could only imagine, female travellers actually witnessed, and their accounts complicate the fantasies these paintings promote.

---

وورثلي مونتاجو (1689-1762) الحَرَمِلك كمساحات اجتماعية متطورة،<sup>18</sup> تمارس فيها نخبة النساء السلطة، فتقلب المعادلة. لم يكن الحجاب وسيلة ضغط بل منحهن حظوة، ومكّنهن من الرؤية دون أن يُشاهدن، وهو نفس المبدأ الذي تُجسّده المشربية التي يتكرر ظهورها في الأعمال المعروضة. كان الحَرَمِلك مثل المشربية، إذ منح النساء قوة بصرية تسمح بالمراقبة من دون التعرض للكشف. وما رسمته خيالات الفنانين الذكور، شهدته المسافرات على أرض الواقع، وتُقدّم رواياتهن رؤية أكثر تعقيداً وقرباً من الحقيقة.

---

لوحة «مفاجأة الزهراء» للفنان خواكين سورويا، ومن خلال مفهوم واسع بأن

العتبة ليست مجردَ مدخل، أو مشربية، أو حتى بوابة مسجد، بل هي عتبة تاريخية. تتحوّل بوابة إلبيرا إلى ممر لعبور لا رجعة فيه، ولحظة يمر فيها العالم المغربي في شبه الجزيرة الأيبيرية عبر بوابة لا يعود منها. ومن هذا المدخل الأسطوري للمعرض، ننتقل إلى العوالم الداخلية، من

التاريخ ومَشاهد الطبيعة إلى المساحات الأكثر حميمية وفردية.

وثُقت لوحات المعرض درجات متفاوتة من القدرة على الوصول، سواء في مَشاهد الحياة

اليومية أم اللوحات الشخصية، وركُز الفنانون بشكل أساسي على ملاحظة أُمَاط سائدة، في حين

رسم جون فريدريك لويس صديقه جون غاردنر ويلكينسون مرتدياً ملابس شرقية. فُرضت

قيود أشد على الأماكن المقدسة، وتواجد عند بواباتها حرس سَمَحوا أحياناً للفنانين برسم ما

يمكن لهم رؤيته من المداخل حصراً، مع إتاحة الدخول في حالات استثنائية بفضل التدخل

الدبلوماسي. كانت بوابات المدينة والسبيل والنافورة توفر وصولاً مفتوحاً إلى الحياة الحضرية

اليومية، في حين أتاحت الطبيعة علاقة مختلفة مع المسافة، بدءاً من مناظر ويكس الجذابة إلى

انغماس بيلني وسط القبائل البدوية وتصوير زيم وصول التجار الأتراك إلى البندقية على عكس

الأوروبيين الذين يسافرون إلى الشرق.

كانت حالة الحَرَمِلك مختلفة، فهو عتبة لم يتمكَّن الفنانون الذكور من تجاوزها على الإطلاق،

فقدُمت لوحاتهم الخيال، وليس الواقع الملاحظ. على النقيض من ذلك، دخلت المسافرات

البريطانيات مثل ليدي ماري وورتلي مونتاجو بالفعل الحَرَمِلك العثماني ووجدن مساحات

متطورة ومختلفة تماماً عن المخيال الذكوري، واكتشفن أن الحجاب يمنح النساء قوة بصرية

مشابهة للمشربية، إذ يتمتعن بحظوة المراقِبة دون أن تتم ملاحظتهن.

ليست هذه اللوحات مجرد قصة عن قوة الملاحظة الغربية وخضوع الشرق، بل هي حالة

تفاوض حول الوصول الجزئي، والقيود المفروضة على المرور، والعبور الحقيقي. وتفرض علينا أن

نتساءل ليس فقط عن المشهد الظاهر، بل كيف حصل الفنانون، أو حتى فشلوا، بالوصول إلى

ما رسموه. وأخيراً، تُدكِّرنا أن العتبات الأكثر أهمية ليست بالضرورة تلك التي يجب على الفنان

التفاوض بشأن عبورها، بل لربما تكون أحياناً تلك التي عَبَرها التاريخ.

فأُفتِح المعرض بلوحة «مفاجأة الزهراء» للفنان خواكين سورويا، ومن خلال مفهوم واسع بأن العتبة ليست مجردَ مدخل، أو مشربية، أو حتى بوابة مسجد، بل هي عتبة تاريخية. تتحوّل بوابة إلبيرا إلى ممر لعبور لا رجعة فيه، ولحظة يمر فيها العالم المغربي في شبه الجزيرة الأيبيرية عبر بوابة لا يعود منها. ومن هذا المدخل الأسطوري للمعرض، ننتقل إلى العوالم الداخلية، من التاريخ ومَشاهد الطبيعة إلى المساحات الأكثر حميمية وفردية.

وثُقت لوحات المعرض درجات متفاوتة من القدرة على الوصول، سواء في مَشاهد الحياة

اليومية أم اللوحات الشخصية، وركُز الفنانون بشكل أساسي على ملاحظة أُمَاط سائدة، في حين

رسم جون فريدريك لويس صديقه جون غاردنر ويلكينسون مرتدياً ملابس شرقية. فُرضت

قيود أشد على الأماكن المقدسة، وتواجد عند بواباتها حرس سَمَحوا أحياناً للفنانين برسم ما

يمكن لهم رؤيته من المداخل حصراً، مع إتاحة الدخول في حالات استثنائية بفضل التدخل

الدبلوماسي. كانت بوابات المدينة والسبيل والنافورة توفر وصولاً مفتوحاً إلى الحياة الحضرية

اليومية، في حين أتاحت الطبيعة علاقة مختلفة مع المسافة، بدءاً من مناظر ويكس الجذابة إلى

انغماس بيلني وسط القبائل البدوية وتصوير زيم وصول التجار الأتراك إلى البندقية على عكس

الأوروبيين الذين يسافرون إلى الشرق.

كانت حالة الحَرَمِلك مختلفة، فهو عتبة لم يتمكَّن الفنانون الذكور من تجاوزها على الإطلاق،

فقدُمت لوحاتهم الخيال، وليس الواقع الملاحظ. على النقيض من ذلك، دخلت المسافرات

البريطانيات مثل ليدي ماري وورتلي مونتاجو بالفعل الحَرَمِلك العثماني ووجدن مساحات

متطورة ومختلفة تماماً عن المخيال الذكوري، واكتشفن أن الحجاب يمنح النساء قوة بصرية

مشابهة للمشربية، إذ يتمتعن بحظوة المراقِبة دون أن تتم ملاحظتهن.

ليست هذه اللوحات مجرد قصة عن قوة الملاحظة الغربية وخضوع الشرق، بل هي حالة

تفاوض حول الوصول الجزئي، والقيود المفروضة على المرور، والعبور الحقيقي. وتفرض علينا أن

نتساءل ليس فقط عن المشهد الظاهر، بل كيف حصل الفنانون، أو حتى فشلوا، بالوصول إلى

ما رسموه. وأخيراً، تُدكِّرنا أن العتبات الأكثر أهمية ليست بالضرورة تلك التي يجب على الفنان

التفاوض بشأن عبورها، بل لربما تكون أحياناً تلك التي عَبَرها التاريخ.

The exhibition opened with Sorolla’s *La Sorpresa de Zahara*, and with the most ambitious claim this exhibition makes: the threshold is not a doorway, or a mashrabiya screen, or even a mosque gate, but the boundary of history. The Puerta de Elvira frames an irreversible crossing: the moment at which the Moorish world of Iberia passes through a portal from which it cannot return. From that epic opening, the exhibition has moved inwards, from the historical and panoramic to the more intimate and individual.

The paintings that followed documented varying degrees of access. In the genre scenes and portraits, the artist mainly observed ‘types’, whereas one, John Frederick Lewis,

painted John Gardner Wilkinson in Eastern dress. Sacred spaces were more restrictive, with guardians at their gateways, sometimes allowing artists to depict views glimpsed

from doorways; though in some instances, exceptional access was granted thanks to diplomatic intervention. City gates and fountains provided open access to daily urban

life, whereas landscapes offered a different relationship to distance, from Weeks’s atmospheric views to Pilny’s immersion among Bedouin tribes and Ziem’s reversal

showing Turkish Merchants arriving in Venice as opposed to Europeans travelling East.

The harem was different, a threshold male artists could never cross. Their paintings show fantasy, not observation. By contrast, British women travellers like Lady Mary Wortley Montagu actually entered Ottoman harems and found sophisticated social

spaces very different from male imaginings. The veil, they discovered, gave women visual power similar to the mashrabiya screen, a privileged position from which to

observe without being observed.

These paintings are not just a story of Western observation and Eastern subjugation but a negotiation of partial access, strategic restriction and genuine crossing. They remind

us to ask not just what was painted but how artists gained, or failed to gain, access to what they depicted. And they remind us, finally, that the most consequential thresholds

are not always the ones an artist must negotiate. Sometimes they are the ones history has already crossed for everyone.

وثُقت لوحات المعرض درجات متفاوتة من القدرة على الوصول، سواء في مَشاهد الحياة

اليومية أم اللوحات الشخصية، وركُز الفنانون بشكل أساسي على ملاحظة أُمَاط سائدة، في حين

رسم جون فريدريك لويس صديقه جون غاردنر ويلكينسون مرتدياً ملابس شرقية. فُرضت

قيود أشد على الأماكن المقدسة، وتواجد عند بواباتها حرس سَمَحوا أحياناً للفنانين برسم ما

يمكن لهم رؤيته من المداخل حصراً، مع إتاحة الدخول في حالات استثنائية بفضل التدخل

الدبلوماسي. كانت بوابات المدينة والسبيل والنافورة توفر وصولاً مفتوحاً إلى الحياة الحضرية

اليومية، في حين أتاحت الطبيعة علاقة مختلفة مع المسافة، بدءاً من مناظر ويكس الجذابة إلى

انغماس بيلني وسط القبائل البدوية وتصوير زيم وصول التجار الأتراك إلى البندقية على عكس

الأوروبيين الذين يسافرون إلى الشرق.

كانت حالة الحَرَمِلك مختلفة، فهو عتبة لم يتمكَّن الفنانون الذكور من تجاوزها على الإطلاق،

فقدُمت لوحاتهم الخيال، وليس الواقع الملاحظ. على النقيض من ذلك، دخلت المسافرات

البريطانيات مثل ليدي ماري وورتلي مونتاجو بالفعل الحَرَمِلك العثماني ووجدن مساحات

متطورة ومختلفة تماماً عن المخيال الذكوري، واكتشفن أن الحجاب يمنح النساء قوة بصرية

مشابهة للمشربية، إذ يتمتعن بحظوة المراقِبة دون أن تتم ملاحظتهن.

ليست هذه اللوحات مجرد قصة عن قوة الملاحظة الغربية وخضوع الشرق، بل هي حالة

تفاوض حول الوصول الجزئي، والقيود المفروضة على المرور، والعبور الحقيقي. وتفرض علينا أن

نتساءل ليس فقط عن المشهد الظاهر، بل كيف حصل الفنانون، أو حتى فشلوا، بالوصول إلى

ما رسموه. وأخيراً، تُدكِّرنا أن العتبات الأكثر أهمية ليست بالضرورة تلك التي يجب على الفنان

التفاوض بشأن عبورها، بل لربما تكون أحياناً تلك التي عَبَرها التاريخ.

- ↑ دييز، خوسيه لويس وثايدغسمان، خافيير بارون. «خواكين سورويلا» ، كتالوج المعرض، متحف برادو 26 مايو – 6 سبتمبر 2009. لندن: دار نشر ثامز أند هدسون، الصفحتان 129-130.
- ↑ ماكزبي، جون، «الاستشراق: التاريخ والنظرية والفنون». مانشستر: مطبعة جامعة مانشستر، 1995، وروبرتس، ماري، «التبادل في إسطنبول: العثمانيون والمستشرقون والثقافة البصرية في القرن التاسع عشر». بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، 2015. يُقدّم هذان الكتابات رؤى أكثر دقة حول التبادل الثقافي في فن الاستشراق.
- ↑ بنيامين، روجر. «جماليات الاستشراق: الفن والاستعمار وشمال أفريقيا الفرنسية، 1880-1930». مطبعة جامعة كاليفورنيا، 2003. يغطي هذا العمل بشكل موسع فئة رسم مَشاهد الحياة اليومية في فن الاستشراق، ويدرس كيف صور الفنانون الأوروبيون والمحليون الحياة اليومية في شمال أفريقيا، ولا يزال يُشكل مرجعاً لهذه الفئة من فن الاستشراق.
- ↑ ل روجر ميليه. «كتالوج أعمال رودولف إرنست، الخزفيات الخزفية، اللوحات المائية». باريس: مولدي، دومينك وآخرون، 1898.
- ↑ بورتيليه، جون فريديك بيتر أو يان. «قاموس بينيزيت للفنانين»، أكتوبر 2011.
- ↑ لارينتور، بالتازار شالر. «قاموس بينيزيت للفنانين». أكتوبر 2011.
- ↑ كان كلٌ من جون فريديرك لويس، عضو الأكاديمية الملكية، والسير جون جاردنر ويلكينسون من بين أبرز أفراد الجالية المغتربة في القاهرة خلال أربعينيات القرن التاسع عشر. وفي لوحة لويس في متحف فيكتوريا وألبرت، يُظهر لويس ويلكنسون مع مغتربين آخرين يرتدون جميعاً ملابس شرقية في جلسة بمنزل لويس في ديسمبر 1841. مطبوعات ورسومات ولوحات متحف فيكتوريا وألبرت، رقم التسجيل SD.586.
- ↑ طلب روبرتس من جيمس لاودر رسم بورتريه له مرتدياً ملابس اشتراها في القاهرة، بعد أن حلق سوالفه لتنفيذ شروط محمد علي. وقال روبرتس إن الملابس العربية غيّرت ملامحه لدرجة أن «أمي العزيزة لن تتعرف عليّ أبداً». تُجسد التحولات المطلوبة، سواء الحرفية على مستوى الشكل أو الرمزية، لعبور هذه العتبة المقدسة.
- ↑ شميد، هوغو وهوشي، أوتو. «الرحلة إلى دمشق 1888/1889: مذكرات رسام مستشرق»، 1996. يحتوي هذا المجلد على مذكرات باورنفيند عن دمشق.
- ↑ لويلين، بريوني. «الشرق كما يُرى: صور للشرق الأوسط من مجموعة سيراييت في مجلة أنتيكس». نيويورك: برانت. يقدم هذا المصدر تفاصيل عن الأوساط الاجتماعية والتصاريح التي حصل عليها رسامو الاستشراق مثل غودال.
- ↑ انظر بيكفورد بيرزوك، كاثلين. «قوافل الذهب. شذرات من الزمن: الثقافة الفنية والتبادل عبر الصحراء الأفريقية في العصور الوسطى». مطبعة جامعة برينستون، 2019.
- ↑ للمزيد من المعلومات حول رحلات برنار إلى الشرق، راجع الفصل 26 من كتاب «سارة برنار كما عرفتها: مذكرات السيدة بيير بيرتون كما روتها لباسيل وون». لندن: دار هيرست وبلاكيث المحدودة، 1923.
- ↑ راجع: إيشر، أنطون، «المكان المقدس هو "اللا مكان"». تأملات نظرية باستخدام المرباط سيدي عبد الرحمن في الدار البيضاء، المغرب. كمثال في إنشاء وتمثيل الأماكن المقدسة. دار نشر بيفست وغوتشميدت، العدد 2-3، 2003، الصفحات 57-70.
- ↑ ظهرت هذه اللوحة في المعرض البارز «من ديلاكروا إلى كاندينسكي: الاستشراق في أوروبا» الذي جال في بروكسل وميونخ ومرسيليا عامي 2010 و2011، وهو ما يؤكّد على مكانتها المركزية في الأدبيات الأكاديمية حول الاستشراق الأوروبي.
- ↑ معلومات السيرة الذاتية من كتالوج مزاد دوروثيوم، لوحات القرن التاسع عشر، 23 أكتوبر 2024، العمل رقم 286.
- ↑ راجع الفصل الخاص بالتجارة والسفر في كتاب هوارد، ديبورا، «البندقية والشرق: تأثير العالم الإسلامي على العمارة البندقية 1100-1500». نيو هافن ولندن: مطبعة جامعة ييل، 2000، الصفحات 15-42.
- ↑ روبرتس، ماري. «الغرباء الحميمون: الحریم في الفن العثماني والشرقي وأدب السفر». دار نشر جامعة دوك، 2007.
- ↑ مونتاجو، ليدي ماري وورتلّي، وستيوارت، ليدي لويزا. «رسائل وأعمال ليدي ماري وورتلّي مونتاجو». لندن: سوان سوتنشاين، 1893، الصفحات 314-314، 319-348 و348-350.

- ↑ Diez, José Luis and Thaidigsmann, Javier Barón. *Joaquín Sorolla*, Exhibition Catalogue, Museo del Prado 26 May – 6 September 2009. London: Thames & Hudson, pp.129-130.
- ↑ M. Mackenzie, John. *Orientalism: History, Theory and the Arts*. Manchester: Manchester University Press, 1995, and Roberts, Mary, *Istanbul Exchanges: Ottomans, Orientalists, and Nineteenth-Century Visual Culture*. Berkeley: University of California Press, 2015, offer more nuanced scholarship on cross-cultural exchange in Orientalist art.
- ↑ Benjamin, Roger. *Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism, and French North Africa, 1880-1930*. University of California Press, 2003. This work extensively covers genre painting in Orientalist art, examining how European and indigenous artists depicted everyday life in North Africa and remains the standard reference.
- ↑ L. Roger-Milès. *Catalogue des œuvres de Rodolphe Ernst, fäiences décoratives, aquarelles*. Paris: Maulde, Doumenet et Cie., 1898.
- ↑ “Portielje, Jon Frederik Pieter or Jan.” *Benezit Dictionary of Artists*, October 2011.
- ↑ “Larpeuteur, Balthasar Charles.” *Benezit Dictionary of Artists*. October 2011.
- ↑ John Frederick Lewis, RA and Sir John Gardner Wilkinson were part of a prominent expatriate community in Cairo in the 1840s. A drawing by Lewis at the V&A shows Lewis and Wilkinson with other expatriates all in Oriental garb at a Scéance in Lewis’s house in December 1841, led by an Egyptian magician, Shaykh Abd-al-Qadir-al-Magrabi. V&A Prints, Drawings and Paintings, accession no. SD.586.
- ↑ Roberts commissioned a portrait by James Lauder showing himself in the actual clothes he purchased in Cairo, his side-whiskers shaven in accordance with Muhammad Ali’s conditions. Roberts commented that Lauder’s rendering of the Arab dress so significantly transformed his appearance “that my dear old mother would never know me.” The portrait demonstrates both the literal and symbolic transformations required to cross this threshold.
- ↑ Schmid, Hugo und Höschle, Otto. *Die Reise nach Damaskus 1888/1889: Tagebuchaufzeichnungen des Orientalmalers*, 1996. This volume contains Bauernfeind’s Damascus diary entries.
- ↑ Llewellyn, Briony. *The Orient Observed: Images of the Middle East from the Searight Collection in The Magazine Antiques*. New York: Brant Publications, 1989. This source details the social circles and permissions of Orientalist painters like Goodall.
- ↑ See Bickford Berzock, Kathleen. *Caravans of Gold. Fragments in Time: Art Culture and Exchange across Medieval Sahara Africa*. Princeton University Press, 2019.
- ↑ For further information on Bernhardt’s travels to the East see Chapter 26 of *Sarah Bernhardt as I Knew Her: The Memoirs of Mme, Pierre Berton as told to Basil Woon*. London: Hurst & Blackett Ltd., 1923.
- ↑ See Escher, Anton, *The Sacred Place is the ‘No-Place’*. Theoretical Reflections using the Marabout Sidi Abd ar-Rahman in Casablanca, Morocco, as an Example in *Creating and Representing Sacred Spaces*. Pevst & Gutschmidt, Verlag, Heft 2-3, 2003, pp. 57-70.
- ↑ The painting appeared in the landmark exhibition, *De Delacroix à Kandinsky: L’Orientalisme en Europe* (Brussels, Munich and Marseilles, 2010-2011), which confirmed its central place within the scholarly literature on European Orientalism.
- ↑ Biographical information from Dorotheum auction catalogue, 19<sup>th</sup> Century Paintings, 23 October 2024, Lot 286.
- ↑ See Chapter on *Trade and Travel* in Howard, Deborah, *Venice & The East: The Impact of the Islamic World on Venetian Architecture 1100-1500*. New Haven & London: Yale University Press, 2000, pp. 15-42.
- ↑ Roberts, Mary. *Intimate Outsiders: The Harem in Ottoman and Orientalist Art and Travel Literature*. Duke University Press, 2007.
- ↑ Montagu, Lady Mary Wortley, and Stuart, Lady Louisa. *The Letters and Works of Lady Mary Wortley Montagu*. London: Swan Sonnenschein, 1893, pp. 314-319, 348-350.

CATALOGUE

الكاتالوغ

FIGURES AND ENCOUNTERS:  
GENRE PAINTINGS AND PORTRAITS

شخوصٌ ولقاءاتٌ: لوحات البورتريه  
ومَشاهد من الحياة اليومية

## JOAQUÍN SOROLLA

(Valencia 1863 – 1923 Cercedilla)

*La Sorpresa de Zahara*, c. 1900

Signed lower left: J. Sorolla

Oil on card on canvas

50 x 73 cm (19½ x 28¾ in.)

Joaquín Sorolla (1863-1923) was born in Valencia in 1863 and trained initially at the Escuela de Bellas Artes de San Carlos before continuing his studies in Rome on a Spanish government scholarship. There he absorbed the manner of the technically accomplished Renaissance composition and history painting that still dominated official exhibitions in late nineteenth-century Europe. By the 1880s and 1890s, the Spanish art establishment began supporting canvases that treated episodes from national history with theatrical clarity and moral gravity. Sorolla was awarded with a grant from The Provincial Council of Valencia affording him the opportunity to move to Paris and study under Léon Bonnat (1833-1922) in 1885. *La Sorpresa de Zahara* emerged from this academic milieu with an inventive and impressionistic style, demonstrating Sorolla's command of light, anatomy and historical reconstruction. Commissioned in 1900-1901 by Arturo Mérida (1849-1902) and later owned by Eugenio Esteban y Fernández del Pozo the 2<sup>nd</sup> Marqués de Torrelaguna (title held from 1899-1943), *La Sorpresa de Zahara*, was created and shortly thereafter illustrated in *Leyendas de D. José Zorrilla*, by Manuel Pedro Delgado (dates unknown). Sorolla, amongst a select group of Spain's most important artists, were invited to illustrate the poems of the highly celebrated poet, José Zorrilla (1817-1893); who was a dear friend of the King of Spain's father, King Alfonso XII (r. 1874-1885). The artists who illustrated *Leyendas de D. José Zorrilla* alongside Joaquín Sorolla, included: Marcelino de Unceta (1835-1905), José Jimenez Aranda (1837-1903), Alejandro Ferrant y Fichermans (1843-1917), Emilio Sala y Francés (1850-1910), Daniel Vierge (1851-1904), Cecilio Plá (1860-1934) and Enrique Simonet (1866-1927). *La Sorpresa de Zahara*, the historical surprise attack of 1481, was illustrated in *Leyendas de D. José Zorrilla* on pp. 242-243 and the poem itself by the Spanish-Romantic poet Zorrilla, was conceived in 1841; first published in

## خواكين سوروليا

فالنسيا 1863-1923 سيرسيدلا

«مفاجأة الزهراء»، حوالي 1900

موقّعة في الجهة السفلية اليسرى: خ. سوروليا

ألوان زيتية على ورق مقوى فوق قماش

50 × 73 سم

وُلد خواكين سوروليا (1863-1923) في فالنسيا وتلقّى تعليمه في مدرسة الفنون الجميلة في سان كارلوس، ومن ثم حصل على منحة حكومية إسبانية للدراسة في روما حيث تشرّب مفاهيم عصر النهضة وأسلوب رسم اللوحات التاريخية الذي كان لا يزال تياراً مهيمناً على المعارض الرسمية. شهدت ثمانينيات وتسعينيات القرن التاسع عشر تكريم المؤسسة الفنية الإسبانية للوحات المتميّزة من ناحية التنفيذ التقني وتُقدّم أحداثاً من تاريخ البلاد بطابع مسرحي وتتبنى منظومة القيم الأخلاقية السائدة، فحصل سوروليا على منحة من مجلس مقاطعة فالنسيا، وهو ما أتاح له فرصة للانتقال إلى باريس عام 1885 والتدرّب على يد ليون بونا (1833-1922).

أنت لوحة «مفاجأة الزهراء» حصيلة لهذا الوسط الأكاديمي، وحملت أسلوباً مبتكراً وانطباعياً، مما يُظهر إتقان سوروليا للتلاعب بالضوء وتشريح المشهد وإعادة بناء أحداث تاريخية. ولوحة «مفاجأة الزهراء»، التي قام أرتورو ميليدا (1849-1902) بتكليف رسمها بين عامي 1900 و1901 [واققتها لاحقاً يوجينيو إستيبان إي فرنانديز ديل بوزو الثاني، ماركيز دي توريلاغونا (وهو لقب حمله بين عامي 1899 و1943)] تم إنجازها بعد ذلك بوقت قصير ليتم إدراجها في كتاب «أساطير دون خوسيه ثوريبيا» لمانويل بيدرو ديلغادو. وقد وإلى جانب كوكبة مختارة من أهم فناني إسبانيا، دُعي سوروليا لرسم مشاهد تُعبّر عن قصائد الشاعر الشهير خوسيه ثوريبيا (1817-1893)؛ الذي كان صديقاً مقرباً لوالد ملك إسبانيا، ألفونسو الثاني عشر (حكم بين عامي 1874 و1885). ومن بين أولئك الفنانين الذين نُشرت أعمالهم في كتاب «أساطير دون خوسيه ثوريبيا» إلى جانب خواكين سوروليا نذكر: مارسيلينو دي أونسيستا (1835-1905)، وخوسيه خيمينيز أراندا (1837-1903)، وأليخاندر فيرانتي إي فيشرمانز (1843-1917)، إميليو سالا إي فرانسيس (1850-1910)، دانيال فيرجي (1851-1904)، سيسيليو بلا (1860-1934) وإنريكي سيمونيت (1866-1927).



وهذه اللوحة، التي يَصِفُها متحف برادو بأنها أهم أعمال سورولا،<sup>1</sup> يجب فهمها في سياق الانجذاب الأوروبي الأوسع نطاقاً للشرق. فعلى امتداد القرن التاسع عشر، قدّم فنانون مثل أوجين ديلاكروا (-1863 1798) وجان ليون جيروم (1824-1904) وماريانو فورتوني (-1874 1838) رؤى للعالم الإسلامي تراوحت بين التفاصيل الإثنوغرافية والمَشاهد الرومانسية. لكن الماضي الإسلامي في إسبانيا ليس خيلاً استعماريّاً بعيداً، بل يُمثّل فصلاً أساسياً من التاريخ الوطني. وتأتي لوحة سورولا لتُساهم في هذه السردية، لكنها تختلف قليلاً عن سابقتها الاستشراقية الفرنسية، إذ تُلخّص هذه التحفة الفنية توترات عاشها جيل يتأرجح بين التقاليد الأكاديمية والابتكار الفني الحديث. ومن خلال إضفاء طابع درامي على موكب مولاي حسن علي تحت أقواس بوابة البيرا، لا يكتفي سورولا بتصوير انتصار مغربي في العصور الوسطى، بل يُجسّد بريشته لحظة تلاقٍ ثقافي لا تزال أصدؤها تُشكّل الوعي التاريخي الإسباني.

أُدرجت لوحة «مفاجأة الزهراء» في العديد من المنشورات المهمة، منها كتاب «أساطير دون خوسيه ثوريا» لمانويل بيدرو ديلجادو الصادر عام 1901، حيث قام سورولا برسم أسطورة عام 1481 في الصفحتين 242 و243؛ كما أُدرجت في كتاب «خواكين سورولا 1863-1923» الذي حرره خوسيه لويس ديبز وخافيير بارون، وصدر عن متحف برادو، 2009 (الصفحتان 129 و130). ونُشرت أيضاً في كتاب «من ديلاكروا إلى كاندينسكي، الاستشراق في أوروبا» من تأليف أوديلر كافالييه، والصادر عن دار هازان للنشر عام 2010 (الصفحتان 112 و113)، والذي صدر بالتزامن مع معرض «من ديلاكروا إلى كاندينسكي، الاستشراق في أوروبا» الذي جال بين عامي 2010 و2011 في ثلاث مؤسسات مرموقة هي المتاحف الملكية للفنون الجميلة في بلجيكا، بروكسل؛ ومتحف الفنون التابعة لمؤسسة هايبو الثقافية، ميونيخ؛ ومتحف الفنون الجميلة في مرسيليا (جمعية المتاحف الوطنية الفرنسية)، والذي يُعتبر أحد أهم وأضخم المعارض الفنية الاستشراقية على الإطلاق وضمّ أكثر من 150 عملاً فنياً، وجذب أكثر من 300 ألف زائر من أرجاء العالم. يُعتبر سورولا أحد أكثر الفنانين تكريماً على الصعيد الدولي في عصره، ويشتهر على نحو خاص بفوزه بالجائزة الكبرى في باريس عام 1900، وبظهور أعماله للمرة الأولى في أمريكا عام 1909 عبر الجمعية الإسبانية الأمريكية في نيويورك.

Described by the Museo del Prado as Sorolla’s most important work<sup>1</sup>, this painting must also be understood within the broader European fascination with Orientalism. Throughout the nineteenth century, artists such as Eugène Delacroix (1798-1863), Jean-Léon Gérôme (1824-1904) and Mariano Fortuny (1838-1874) constructed visions of the Islamic world that oscillated between ethnographic detail and romantic spectacle. In Spain, however, the Islamic past was not a distant colonial fantasy but a constitutive chapter of national history. Sorolla’s canvas participates in this discourse, yet differs subtly from French Orientalist precedent. This masterpiece by Sorolla encapsulates the tensions of a generation poised between academic tradition and modern innovation. By dramatising the procession of Mulay Hassan Ali beneath the arches of the Puerta d’Elvira, Sorolla stages more than a medieval Moorish victory: he visualizes a moment of cultural encounter whose reverberations continue to shape Spanish historical consciousness. *La Sorpresa de Zahara* was included in several important publications, including: as early as 1901 in *Leyendas de D. José Zorrilla*, by Manuel Pedro Delgado, where Sorolla illustrated the legend of 1481 on pp. 242-243; the painting was also included in *Joaquín Sorolla 1863–1923*, edited by José Luis Diez and Javier Barón, Prado Museum, 2009, pp. 129-130; and was further published in *De Delacroix à Kandinsky, L’orientalisme en Europe*, by Odiler Cavalier, Hazan, 2010, pp. 112-113. In 2010-2011 the painting was exhibited in *De Delacroix à Kandinsky, L’orientalisme en Europe* which travelled between three prestigious institutions including: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels; Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Munich; and Musée des Beaux-Arts de Marseille, Marseille (Réunion des Musées Nationaux de France, RMN). This pertinent exhibition is considered one of the most important curations of Orientalist art and featured over one hundred and fifty pieces, attracting over three hundred thousand visitors from across the globe. Sorolla is regarded as one of the most internationally decorated artists of his time, most prevalently known for winning the Grand Prix in Paris in 1900 and also for his 1909 American-debut at the Hispanic Society of America, in New York.

- <sup>[1]</sup> Diez, José Luis and Thaidigsmann, Javier Barón. *Joaquín Sorolla*, Exhibition Catalogue, Museo del Prado 26 May – 6 September 2009. London: Thames & Hudson, pp.129-130.

تَظْهَرُ في الصفحتين 242 و243 من الكتاب لوحة «مفاجأة الزهراء» التي تُصوِّرُ الهجوم المفاجئ التاريخي الذي وقع عام 1481، مع العِلْم أن القصيدة التي نَظَمها الشاعر الرومانسي الإسباني ثوريا تعود لعام 1841؛ ونُشرت لأول مرة في صحيفة «إل إسبانيول» عام 1837، ثم أُدرجت في المجلّد الثاني من ديوانه الشّعري عام 1841. تحظى هذه التحفة الفنية بمكانة فريدة في أعمال سورولا، الذي كان مِن أشهر فناني البلاط الملكي في إسبانيا، إذ رسم بورتريهات الملك ألفونسو الثالث عشر (حكم بين عامي 1886 و1931) والملكة فيكتوريا يوجيني من باتنبرغ (حكمت بين عامي 1906 و1931). كما يشتهر سورولا بمشاهده التي تفيض نوراً لسواحل البحر الأبيض المتوسط وإظهاره البارع للضوء. وعلى عكس لوحات فالنسيا التي ساهمت لاحقاً في ترسيخ سمعته الدولية، تكشف هذه التحفة التاريخية والانطباعية عن اهتمام سورولا بماضي إسبانيا في العصور الوسطى، وتُعتبر أهم عمل رسمه.

تُصوِّرُ اللوحة ملك غرناطة النصري، أبو الحسن علي (حكم لفترتين بين 1464 و1482، وبين 1483 و1485)، مستعرضاً القوات والأسرى المسيحيين عبر بوابة البيرا في قصر الحمراء عام 1481، بعد غارة مفاجئة على مدينة الزهراء. يستند الموضوع نفسه إلى السنوات الأخيرة المضطربة لمملكة غرناطة تحت حكم بني نصر، وكان أحد سبعة تمثيلات بصرية لنصوص ثوريا الشّعرية. حَكَمَ مولاي حسن علي خلال فترة من عدم الاستقرار وتعاطف ضغط الملك فرديناند والملكة إيزابيلا الكاثوليكيّين. تشير لوحة «مفاجأة الزهراء» إلى غارة أدت إلى اشتداد العداء بين الأراضي المسيحية والإسلامية، مما أدى إلى تسارع عجلة حرب غرناطة (1482-1492). ومن خلال تنظيم موكب النصر عبر بوابة البيرا، وما تحمله من رمزية مرتبطة بتحسينات غرناطة في العصور الوسطى، يضع سورولا الحدث في إطارٍ معماري يحمل دلالات عميقة متعلقة بمفهومي السيادة والسيطرة. تتحوّل البوابة إلى إطار للمشهد، وعتبة حرفية ومجازية، فهي بوابة بين العصور والثقافات والمصائر السياسية. وعلى المستوى الشكلي، تُجسّد اللوحة الكثافة الدرامية التي اشتهرت بها لوحات المَشاهد التاريخية في أواخر القرن التاسع عشر، إذ يُنسَق سورولا مشهداً متدرجاً بعناية، فيجتمع الجنود على ظهور الخيل وحاملو الرايات والنساء المحجبات والأسرى والجمهور في احتفالية من الحركة والألوان. يصبح الملك، المرتفع عن الحشد وسط اللوحة، ليصبح محور السلطة والمشهد. أما رَسَم سورولا للأقمشة والدروع والرايات المطرزة فيكشف عن دراسة دقيقة للخامات، بينما يُبرز اهتمامه بتشريح الخيول وأسلوبه في إظهار العمق المكاني على خلفيته في الرسم الأكاديمي الصارم. ومع ذلك، وحتى في ظل هذا الطابع المسرحي المنضبط، يمكن للمرء أن يلمس اهتمام الرسام اللاحق بالتلاعب مع الضوء، حيث يتداخل الضياء مع الملابس البيضاء والأسطح المعدنية، مما يضفي حيوية على المشهد برمّته.

the broadsheet *El Español* in 1837 and collected in *Poetas*, vol. II in 1841. This masterpiece occupies a singular distinctive position within Joaquín Sorolla’s oeuvre, who at the time was amongst Spain’s most favoured court artists having painted portraits of King Alfonso XIII (r. 1886-1931) and Queen Victoria Eugenie of Battenberg (r. 1906-1931). Sorolla is otherwise celebrated for his radiant Mediterranean beach scenes and bravura studies of light. Unlike the luminous Valencian canvases that would later secure his international reputation, this vivid and impressionistic historical masterpiece reveals Sorolla’s early engagement with Spain’s medieval past, and is considered his most important work as an illustrator. The painting depicts the Nasrid King of Granada, Abu l-Hassan Ali (r. 1464-1482, 1483-1485) parading troops and Christian prisoners through the Puerta d’Elvira of the Alhambra in 1481, after a surprise raid on the city of Zahara de la Sierra. The subject itself draws upon the turbulent final years of the Nasrid Kingdom of Granada and was one of seven visual representations of Zorilla’s text. Mulay Hassan Ali (known in Spanish chronicles as *Muley Hacén*) ruled during a period of dynastic instability and mounting pressure from the Catholic Monarchs, Ferdinand and Isabella. The ‘surprise of Zahara’ refers to a raid that intensified hostilities between Christian and Muslim territories, accelerating the Granada War (1482-1492). By staging the victorious procession through the Puerta d’Elvira, an emblematic gateway associated with Granada’s medieval fortifications, Sorolla situates the event within a charged architectural symbol of sovereignty and control. The gate frames the composition as both literal and metaphorical threshold: a portal between eras, cultures and political destinies. Formally, the painting exemplifies the dramatic density typical of late nineteenth-century history painting. Sorolla orchestrates a carefully tiered composition, in which mounted soldiers, standard bearers, veiled women, captives and onlookers converge in a pageant of movement and colour. The king, elevated and centrally positioned, becomes the axis of authority around which the spectacle unfolds. Sorolla’s handling of textiles, burnished armour and embroidered banners demonstrates close study of materiality, while his attention to equine anatomy and spatial recession attests to rigorous academic training. Yet even within this controlled theatricality, one senses the seeds of the painter’s later preoccupation with light: shafts of illumination break across white garments and metallic surfaces, animating the entire scene.



G. Segantini

## RUDOLF ERNST

(Vienna 1854 – 1932 Fontenay-aux-Roses)

*Chubuk Smoker*, c. 1885

Signed lower right: R. Ernst

Oil on panel

64.5 x 81 cm (15 1/8 x 31 3/4 in.)

Rudolf Ernst (1854-1932) was an Austrian-born painter and one of the most accomplished figures of the late nineteenth-century Orientalist movement. Born in Vienna on the 14<sup>th</sup> of February 1854, Ernst was introduced to the visual arts at an early age through his father, Leopold Ernst, an architect and respected member of the Vienna Academy of Fine Arts. He enrolled at the Academy in 1869, where he received a rigorous academic training. Between 1873 and 1876, Ernst studied history painting under the guidance of the eminent Neoclassical master Anselm Feuerbach (1829-1880), and in 1875 he was awarded a special prize by the Academy, signalling his early promise.

Like many artists of his generation, Ernst gravitated toward Paris, where he continued his artistic development and entered the vibrant milieu of international painters. There, he studied alongside Ludwig Deutsch (1855-1935) and Jean Discart (1855-1940), and formed lasting friendships with fellow Orientalist artists including Charles Wilda (1854-1907), Arthur von Ferraris (1856-1936), Raphael Ambros (1855-1895) and Rudolf Weiss (1846-1933). Ernst established a studio on the Rue de Navarin and began exhibiting regularly at the Salon des Artistes Français. While his early works focused on portraits and European genre scenes, his artistic focus soon shifted decisively toward Orientalist subjects, executed with extraordinary technical precision and meticulous attention to surface detail.

A crucial element in Ernst's early success was the support of the influential French art dealer Adolphe Goupil (1806-1893), father-in-law of Jean-Léon Gérôme (1824-1904). Through Goupil, Ernst received important private commissions, particularly from the

## رودولف إيرنست

فيينا 1854-1932 فونتنيه أو روز

«مُدخّن الجوبوق» ، حوالي 1885

موقّعة في الجهة اليمنى السفلية: ر. إيرنست

ألوان زيتية على قماش

64.5 × 81 سم

رودولف إيرنست هو رسّام وُلد في فيينا بتاريخ 14 فبراير 1854، وأحد أبرز الأسماء في عالم الاستشراق خلال القرن التاسع عشر بعد احتكاكه بعالم الفن في سن مبكرة عبر والده ليوبولد إيرنست الذي كان معمارياً وعضواً مرموقاً في أكاديمية فيينا للفنون الجميلة. التحق رودولف بنفس المؤسسة التعليمية عام 1869، حيث تلقى تدريباً فنياً أكاديمياً صارماً، ودرّس رسم المشاهد التاريخية على يد الأستاذ البارِع والفنان الشهير في تيار الكلاسيكية الجديدة أنسيلم فويرباخ (1829-1880)، كما نال عام 1875 جائزة خاصة من الأكاديمية، في تأكيد على المسيرة الواعدة التي تنتظره.

وكما هو الحال بالنسبة للكثير من فنانين جيله، استقطبت باريس إيرنست الذي واصل صقل مهاراته الفنية فيها، وانخرط في أوساط الفنانين الأجانب بالعاصمة الفرنسية، حيث درّس جنباً إلى جنب مع أسماء بارزة، يأتي في طليعتها لودفيغ دويتش (1855-1935) وجان ديسكارت (1855-1940)، كما ربطته صداقات وطيدة مع فنانين مستشرقين، بمن فيهم تشارلز وايلدا (1854-1907) وآرتور فون فراريس (1856-1936) ورافائيل أمبروس (1855-1895) ورودولف فايس (1846-1933). أنشأ إيرنست مُحترفاً خاصاً به في شارع نافارين في باريس واستهل بعدها عرض أعماله بشكل منتظم في صالون الفنانين الفرنسيين. ورغم أن أولى أعماله كانت في جُله بورترهيات ومَشاهد من الحياة اليومية الأوروبية، إلا أنه سرعان ما حوّل تركيزه إلى مواضيع الاستشراق التي نفّذها بمهارة استثنائية واهتمام بالغ بالتفاصيل.

وأحد العوامل المحورية في النجاح الكبير الذي حققه إيرنست كان الدعم الذي حظي به من تاجر الأعمال الفنية ذي الحظوة أدولف غوبيل (1806-1893)، والد زوجة جان ليون جيروم (1824-1904). وبفضل صلات غوبيل، تم تكليف إيرنست بعدة أعمال خاصة مهمة، ولا سيما لعملاء في الولايات المتحدة الأمريكية، وهو ما ساهم في تحقيقه لشهرة دولية. وأتت رحلاته إلى شرق البحر الأبيض المتوسط لتُغني أعماله الفنية، إذ زار القسطنطينية عام 1880 وحقق فيها نجاحاً كبيراً بفضل رسم بورترهيات



United States, helping to establish his international reputation. Ernst's travels to the Eastern Mediterranean further enriched his work; he visited Constantinople in 1880 and achieved considerable success there, painting portraits of members of the Ottoman court. In 1883 he met Osman Hamdi Bey (1842-1910), himself a painter and prominent cultural figure, whose influence further anchored Ernst's engagement with Ottoman subjects. By 1889, Ernst had firmly established himself, exhibiting works such as *A Guardian in Cairo*, *Imperial Guards of the Ottoman Palace*, and *Portrait of M.C.B.* at the Salon, and winning a bronze medal at the Exposition Universelle in Paris.

*Chubuk Smoker* exemplifies Rudolf Ernst's quintessential style and his fascination with moments of quiet ritual and introspection. The composition centres on a richly attired reclining male figure, seated upon a spread of luxurious textiles and most distinctly the pelt of a tiger. To the left of the composition, a female figure attends to the needs of the *chubuk* smoker, serving him coffee. As in many of Ernst's works, the painting reflects not only his direct observations and photographs from his travels, but also his extensive collection of Middle Eastern objects, including ceramics, textiles, weapons and smoking implements, which he used as studio references. The result is an image that balances ethnographic detail with a carefully constructed artistic ideal, offering the viewer an intimate glimpse into a contemplative moment of Ottoman life.

The *chubuk* is a traditional long-stemmed smoking pipe that was widely used throughout the Ottoman Empire from the seventeenth to the nineteenth century. Characterised by its exceptionally long wooden shaft, often made of jasmine, cherry, or rosewood, the *chubuk* was fitted with a detachable clay or stone bowl and a mouthpiece frequently crafted from amber. Its length allowed the smoke to cool before inhalation, enhancing both the flavour and the ritualistic pleasure of smoking. Beyond its functional purpose, the *chubuk* held strong social and cultural significance, particularly among Ottoman elites and officials, for whom finely crafted pipes signified status, refinement and leisure. Smoking a *chubuk* was often associated with moments of contemplation, conversation and hospitality, making it a recurring motif in Orientalist painting.

لأفراد من البلاط العثماني. ترك اللقاء عام 1883 بالفنان والشخصية الثقافية البارزة عثمان حمدي بك (1842-1910) أثراً كبيراً على إيرنست وصقل انخراطه بعالم العثمانيين. وبحلول عام 1889، رَسَخَ إيرنست مكانته الفنية، وعرض في صالون باريس أعماله، ومنها «حارس في القاهرة» و«الحرس الإمبراطوري للقصر العثماني» و«بورتريه م. ج. ب.» في الصالون، وفاز بالميدالية البرونزية في المعرض العالمي الذي استضافته باريس.

تُجسّد لوحة «مُدخّن الجوبوق» الأسلوب الذي تميّز به إيرنست وافتتانه باللحظات الهادئة التي تنطوي على ممارسة طقوس وحالة من التأمل. محور اللوحة هو رجلٌ مسترخٍ فوق أنسجة فاخرة، بالإضافة إلى جلد فمر، ويرتدي ملابس مترفّة. وتظهر إلى يمينه سيّدة تُعنى بخدمته بينما يدخّن الجوبوق وتُقدّم له القهوة. وكما هو الحال في الكثير من أعمال إيرنست، لا تعكس هذه اللوحة عينه الناقبة وتسجيله للتفاصيل من رحلاته، بل كذلك مجموعته الواسعة من المقتنيات التي حصل عليها في الشرق الأوسط ووظفها في أعماله، وتشمل خزفيات ومنسوجات وأسلحة وأدوات التدخين. أما النتيجة النهائية فهي عمل يوازن بشكل دقيق بين تفاصيل رسم المعالم الإثنوغرافية، والقيم الجمالية المقلّمة بعناية بالغة، بحيث يُقدّم للمُشاهد نظرة حميمة على جانب من حياة العثمانيين.

شاع استخدام الجوبوق في الإمبراطورية العثمانية بين القرنين السابع عشر والتاسع عشر، والذي كان قصبته الطويلة مصنوعة من خشب الياسمين أو الكرز أو الورد، ومتصلة بوعاء طيني أو حجري يمكن فصله عنه، ومبَسِّم عادة ما يكون من العنبر. ويسمح طول القصبّة بتبريد الدخان، وهو ما يُحسّن نكهته ومتمعة استنشاقه. وبالإضافة لكونه أداة تدخين، تتمتع الجوبوق بأهمية اجتماعية وثقافية، ولا سيما في أوساط نخبة المجتمع العثماني وطبقة المسؤولين، بحيث شكّل مستوى تزيين وزخرفة الجوبوق دليلاً على مكانتهم، وقدرتهم على الانخراط في أجواء من الرقي والمتعة. أما تدخين الجوبوق، فقد ارتبط بلحظات من التأمل والحوار وكرم الضيافة، مما جعل ظهورها متكرراً في لوحات المستشرقين.



## LUDWIG DEUTSCH

(Vienna 1855 – 1935 Paris)

*The Coffee Maker, Cairo, c. 1896*

Signed lower left: L. Deutsch

Oil on canvas

46 x 33 cm (18 ¼ x 12 ¾ in.)

Ludwig Deutsch (1855-1935) was a French painter of Austrian-Jewish origin, born in 1855 to a prominent Viennese family. Deutsch's formative career commenced in Vienna, receiving early training at the Academy of Fine Arts from 1872-1875, under the tutelage of the neoclassical painter, Anselm Feuerbach (1829-1880). Deutsch furthered his studies under the mentorship of the well known Austrian-Orientalist painter, Leopold Carl Müller (1834-1892), in Paris in 1878. After relocating to Paris, Deutsch befriended a group of young painters who together became some of the leading Orientalist artists of their time, including: Arthur von Ferraris (1856-1936), Jean Discart (1855-1940) and Rudolf Ernst (1854-1932). Deutsch admired his contemporaries and Paris, as an artistic city, so decided to relocate to the French capital in 1880, establishing a studio at rue Le Pelletier, exhibiting at numerous Paris Salons and achieving great critical acclaim. Deutsch's first presentation at the Paris Salon was in 1883 with the inclusion of his painting titled, *Un Amateur Orientaliste*.

Deutsch is best known for his almost-photo-realistic observed portraits of standing guards, sentries, individuals praying, merchants and inhabitants of late 19<sup>th</sup> century Cairo. It is believed that Deutsch ventured to Egypt on at least three occasions, in 1886, 1890 and in 1898 – informing his corpus of work. Highly celebrated by the Parisian artistic circles for his depictions of Cairene culture, Deutsch won Gold Medals at both the 1892 Salon and the Exposition Universelle in Paris in 1900.

## لودفيغ دويتش

فيينا 1855 – 1935 باريس

«القهوجي»، حوالي 1896

موقّعة في الزاوية السفلية اليسرى: ل. دويتش

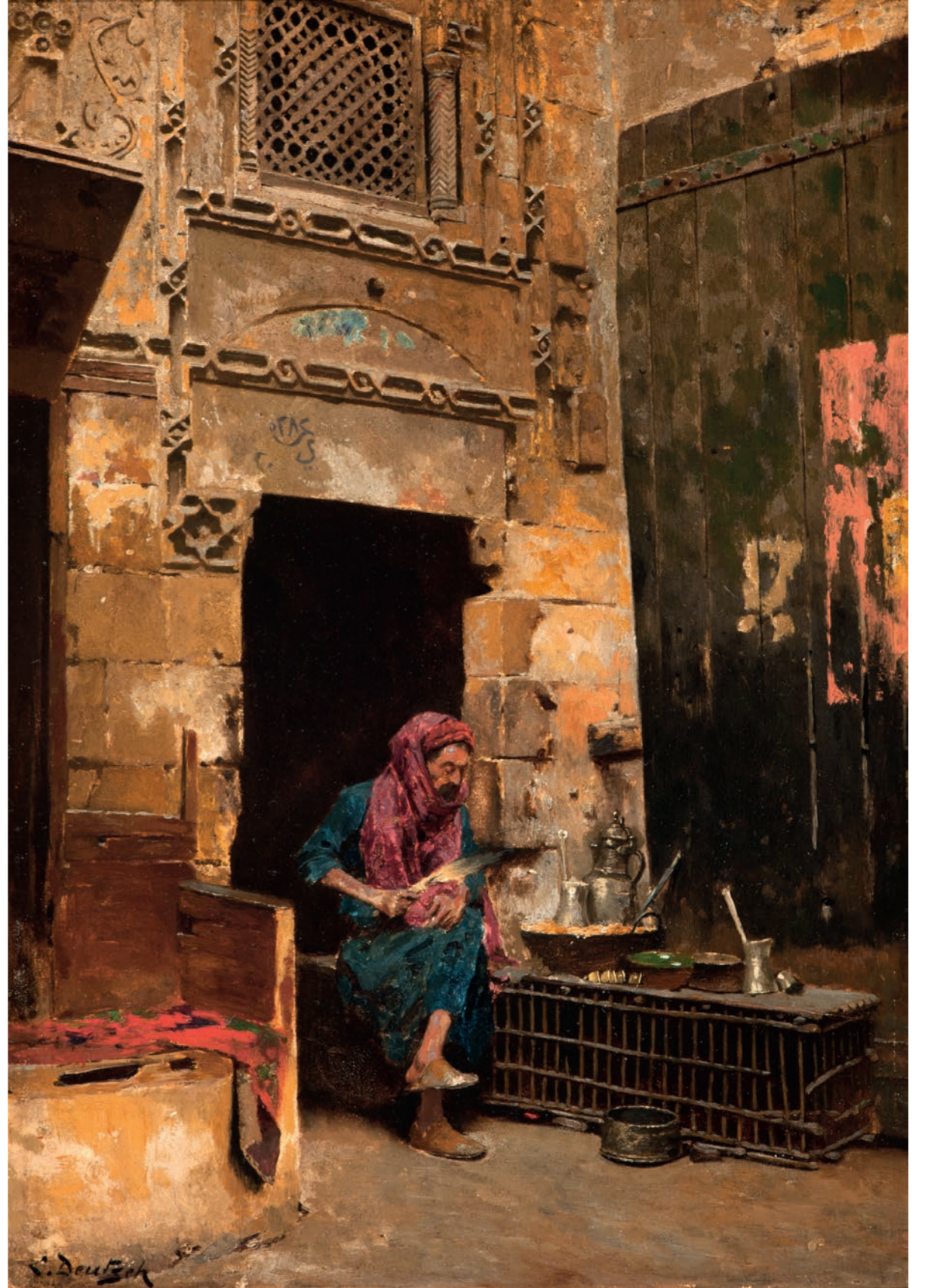
ألوان زيتية على قماش

33 × 46 سم

لودفيغ دويتش (1855-1935) هو رسام فرنسي من أصول نمساوية يهودية وُلد عام 1855 لعائلة من نخبة المجتمع في العاصمة فيينا التي استهل فيها مسيرته الفنية، إذ التحق بأكاديمية الفنون الجميلة بين عامي 1872 و1875 وتدرّب على يد الرسام البارز في تيار الكلاسيكية الجديدة أنسيلم فيويرباخ (1829-1880)، ثم صقل دويتش مهاراته لاحقاً تحت إشراف الفنان المستشرق النمساوي ليوبولد كارل مولر (1834-1892) في باريس عام 1878. إبّان انتقاله للعاصمة الفرنسية، أصبح مقرباً لمجموعة من الرسامين الشباب الذين أصبحوا من أبرز الأسماء بعالم فن الاستشراق في عصرهم، ويأتي في طليعتهم آرثر فون فيراريس (1856-1936)، وجان ديسكارت (-1940) (1855)، وروديولف إرنست (1854-1932). وكمعاصريه، كان دويتش معجباً بالعاصمة الفرنسية، هذه المدينة النابضة بالفن، وهو ما دفعه عام 1880 لاتخاذ قرار بالانتقال إليها، وتأسيس مُحترف خاص به في شارع لو بيليتيه، فقدّم أعماله في عدة دورات من صالون باريس وحظي بإشادة كبيرة من النقاد. يُذكر أن دويتش عرض في صالون باريس للمرة الأولى عام 1883، عبر عمله «مستشرق هاو».

يشتهر دويتش بأعمال البورتريه التي تُحاكي الواقع لدرجة أنها تشبه الصور الفوتوغرافية، ويظهر فيه حرس وأشخاص يصلون وتجار وسكان عاديون في القاهرة من القرن التاسع عشر. ويُعتقد أن دويتش زار مصر ثلاث مرات على الأقل، وذلك أعوام 1886 و1890 و1898، وهو ما أثرى أعماله. اشتهر دويتش في الأوساط الفنية الباريسية بمشاهدته للحياة الثقافية في القاهرة، ونال الميدالية الذهبية في صالون 1892 والمعرض العالمي الذي أُقيم في باريس عام 1900. كما منحته الحكومة الفرنسية وسام جوقة الشرف من رتبة فارس تكريماً لمساهماته في عالم الفن.

تُعتبر لوحة «القهوجي» نموذجاً مثالياً للمهارات الفنية التي يتمتع بها دويتش في توثيق دواخل الشخصية التي يرسمها، كما تُشكّل نافذة رائعة للتعرف على العمارة الحجرية خلال الحقبة المملوكية والأجواء السائدة



He was also awarded the *Chevalier de la Légion d'Honneur* by the French Government for his contribution to the arts. *The Coffee Maker*, c.1896 is a perfect example of Deutsch's great technical ability to capture the very essence of the person he was depicting and also offers a metaphorical window into the atmosphere and Mamluk-period stone masonry architecture of this quiet, intimate corner in Cairo. The sitter, a *qahwaji* (a person who prepares and serves traditional Arabic coffee), sits in a moment of contemplation, nestled within the doorway of a building (likely his home), characterised by the many shades of ochre-coloured stone and the *mashabiya* (turned wood screen) window above the doorway. Deutsch's paintings are represented in some of the most important collections in the world including: The Shafik Gabr Collection, the Islamic Arts Museum Malaysia, the Dahesh Museum of Art, New York and the Lusail Museum, Doha, Qatar.

في ركن هادئ وحميم من العاصمة المصرية. يجلس القهوجي متأملاً أمام عتبة منزله على الأرجح، وتطغى على اللوحة الأحجار المقدّمة بتوليفة لونية من تدرجات الأصفر المائل للبني، بينما تظهر فوق المدخل المشربية المصنوعة من الخشب المحفور. يُذكر أن لوحات دويتش موجودة ضمن أهم المجموعات الفنية في العالم، ونذكر منها مجموعة شفيق جبر؛ ومتحف الفنون الإسلامية في ماليزيا؛ ومتحف داهش للفنون في نيويورك؛ ومتحف لوسيل في الدوحة، قطر.



## THÉOBALD CHARTRAN

(Besançon 1849 – 1907 Neuilly-sur-Seine)

### *The Bachi-Bouzouk, 1877*

Signed and dated lower left: .T.CHARTRAN.1877.

Oil on panel

44 x 29 cm (17 1/3 x 11 1/2 in.)

Born in Besançon, Théobald Chartran (1849-1907) demonstrated precocious artistic talent from an early age, producing accomplished drawings and caricatures during his schooling at the Lycée Victor Hugo. At the age of eighteen, he entered the École des Beaux-Arts in Paris, where he studied under Alexandre Cabane (1823-1889), one of the most influential academic painters of the period. Chartran began exhibiting at the Paris Salon in 1872, quickly establishing a reputation for technical assurance and compositional clarity. His success was confirmed in 1877 when he won the prestigious Grand Prix de Rome for *Prise de Rome par les Gaulois*, followed by further accolades, including medals at the Paris Salon and the Exposition Universelle of 1889. By the 1880s, Chartran had become a highly sought-after portraitist among European high society, receiving commissions from royalty, political leaders, religious figures and celebrated actresses, while also executing important decorative programs for public and ecclesiastical buildings.

Painted in the same year as his Prix de Rome triumph, *The Bachi-Bouzouk, 1877* reveals Chartran's interest in ethnographic and historical subject matter, treated with the same academic discipline evident in his larger history paintings. The work depicts a *Bachi-Bouzouk*, an auxiliary soldier of the Ottoman Empire, presented not as a generalised type, but as a vividly individualised figure. Chartran's meticulous attention to costume, weaponry and

## تيوبال شارتران

بيزنسون 1849-1907 نويي سور سين

### «باشبوزق»، 1877

موقّعة ومؤرّخة في الزاوية السفلية اليسرى: ت. شارتران. 1877

ألوان زيتية على قماش

44 × 29 سم

أظهر تيوبال شارتران (1849-1907)، المولود في مدينة بيزنسون الفرنسية، موهبة فنية منذ أن كان طفلاً، إذ نفّذ رسومات وأعمال كاريكاتير متقنة وهو لا يزال طالباً في مدرسة فيكتور هوغو الثانوية، ومن ثم التحق بكلية الفنون الجميلة في باريس عندما بلغ الثامنة عشرة من عمره، حيث درّس تحت إشراف ألكسندر كابان (1823-1889)، الذي يُعتبر من أبرز الفنانين الأكاديميين في عصره. استهلّ شارتران عرض أعماله في صالون باريس عام 1872، وسرعان ما اكتسب شهرة بفضل مهاراته التقنية بالرسم ووضوح المشاهد التي يُقدّمها. أُنقِ تكريمه عام 1877 بجائزة روما الكبرى المرموقة عن عمله «سقوط روما في يد الغال» ليؤكد على مكانته، وتلا ذلك تكريمه بعدة جوائز، من بينها ميدالية صالون باريس والمعرض العالمي سنة 1889. وبهذه المرحلة، أصبح من رسامي البورتريه الأكثر شعبية في أوساط نخبة المجتمع الأوروبي، وتم تكليفه بأعمال لعائلات مالكة وقادة سياسيين وشخصيات دينية وممثلات شهيرات، كما نفّذ عدة مشاريع تزيين بارزة لمباني عامة ومرافق كَنسِيّة.

رُسمت لوحة «باشبوزق» (1877) في نفس سنة فوز الفنان بجائزة روما الكبرى، وتكشف عن اهتمام شارتران بالموضوعات التاريخية وتصوير الشعوب، وتبنّى فيها نفس المقاربة الأكاديمية التي اتّبعها في لوحاته الأكبر حجماً لمُشاهد تاريخية. يُصوّر العمل باشبوزق الذي ينتمي لفئة من العساكر غير النظاميين في الإمبراطورية العثمانية، بحيث قدّم أحد أفرادهم بعيداً عن الصورة المتعارف عليها، بل كفرد متمايز، بحيث أولى عناية قصوى لإبراز ملبسه وسلاحه وملامحه، وهو ما يُظهر خلفية شارتران في الرسم الأكاديمي، حتى أن تعامله المدروس مع الألوان يمنح الشخصية حضوراً يُحاكي منحوتة ثلاثية الأبعاد. أما النظرة الحادة للشخصية ووضعيتها الحازمة فيُبرزان كبرياءه العسكري، وفي الوقت نفسه هشاشة مكنونته، وهما سمتان لطالما ارتبطتا بمثل هذه القوات شبه العسكرية في المخيلة الأوروبية المعاصرة. يمكن تصنيف اللوحة على أنها تجمع بين البورتريه ومشهد من الحياة اليومية، وتعكس دراسة معمقة لشخصية باشبوزق وبراعة الفنان في تنفيذ أعمال البورتريه.



physiognomy underscores his training as a draughtsman, while the controlled handling of paint lends the figure a sculptural presence. The sitter's intense gaze and assertive posture convey both martial pride and latent volatility, qualities long associated with these troops in contemporary European imagination. The painting occupies a space between portrait and genre scene, offering a compelling study of character that reflects Chartran's broader success as a portraitist. Historically, the *Bachi-Bouzouks* (from the Turkish *başibozuk*, meaning 'disordered head') were auxiliary soldiers employed by the Ottoman Empire from the eighteenth through the nineteenth centuries. Drawn from diverse ethnic backgrounds across the empire, *Bachi-Bouzouks* included Turks, Kurds, Circassians and Albanians, often referred to as Arnauts. The Arnaut *Bachi-Bouzouks* were especially renowned for their flamboyant dress, embroidered vests, pleated kilts, sashes and an array of pistols and daggers; which made them visually striking subjects for artists and photographers. While feared for their excesses, they were also admired for their bravery and ferocity in battle, attributes that contributed to their enduring fascination within nineteenth-century Orientalist art. Chartran's *The Bachi-Bouzouk* thus participates in a broader artistic tradition that sought to capture not only the appearance but also the complex reputation of these irregular soldiers, balancing ethnographic curiosity with the dramatic sensibilities of academic painting.

يُذكر أن كلمة باشبوزق مأخوذة من التركية القديمة وتعني «الرأس الفاسد»، وهي قوات رديفة التحقت بالإمبراطورية العثمانية بين القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وذات خلفية متنوعة، إذ يوجد بينهم أتراك وكرد وشركس وألبان، الذين غالباً ما يوصفون بأنهم من الأرنأؤوط الذين اشتهروا على وجه الخصوص بالملابس المزركشة والسترات المطرزة والتنانير المطوية والأحزمة ومجموعة متنوعة من المسدسات والخناجر، وهو ما جعلهم يحظون باهتمام الفنانين والمصوّرين الفوتوغرافيين. ورغم أنهم زرعوا الخوف نتيجة تجاوزاتهم، إلا أنهم كانوا محل إعجاب بفضل شجاعتهم ووحشيتهم في المعارك، وهما صفتان ساهمتا في استمرار الشغف بتصويرهم في إطار فن الاستشراق خلال القرن التاسع عشر. وبالتالي، فإن لوحة شارتران هذه تندرج في إطار تقليد فني أوسع نطاقاً سعى إلى عدم الاكتفاء بتوثيق المظهر، بل كذلك السمعة المعقدة لهذه الفئة من الجنود غير النظاميين، بحيث يُحقق التوازن بين الفضول للتعرف على إثنيات مختلفة والطابع الدرامي للرسم الأكاديمي.



## CARL HAAG, RWS

(Erlangen 1820 – 1915 Oberwesel)

*Kieff Yaous (Rest Is Sweet), 1893*

Signed, inscribed and dated lower left: Kieff Yaous!

Carl Haag 1893.; Also signed, inscribed and dated on a label on the reverse: Kieff Yaous! (Rest is sweet!) by Carl Haag, R.W.S. Hofmaler to H.R.H. the reigning Duke of Saxe Coburg-Gotha, Ida Villa, 7 Lyndhurst Rd. Hampstead, London N.W., 1893.

Pencil, ink, watercolor and gouache on card

26 x 36.5 cm (10 ¼ x 14 ¼ in.)

Carl Haag, RWS (1820-1915), was a Bavarian-born painter who rose to prominence in British-artistic circles, becoming one of the most accomplished Orientalist watercolourists of the nineteenth century. Born in Erlangen, Germany, Haag received his early artistic training at the Academy of Fine Arts in Nuremberg, followed by further studies in Munich, where he initially practised as an illustrator and painter of portraits and architectural views. In 1847, he relocated to England, a pivotal move that exposed him to the refined traditions of British watercolour painting. Embracing this medium, Haag quickly distinguished himself, being elected an Associate of the Royal Society of Painters in Watercolours in 1850 and a full member by 1853. His reputation was further enhanced through royal patronage, notably from Queen Victoria (r. 1819-1901) and through his appointment as *Hofmaler* (Court Painter) to Charles Edward, the Duke of Saxe-Coburg and Gotha (r. 1900-1918).

Between the years 1858-1860, Haag undertook extensive travels throughout the Middle East, spending over a year in Cairo, where he shared a studio with Frederick Goodall, RA, RWS (1822-1904) before journeying through Jerusalem, Lebanon and Syria. These travels profoundly shaped his artistic output, providing a wealth of visual material that he later developed into finished compositions in London. A return journey to Egypt in 1873-1874 reaffirmed his engagement with Oriental subjects and his meticulously detailed works earned him acclaim for their ethnographic sensitivity and compositional precision.

## كارل هاغ

إرلانغن 1820–1915 أوبرفيزل

«راحة عذبة!»، 1893

موقّعة ومؤرخة بالهولندية في الجهة اليسرى السفلية (راحة عذبة! كارل هاغ 1893)؛ وموقّعة ومؤرخة من الخلف (راحة عذبة! بريشة كارل هاغ، الجمعية الملكية للألوان المائية، هوفمالر إلى صاحب السمو الملكي دوق ساكس كوبورغ-غوتا، إيدا فيلا، 7 ليندهيرست رود. هامبستيد، لندن ش.غ، 1893.“

قلم رصاص وحبر ألوان مائية وغواش على ورق مقوّى

36.5 × 26 سم

كارل هاغ (1820-1915) هو رسام بافاري حقق شهرة في الأوساط الفنية البريطانية ليصبح أحد أبرز الفنانين المستشرقين الذين يستخدمون الألوان المائية في القرن التاسع عشر. وُلد هاغ في مدينة إرلانغن الألمانية، والتحق في بداية مشواره الفني بأكاديمية الفنون الجميلة في مدينة نورمبرغ، ثم استكملها في ميونخ، حيث اكتسب خبرة من العمل في مجال الرسوم التوضيحية ورسم البورتريه والمُشاهد المعمارية. المحطة المفصلية في مسيرته كانت عام 1847 وتمثّلت بانتقاله إلى إنجلترا حيث احتكّ بأصول الرسم بالألوان المائية. تبنّى هاغ هذه الخامة التي برع فيها، ثم التحق كعضو مشارك في الجمعية الملكية لفناني الألوان المائية عام 1850، ونال العضوية الكاملة بعدها بثلاث سنوات. توسّع نطاق شهرته بفضل ما حظي به من رعاية ملكية، ولا سيما الملكة فيكتوريا (1819-1901)، وتعيينه رساماً في البلاط الملكي لدوق ساكس-كوبورغ وغوتا، تشارلز إدوارد (حكم بين عامي 1900 و1918).

قام هاغ بين عامي 1858 و1960 برحلات مكثفة في أرجاء الشرق الأوسط، وأمضى سنة كاملة في القاهرة، حيث تقاسم مُحترفاً للرسم مع العضو في الأكاديمية الملكية فريدريك غودال (1822-1904) قبل أن يزور القدس ولبنان وسوريا. تركت هذه الرحلات أثراً عميقاً على نتاجه الفني، وزوّدتة بذخيرة بصرية طوّرها لاحقاً إلى لوحات متكاملة في لندن. وخلال رحلة لاحقة قام بها إلى مصر بين عامي 1873 و1874، أظهر تفاعله مع روح الشرق. وبفضل ما أظهره من اهتمام بتفاصيل الأعمال، اكتسب شهرة كبيرة لحساسيته في تصوير الشعور وإتقانه للمشاهد الظاهرة في لوحاته.

رسم هاغ لوحته «راحة عذبة!» عام 1893، وكانت ملكيتها تعود لصاحب السمو الملكي دوق ساكس كوبورغ-غوتا. تُجسّد اللوحة براعة الفنان في تجسيد عالم الاستشراق وقدرته الاستثنائية على توظيف الألوان المائية وقلم الرصاص والحبر والغواش. يحمل هذا العمل توقيع الفنان مع سنة إنجازه، ويحمل مشهداً من الحياة اليومية مع لمسة من الدعابة ومهارة في تصوير



Executed in 1893 and once belonging to H.R.H. The reigning Duke of Saxe Coburg-Gotha, *Kieff Yaoos!*, exemplifies Haag's Orientalist practice and his command of watercolour, pencil, ink and gouache. Signed, inscribed and dated by the artist, the work presents an intimate genre scene infused with quiet humour and cultural observation. The title, translated as "Rest is sweet!", suggests a moment of repose, likely following the ritual act of smoking a *chubuk*. The figure is rendered with careful attention to costume, posture and expression, reflecting Haag's longstanding interest in the daily rhythms of life in the Orient.

الجانب الثقافي. يوحي عنوان العمل بفترة من الراحة، حيث يظهر الشخص وهو يدخن الترجيلة، مع اهتمام بالغ بإظهار تفاصيل ملبسه ووضعيه جلوسه وتعابير وجهه، ويعكس اهتمام هاغ طوال مسيرته الفنية بتقديم إيقاع الحياة اليومية في الشرق.



## EMILE CLAUS

(Waregem 1849 – 1924 Astene)

*The Afternoon Rest*, c. 1900

Signed and inscribed upper left: Emile Claus Tlemcem

Oil on canvas

65.5 x 100.5 cm (25 ¾ x 39 ½ in.)

Widely considered as the leading figure of Belgian Luminism, Emile Claus (1849-1924), studied at the Royal Academy of Fine Arts, Antwerp under Charles Verlat (1824-1890), where he received a traditional academic education before gradually embracing a more modern approach to light and colour. Claus devoted his career to depicting rural life, river landscapes and agricultural labour along the banks of the River Lys, using light as his principal expressive device. Influenced by Impressionism yet maintaining a distinct identity, Claus developed a luminous palette characterised by vibrant colour harmonies and atmospheric effects. Claus achieved widespread acclaim during his lifetime and exerted a lasting influence on Belgian modern painting. His works are held in major public collections, including the Royal Museum of Fine Arts, Antwerp and the Museum of Fine Arts, Ghent, as well as in numerous international collections.

This masterpiece set in Tlemçen, Algeria, exemplifies all the strength of his ability to capture light, focusing on two resting musicians, known as *Gnaoui*. Claus was such a master at light that he founded the Society of Life and Light and was known as the *Painter of the Sun*.

The *Gnaoui* are a musical and spiritual brotherhood in the Maghreb whose origins trace to West and sub-Saharan Africa, particularly to communities brought north through trans-Saharan commercial activity between the 16<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries. Over time, *Gnaoui* culture developed as a syncretic

## إميل كلاوس

وارغيم 1849-1924 أستيّن

«استراحة العصر»، حوالي 1900

موقّعة في الزاوية العليا اليسرى: إميل كلاوس تلمسان

ألوان زيتية على قماش

100.5 × 65.5 سم

يُنظر إلى إميل كلاوس (1849-1924) باعتباره شخصية رائدة في تيار «النورانية البلجيكية» إذ دَرَس في الأكاديمية الملكية للفنون الجميلة في مدينة أنتويرب تحت إشراف تشارلز فيرلات (1824-1890)، حيث تلقى تدريباً أكاديمياً تقليدياً قبل أن يتبنّى مقاربة أكثر حداثة في رسم النور والألوان. كرّس كلاوس مسيرته لتصوير مشاهد الحياة الريفية والأنهار والزراعة على ضفتي نهر ليس، موطّفاً الضوء كأداته التعبيرية الرئيسية. تأثّر الفنان بالانطباعية، ولكنه حافظ على هوية بصرية مميزة، وتبنّى توليفة لونية غلّبت عليها الألوان الزاهية وتأثيرات الطابع المناخي للمشهد الذي يرسمه، ما جعله يحقق نجاحاً كبيراً خلال حياته، ويترك بصمة حاضرة وبيتردد صداها في عالم الفن الحديث. وأعماله مقتناة ضمن مجموعات عامة كبرى، منها المتحف الملكي للفنون الجميلة في أنتويرب، ومتحف الفنون الجميلة في غنت، بالإضافة إلى العديد من المجموعات الدولية.

تُصوّر هذه التحفة الفنية مشهداً من مدينة تلمسان الجزائرية لاثنين من الكناوة يأخذان استراحة، وتُجسّد براعة كلاوس في رسم الضوء، لدرجة أنه أسس جمعية الحياة والنور، وأصبح يحمل لقب «رسام الشمس». والكناوة هي إثنية في المنطقة المغاربية تعود جذورها لأفريقيا جنوب الصحراء، ولا سيما المجتمعات المحلية التي انتقلت شمالاً نتيجة التبادل التجاري بين القرنين السادس عشر والتاسع عشر. تطوّرت ثقافة الكناوة مع مرور الزمن لتجمع بين التقوى الإسلامية والشعائر الصوفية والممارسات الروحانية الأفريقية. وعلى مر التاريخ، لطالما اضطلع الموسيقيون الكناوة بإحياء طقوس الليلة الكناوية، التي تُعتبر بمثابة احتفال جماعي للاستشفاء وتهديئة النفوس وتعزيز أواصر الترابط المجتمعي. وتحظى موسيقاهم، التي تُعزف بشكل رئيسي على آلة الكمبري والقرقابو المعدني، وتمتاز بمجموعة إيقاعات متكررة، بمكانة مرموقة في التاريخ الثقافي لشمال أفريقيا.



tradition combining Islamic devotion, Sufi mysticism and African spiritual practices. *Gnaoui* musicians historically served ritual functions, performing *lila* ceremonies intended for healing, spirit appeasement and communal cohesion. Their music, characterised by the *guembri*, metal *qraqeb* and repetitive polyrhythms, occupies a respected position in North African cultural history.



## JAN PORTIELJE

(Amsterdam 1829 – 1908 Antwerp)

### *Oriental Beauty, 1881*

Signed lower left: J Portielje; Also signed, inscribed and dated on the reverse: The Undersigned Declares / that this picture has been / painted by himself to the / order of Mr A D'Huyvetter Jr / of Antwerp / 1881 J Portielje.

Oil on canvas

111.8 x 81.3 cm (44 x 32 in.)

Jan Portielje (1829–1908) was a celebrated Dutch-Belgian painter renowned for his refined genre scenes and portraits, particularly of elegant female sitters. Born Jan Frederik Pieter Portielje, he was the tenth of eleven children of Gerrit Portielje and Jacoba Zeegers, booksellers from Amsterdam. From 1842 to 1849, he studied at the Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten, where he trained under Valentijn Bing (1812–1895) and Jan Braet von Überfeldt (dates unknown). These formative years provided Portielje with a strong academic foundation, evident throughout his career in his assured draughtsmanship and polished finish. Between 1851 and 1853, he worked in Paris as a portraitist before establishing a successful practice with a substantial clientele in both Brussels and Antwerp, where he ultimately settled.

Portielje enjoyed considerable professional success during his lifetime. In 1853, he married Eulalie Lemarie (1828–1903), with whom he had five children, two of whom, Gerard Portielje (1856–1918) and Edward Portielje (1866–1949), also became painters. His works were regularly exhibited at the *Exhibition of Living Masters* between 1848 and 1888, and he held a major presentation at the Exposition Internationale d'Anvers in 1894. Particularly popular in the United States, Portielje worked closely with influential art dealers, notably Albert D'Huyvetter and his son Albert D'Huyvetter Jr., who played significant roles in promoting Belgian genre painters to the North American market.

## يان بورتيليه

أمستردام 1829-1908 أنتويرب

### «جمال شرقي»، 1881

موقّعة ومؤرّخة في الجهة اليسرى السفلية: (ي بورتيليه); وموقّعة ومؤرّخة من الخلف: (يُعلن الموقع أدناه / أنه رسم هذه اللوحة بنفسه / بناءً على طلب السيد أ. دوفيفتر جونيور / من أنتويرب / 1881. ي. بورتيليه).

ألوان زيتية على قماش

111.8 × 81.3 سم

يان بورتيليه (1829-1908) هو رسام هولندي بلجيكي اشتهر بتصويره البديع لمشاهد الحياة اليومية والبورتريه، ولا سيما سيدات من عليّة القوم. ويان فريدريك بيتر بورتيليه هو الابن العاشر من أصل أحد عشر ابناً لوالديه غريث بورتيلي وجاكوبا زيغرز اللذين كانا يعملان مجال بيع الكتب في أمستردام. درس بورتيليه الابن في الأكاديمية الملكية للفنون الجميلة بين عامي 1842 و1849، حيث تدرب على يد فالنتين بينغ (1812-1895) ويان برايت فون أوبرفيلدت (تاريخ ميلاده ووفاته غير معروفين)، وهو ما جعله يصل مهاراته الأكاديمية في الرسم. عمل الفنان في باريس بين عامي 1851 و1853 كرسام للبورتريه قبل أن يبني مسيرة فنية ناجحة ويحظى بقاعدة عملاء كبيرة في كل من بروكسل وأنتويرب التي استقرّ فيها أخيراً.

حظي بورتيليه بنجاح كبير كفنان محترف خلال حياته، وتزوَّج عام 1853 من إيولالي ليماري (1828-1903) وأنجب منها خمسة أبناء أصبح اثنان منهم رسامين، وهما جيرارد (1856-1918) وإدوارد (1866-1949). عُرضت أعمال بورتيليه الأب بشكل منتظم في «معرض أساتذة الفن الأحياء» بين عامي 1848 و1888، كما أقام معرضاً ضخماً لأعماله في المعرض الدولي في أنتويرب عام 1894. حقق بورتيليه شعبية كبيرة في الولايات المتحدة الأمريكية، وعمل عن كتب مع كوكبة من أكثر تجار الأعمال الفنية نفوذاً، ولا سيما ألبرت دوفيفتر وابنه ألبرت دوفيفتر جونيور، الذي اضطلع بدور هام في الترويج لفناني مَشاهد الحياة اليومية في سوق الفن بأمريكا الشمالية. وأعمال الفنان موجودة حالياً ضمن مقتنيات مؤسسات عامة منها صالة ألفرد إيست للفنون في كيترينغ وصالة بنديجو للفنون في نيو ساوث ويلز.

رسم الفنان في عمله «جمال شرقي» (1881) مشهداً مثالياً لسيدة جالسة مُظهراً أدق التفاصيل مع توازن بديع في المشهد، إذ ترتدي زياً يستحضر أناقة سيدات الشرق أكثر من كونه تجسيداً لنمط لباس تقليدي. يتجلى في اللوحة تميّز بورتيليه في رسم الأنسجة والمجوهرات وأقماع التزيين، وحساسيته الباهرة في التعامل مع الضوء، بحيث تظهر الشخصية الهادئة السيدة، وكأنها



Today, his paintings are held in public collections including the Alfred East Art Gallery, Kettering, and the Bendigo Art Gallery, New South Wales.

*Oriental Beauty, 1881*, presents an idealised female sitter, rendered with delicacy and compositional balance, and dressed in attire that evokes an imagined Eastern elegance rather than ethnographic specificity. Portielje's characteristic attention to texture: silks, jewellery and patterns, is matched by his sensitive handling of light, which lends the figure a serene, almost introspective presence. Commissioned by Albert D'Huyvetter Jr., the work reflects both the artist's close relationship with prominent dealers and the strong demand for such images among transatlantic collectors.

في حالة تأمل. رُسم هذا العمل بتكليف من ألبرت دوفيفتر جونيور ليعكس الصلة الوثيقة التي ربطت الفنان بأبرز تجار الفن، والإقبال الكبير على مثل هذه اللوحات في أوساط جامعي اللوحات على ضفتي المحيط الأطلسي.



## BALTHASAR-CHARLES LARPEUR

(Versailles 1783 – 1846)

*Portrait of an Ottoman Noble, 1845*

Signed and dated lower right: Larpenteur. 1845

Oil on canvas

80 x 63 cm (31½ x 34 ¾ in.)

Balthasar-Charles Larpenteur (1783-1846) was a French painter whose artistic formation and professional practice were firmly grounded in the academic traditions of Neoclassicism, particularly in drawing, clarity of form and fidelity to the model. Trained during a period in which line, proportion and controlled expression were central to artistic instruction, Larpenteur developed a disciplined visual language that aligned closely with the aesthetic ideals promoted by official institutions in early nineteenth-century France. From the outset of his career, he devoted himself primarily to portraiture, a genre in which he concentrated the majority of his activity and through which he achieved sustained professional recognition. His regular participation in the Paris Salons throughout his career, where he presented predominantly portraits, attests to both the consistency of his practice and his successful integration into the institutional art world of his time. The frequency and continuity of Larpenteur's Salon submissions reflect not only an established and productive career, but also his ability to respond to the expectations of a discerning bourgeois and official clientele. His portraits were valued for their faithful likenesses, dignified presentation. Equally notable is his refined treatment of costume and textiles, rendered with precision and sensitivity, which situates his work within the tradition of ceremonial and bourgeois portraiture that flourished in the aftermath of the French Revolution and during the Napoleonic and Restoration periods.

## بالتازار-شارل لارپنتور

فرساي 1846-1783

«بورتريه لنبييل عثماني»، 1845

موقَّعة ومؤرَّخة في الزاوية السفلى اليمنى: لارپنتور، 1845

ألوان زيتية على قماش

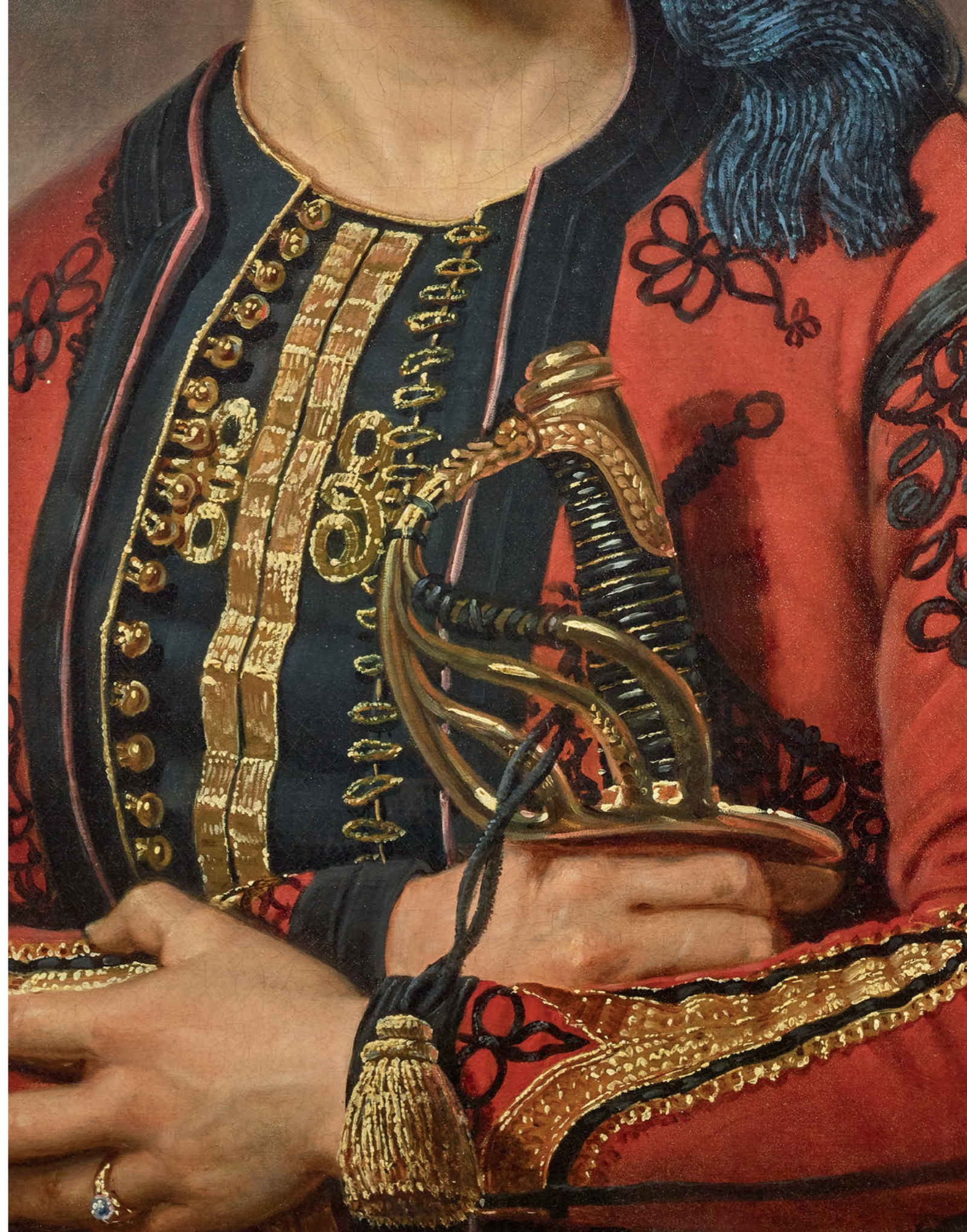
80 × 63 سم

بالتازار-شارل لارپنتور (1846-1783) هو فنان فرنسي رسَّخ إنتاجه الفني في التقاليد الأكاديمية لتيار الكلاسيكية الجديدة، ولا سيما إيلاء الأولوية للرسم ووضوح الشكل والأمانة للشخص الظاهرة في الأعمال. صقل لارپنتور أسلوبه إبان فترة شكّل فيها الخط والتناسب والتعبير المتحكّم بها العناصر الأساسية في اللغة الفنية، إذ طوّر مفردات بصرية مضبوطة ومتسقة عن كثب مع المُثل الجمالية التي أعلنت من شأنها المؤسسات الرسمية بفرنسا في مطلع القرن التاسع عشر. ومنذ بداية مسيرته الفنية، كرّس لارپنتور نفسه لفن البورتريه بشكل رئيسي، وحظي بفضل على تقدير كبير. وأتت مشاركاته المنتظمة في صالون باريس، والتي قدّمت في أغلبها لوحات البورتريه، بمثابة دليل على الاتّساق الذي تتمتع فيه مسيرته الفنية، ونجاحه في الانخراط بعالم الفن المؤسّساتي. أما تكرار مشاركته في صالونات العاصمة الفرنسية واستمراريتها، فلا تعكس مسيرة مهنية راسخة وغزيرة الإنتاج فحسب، بل كذلك قدرته على الاستجابة لذائقة العملاء من الطبقة البرجوازية والزبائن الرسميين. لاقت أعمال البورتريه التي رسمها لارپنتور تقديراً شديداً لما تتمتع به من شِبّه أمين للشخص الفعّلية المرسومة فيها، ومظهرها المهيّب. هذا بالإضافة إلى أسلوبه المتقن وحساسيته العالية في رسم الأزياء والأنسجة، وهو ما جعل أعماله تلقى إقبالاً كبيراً في إطار فن البورتريه الذي يُظهر الطقوس الاحتفالية والطبقة البرجوازية، والذي ازدهر بعد الثورة الفرنسية، وخلال حقبة نابوليون وعصر استعادة الملكيّة.

وما يؤكّد الأهمية التاريخية المستمرة لأعمال لارپنتور في إطار فن البورتريه الفرنسي من مطلع القرن التاسع عشر هو كونها مقتناة ضمن العديد من المجموعات العامة المهمة، ومن أشهر أعماله لوحة «بورتريه نابوليون بونابرت» (1815) الموجودة حالياً في مجموعة المتحف الوطني للفنون في واشنطن العاصمة.



Today, Larpeur's work is preserved in several important public collections, underscoring his enduring historical significance within the canon of early nineteenth-century French portraiture. Among his most notable works is *A Portrait of Napoleon Bonaparte, 1815*, now housed in the collection of the National Gallery of Art, Washington, D.C.



## JOHN FREDERICK LEWIS, RA

(London 1804 – 1876 Walton-on-Thames)

*Portrait Study of a European in Turkish Dress, probably Sir John Gardner Wilkinson (1797-1875), c. 1850*

Watercolour over pencil and black chalk

heightened with bodycolour

37.5 x 27.5 cm (14 3/4 x 10 3/4 in.)

## جون فريدريك لويس، عضو الأكاديمية الملكية

لندن 1804-1876 والتون أون تيمز

«دراسة لبورتريه لأوروبي بزيّ تركي، يُحتمل أن يكون السير جون غاردنر ويلكينسون (1797-1875)»، حوالي 1850

ألوان مائية فوق رصاص وطبشور

أسود مع غواش

37.5 × 27.5 سم

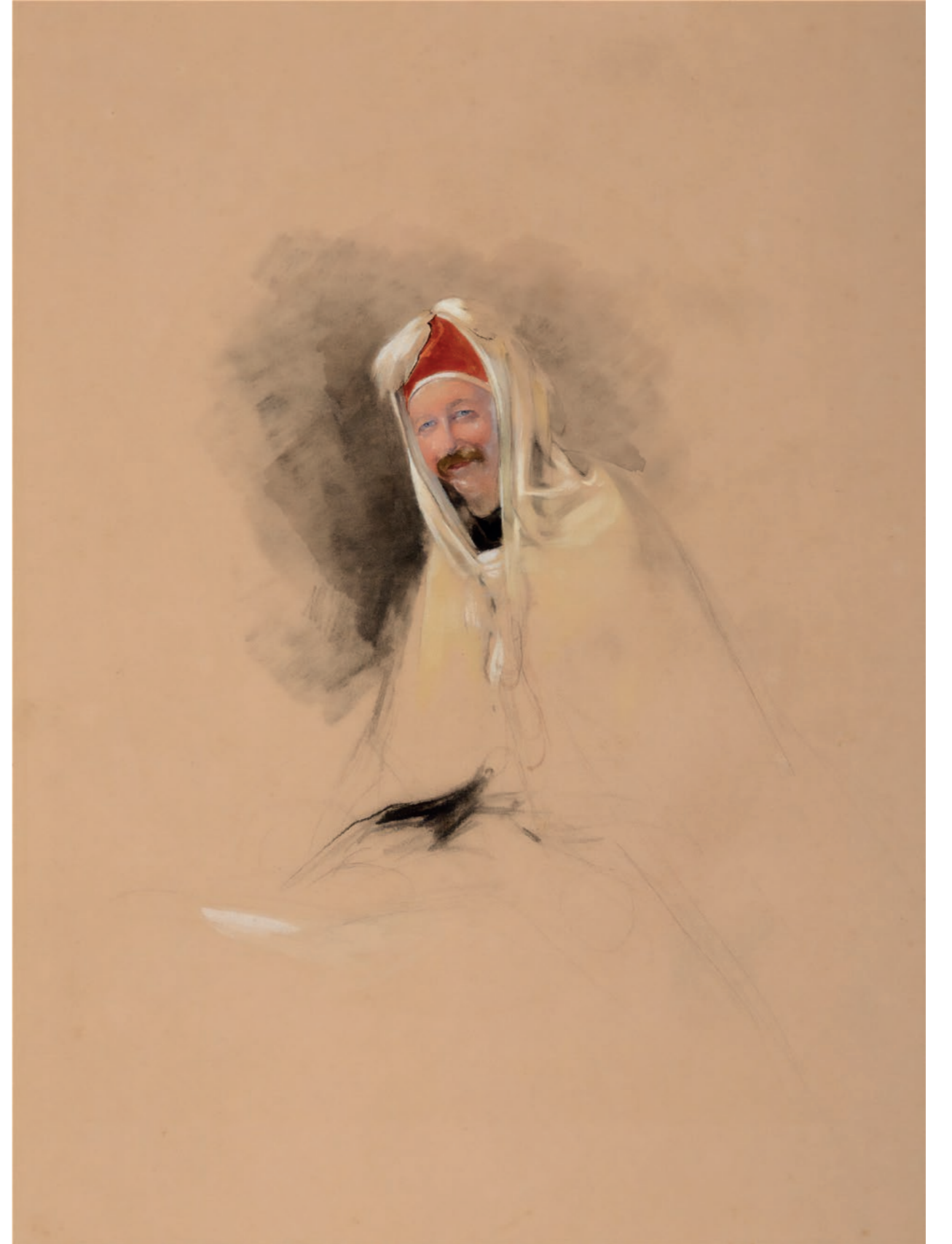
Initially trained in England, John Frederick Lewis, RA (1804-1876), first gained recognition as a watercolourist and animal painter before turning decisively toward Orientalist subject matter following his extensive travels in the Mediterranean and the Middle East. His most formative period occurred during his decade-long residence in Egypt between 1841 and 1851, when he settled in Cairo in a large Ottoman-style wooden house, consciously distancing himself from European society. Immersed in local life, Lewis adopted Near Eastern dress, customs and domestic practices, enabling him to observe Cairene society with an intimacy and authenticity that distinguished his work from many of his contemporaries. During this period, he produced a body of work characterised by extraordinary precision, subtle psychological insight and a restrained, almost timeless atmosphere, earning him a reputation as one of the most scholarly and empathetic painters of the Orientalist movement.

Among the most intriguing works associated with Lewis's Egyptian years is *Portrait Study of a European in Turkish Dress, probably Sir John Gardner Wilkinson (1797-1875)*. The painting is widely believed to depict Sir John Gardner Wilkinson (1797-1875), the pioneering Egyptologist often described as the 'Father of British Egyptology.' By the 1840s, Wilkinson was already a figure of considerable renown, having spent twelve years in Egypt between 1821 and 1833, largely based in Thebes (modern Luxor), and having published his

تلقى عضو الأكاديمية الملكية جون فريدريك لويس (1804-1876) تدريبه الفني في إنجلترا، وحقق شهرة واسعة كفنّان ألوان مائية ورسام للحيوانات قبل أن يتحوّل بشكل كامل إلى رسم المواضيع الاستشراقية إثر رحلاته المكثفة إلى الدول المطلة على البحر الأبيض المتوسط والشرق الأوسط. صقل لويس مهاراته بشكل رئيسي خلال إقامته لعقد من الزمن في مصر بين عامي 1841 و1851 حيث استقرّ في منزل خشبي كبير عثماني الطراز في العاصمة القاهرة، ونأى بنفسه عن المجتمع الأوروبي. غاص الفنان في الحياة المحلية، وأخذ يرتدي الزي التقليدي للمنطقة، وتبنّى عادات سكانها وطقوسهم، وهو ما مكّنه من رصد المجتمع القاهري عن قرب بمصداقية ميّزت أعماله عن كثير من معاصريه. وخلال هذه الفترة، قدّم لويس أعمالاً انطوت على دقة استثنائية، وإضاءة على الجوانب النفسية للشخوص الظاهرة فيها، بالإضافة إلى عكس الأجواء السائدة بمهارة فريدة. أكسبه كل ذلك شهرة باعتباره أحد أكثر فناني تيار الاستشراق تعمّقا في دراسة مواضيعه وتعاطفاً مع شخوصها.

ومن بين الأعمال الأشهر من سنوات استقرار لويس في مصر تأتي «دراسة لبورتريه لأوروبي بزيّ تركي» (1797-1875) والتي يسود اعتقاد على نطاق واسع أن من يظهر فيها هو السير جون غاردنر ويلكينسون (1797-1875)، عالم المصريات الرائد الملقّب بـ «أبو علم المصريات البريطاني». فبحلول أربعينيات القرن التاسع عشر، كان ويلكينسون قد أصبح شخصاً شهيراً بعد أن أمضى 12 سنة في مصر بين عامي 1821 و1833، مستقرّاً معظم تلك الفترة في طيبة (التي تُعرف حالياً بالأقصر). ونشر كتابه الرائد «عادات وتقاليد قدماء المصريين» عام 1837. وبفضل دراساته وأبحاثه، تم تكريمه عام 1938 بالوسام البريطاني من فئة فارس. عاد ويلكينسون إلى مصر عدة مرات لاحقاً، ولا سيما خلال أربعينيات القرن التاسع عشر، والتي يبدو أنه التقى خلالها لويس.

تُشير السجلات إلى أن الشخصية التي تظهر في العمل هي ويلكينسون بالفعل، فقد نشط الاثنان في نفس الأوساط الأجنبية والأكاديمية في القاهرة،



landmark study *Manners and Customs of the Ancient Egyptians* in 1837. His scholarly achievements were formally recognised with a knighthood in 1839, and he returned to Egypt on several occasions thereafter, including during the early 1840s when his paths demonstrably crossed with those of Lewis.

Documentary evidence strongly supports the identification of the sitter as Wilkinson. The two men moved within the same expatriate and scholarly circles in Cairo, attending social gatherings together, including a noted séance hosted at Lewis's house in December 1841. References in Wilkinson's journals, contemporary correspondence, and later art market records further reinforce this connection. Most compelling is the record of a posthumous studio sale of Lewis's works in 1855, which included a portrait explicitly titled *Sir Gardiner Wilkinson, in Oriental Costume*. Additional versions and related studies, including one now in the Ashmolean Museum, Oxford, attest to Lewis's sustained interest in this particular sitter. The portrait itself presents a fair-skinned European man with blue eyes, a long flowing moustache and heavily hooded eyelids, dressed in layered Ottoman attire. As with much of Lewis's Orientalist portraiture, this work operates on multiple levels: as a sensitive likeness of a specific individual, as a document of cross-cultural exchange and as a reflection on identity and self-fashioning in nineteenth-century Egypt.

وحضرا نفس الفعاليات الاجتماعية، بما فيها جلسة شهيرة نظمها لويس في منزله في ديسمبر 1841. وتؤكد على هذه الصلة دلائل موجودة في مدونات ويلكينسون ومراسلاته، ولاحقاً في سجلات بيع وشراء الأعمال الفنية. وأبرز هذه الدلائل سجل بيع أعمال لويس عُثر عليه في مُحترفه بعد وفاته، وفيه ذِكرٌ لـ «السير جون غاردنر ويلكينسون في زيّ شرقي». وتؤكد نسخ أخرى ودراسات ذات صلة، إحداها موجودة ضمن مقتنيات متحف أشموليان في أكسفورد، على الاهتمام المستمر للويس بالرجُل الظاهر في اللوحة بهيئة أوروبية ذو بشرة فاتحة وعيون زرقاء ولحية طويلة متدلّية وجفون ثقيلة، ويرتدي ملابس عثمانية. وكما هو عليه الحال مع معظم أعمال لويس الاستشراقية، يُنظر إلى هذه اللوحة من مستويات متعددة، فهي صورة تتمتع بحساسية عالية لتصوير شخص معين، وتوثيق لأحد أشكال التبادل الثقافي، وتأمّل في الهوية والذات في مصر خلال القرن التاسع عشر.



SACRED SPACES

مساحات ذات قداسة

## GUSTAV BAUERNFEIND

(Sulz 1848 – 1904 Jerusalem)

*At the Door of the Umayyad Mosque, Damascus /  
La Porte de la Grande Mosquée à Damas,*  
c. 1889-1891

Signed lower left: G. Bauernfeind

Watercolour on cardboard

50 x 38 cm (19 ½ x 14 ¾ in.)

Gustav Bauernfeind (1848-1904) was born in the southern-German province of Baden-Württemberg and initially trained as an architect at the Stuttgart Polytechnic Institute, entering the architectural offices of Wilhelm Bäumer (1783-1848). Despite his talents, Baurenfeind discovered a greater passion for landscape painting after an eye-opening trip to Italy in 1873-1874. Bauernfeind started his career depicting landscapes of German, Swiss and Italian provincial scenes, but would find little commercial success in this field, so keeping in lieu with the artistic trend and fascination of his time, he decided to venture to the Middle East to soak up inspiration for a new style of painting which was adored by American, British and European art patrons, of his time. The artist was encouraged by his sister and brother-in-law, who at the time were living in Beirut, to make the voyage to the region of the world they had fallen in love with. Baurenfeind was known to have made three major trips to the Orient before calling Jerusalem home in 1896. His first trip to the region commenced in Egypt, followed by journeys to Palestine, Lebanon and Syria, during the years 1880-1881. He would later return for a second trip in the years 1884-1887 and a third trip in the years 1888-1889, before returning to Munich in 1890. However, still drawn to the region which inspired his greatest artworks, Baurenfeind decided to return to Jerusalem in 1896, where he would live for eight years until his death.

The present watercolour, believed to be created during his first trip to Damascus, would have offered western-19<sup>th</sup>-century

## غوستاف باورنفايند

سولز 1848 – 1904 القدس

«عند بوابة المسجد الأموي، دمشق»

حوالي 1891-1889

موقَّعة في الزاوية السفلية اليسرى: غ. باورنفايند

ألوان مائية على ورق مقوى

50 × 38 سم

وُلد غوستاف باورنفايند (1848-1904) في ولاية بادن فورتمبيرغ جنوب ألمانيا، وتدرَّب في بداية مسيرته كمعماري في معهد شتوتغارت للعلوم التطبيقية، والتحق بمكتب المعماري ويلهلم باومر (1783-1848). ورغم ما تمتع به من مهارة في مجال العمارة، إلا أن باورنفايند قام برحلة إلى إيطاليا بين عامي 1873 و1874 غيَّرت مساره، واكتشف فيها شغفاً أكبر تمثَّل برسم المناظر الطبيعية، ليستهل رسم أرياف ألمانية وسويسرية وإيطالية، إلا أنه لم يُحقق نجاحاً تجارياً كبيراً من هذه الأعمال. وتماشياً مع التيار الفني السائد في تلك الحقبة والافتتان بالشرق، قرر شدَّ رحاله إلى الشرق الأوسط ليستقي الإلهام في مجموعة جديدة من اللوحات لاقت إقبال رعاة الفن الأمريكيين والبريطانيين والأوروبيين آنذاك. حظي الفنان بتشجيع شقيقته وزوجها اللذين كانا يُقيمان في بيروت، ودفعاه للسفر إلى منطقة أثارت شغفهما. تشير السجلات إلى أن باورنفايند قام بثلاث رحلات مطوَّلة إلى الشرق قبل أن يستقرَّ في القدس عام 1896. استهلَّ باكورة رحلاته للمنطقة بزيارة مصر، ثم توجَّه إلى فلسطين ولبنان وسوريا عامي 1880 و1881. وأتت زيارته الثانية بين عامي 1884 و1887، والثالثة عامي 1888 و1889 قبل أن يعود إلى ميونخ عام 1890. ونتيجة قوة انجذابه للمنطقة التي ألهمته لتقديم أهم أعماله، قرَّر الفنان عام 1896 العودة للقدس التي استقرَّ فيها لثمانية سنوات حتى وفاته.

شكَّلت لوحة الألوان المائية هذه، التي يُعتقد أن باورنفايند رسمها خلال زيارته الأولى إلى دمشق، نافذة لجمهور القرن التاسع عشر وجامعي الأعمال الفنية على عوالم المسجد الأموي والثقافة الدمشقية. ونظراً لكونه غير مسلم، لم يُسمح للفنان بدخول الجامع الذي بُني في القرن الثامن بعد غزو الخلافة الأموية لدمشق عام 634. كان التفاوض للسماح برسم هذا المشهد أمراً معقداً بحدِّ ذاته، ويُرجَّح أن أحد حُرَّاس المسجد – الذي يظهر متكئاً في يمين اللوحة – هو من أتاح له أن يرسم من مسافة محددة رسم رابع أقدس موقع في الإسلام. ويذكرُ باورنفايند هذا المشهد بالألوان المائية – الذي نفَّذه عام 1891 بالألوان الزيتية على قماش – في تدوينه من مذكراته تحمل



viewers and art collectors an unprecedented lens into the world of the Umayyad Mosque and Damascene culture. As a non-Muslim, Baurenfeind was not permitted to enter the holy site which was built in the 8<sup>th</sup> century after the Umayyad Caliphate conquered Damascus in 634 A.D. Negotiating a means to paint this scene would have been a complex task in itself and would have been afforded the possibility to paint the fourth holiest site in Islam, from a respectful distance, by the guardians of the Great Mosque – likely the guardian situated in a reclining pose in the right third of the composition. This watercolour which was also realised into an oil on canvas in 1891 was recorded in Bauernfeind's diary on the 9<sup>th</sup> of April 1889, stating in his entry: "Between the various stalls of a covered bazaar street there opens up a small side entrance of a mosque, inviting the faithful to its luminous court and playing fountain. The *muezzin* has called the hour of prayer, and some people followed the call. They put their shoes, weapons and other burdens under the care of the warden [guardian of the mosque]." (Petra Kühner, *Gustav Bauernfeind, Gemälde und Aquarelle*, Frankfurt/M, 1995, p.218).

Bauernfeind's artworks are represented in some of the most important collections in the world including: The Shafik Gabr Collection, the Islamic Arts Museum Malaysia and the Dahesh Museum of Art, New York.

تاريخ 9 أبريل 1889 يقول فيها: «بين الأكشاك المتنوعة للسوق المسقوف، يوجد مدخل جانبي صغير لمسجد، يدعو المؤمنين إلى فناءه المشرق وناقورته. نادى المؤذن على المصلين عندما حان موعد الصلاة، ولبى البعض نداءه، فتركوا أحذيتهم وأسلحتهم وحاجياتهم لدى حارس [المسجد]». (بيتر كونر، «غوستاف باورنفايند، اللوحات والألوان المائية»، فرانكفورت/م، 1995، الصفحة 218).

يُذكر أن لوحات باورنفايند موجودة ضمن أهم المجموعات الفنية في العالم، ومنها مجموعة شفيق جبر؛ ومتحف الفنون الإسلامية في ماليزيا؛ ومتحف داهش للفنون في نيويورك؛ ومجموعة فيليب جبر الفنية.



## CHARLES ROBERTSON, RWS

(Walton-on-Thames 1844 – 1891 Godalming)

*The Shoes of the Faithful, 1879*

Signed, monogrammed and dated lower right: CR 1879

Oil on canvas

107 x 78 cm (42 ¼ x 30 ¾ in.)

Charles Robertson, RWS (1844-1891), was a British painter whose career was shaped by extensive travel to North Africa and the Levant, and by his close association with the Orientalist tradition established by earlier Victorian artists. Born in London, Robertson began exhibiting at the Royal Academy in 1863 and developed his practice during a period of substantial British interest in the world of the Orient. He first travelled to Algeria in 1862, returning to the region repeatedly over the following decades. In 1872, Robertson journeyed through Jerusalem and Cairo, producing pencil and watercolour sketches of both ancient monuments and contemporary street life, which he is most celebrated for. These travels formed the visual foundation of his most ambitious works. Influenced by his friend and mentor John Frederick Lewis, RA (1804-1876), with whom he lived in proximity to at Walton-on-Thames, Robertson adopted a similarly meticulous approach to architectural detail and ethnographic observation. By the 1880s he had increasingly embraced watercolour, becoming a member of the Royal Society of Painters in Watercolour and later serving as Vice-President of the Royal Society of Painter-Etchers and Engravers.

*Shoes of the Faithful, 1879* monogrammed and dated to 1879, is set at the entrance of the Mamluk-period Mosque of Sultan Hassan in Cairo and exemplifies Robertson's engagement with Egyptian subject matter at the highest level. This oil on canvas is one of the most important paintings produced by Robertson and was exhibited and published extensively throughout the 19<sup>th</sup> century. The painting is situated around a contemplative guardian of

## تشارلز روبرتسون، عضو الجمعية الملكية لفناني الألوان المائية

والتون أون تيمز 1844-1891 غودالمينغ

«نعال المؤمنين»، 1879

موقّعة ومؤرّخة وممهورة بالأحرف الأولى في الزاوية السفلية اليمنى:

ت ر 1879

ألوان زيتية على قماش

107 × 78 سم

تشارلز روبرتسون (1844-1891)، عضو الجمعية الملكية لفناني الألوان المائية، هو رسام بريطاني رسمت معالم مسيرته الفنية رحلاته المكثفة إلى شمال أفريقيا وبلاد الشام، وكذلك صلاته الوثيقة بالتقاليد الاستشراقية التي أرساها من سبقوه من الفنانين الفكتوريين. وُلد روبرتسون في لندن، واستهل مسيرته بعرض أعمال في الأكاديمية الملكية عام 1863، وصقل أسلوبه خلال فترة ساد فيها اهتمام بريطاني كبير بالشرق. سافر إلى الجزائر عام 1862، لتكون تلك الأولى في إطار سلسلة من الزيارات تالتت على مدى العقود التالية. زار الفنان كذلك كلاً من القدس والقاهرة، حيث نَقَدَ أعمالاً بقلم الرصاص ورسومات أولية بالألوان المائية للصروح القديمة ومَشاهد من حياة الشارع المعاصرة آنذاك، والتي حقق بفضلها شهرة كبيرة. شكّلت هذه الأسفار الأساس البصري لأعماله الأكثر طموحاً، والتي نرى فيها تأثراً بصديقه ومعلمه وعضو الأكاديمية الملكية جون فريديريك لويس (1804-1876)، إذ كانا مقرّبين جداً خلال فترة إقامته في والتون أون تيمز، وهو ما دفع روبرتسون إلى تبني مقارنة مشابهة في تقديم تفاصيل الطراز المعماري وإظهار الشعوب بدقة بالغة. وبحلول ثمانينيات القرن التاسع عشر، تزايد استخدامه للألوان المائية، وأصبح عضواً في الجمعية الملكية لفناني الألوان المائية، وشغل لاحقاً منصب نائب رئيس للجمعية الملكية للرسامين والنقاشين والنحاتين.

لوحة «نعال المؤمنين» (1879)، الموقّعة والمؤرّخة والممهورة بالأحرف الأولى للفنان، هي لمشهد من مدخل مسجد السلطان حسن، الذي يعود للحقبة المملوكية، في العاصمة المصرية، وتُجسّد انخراط روبرتسون بالحياة المصرية بامتياز. ويُعتبر هذا العمل المنقّد بالألوان الزيتية على قماش من أهم لوحات الفنان. وعُرضت على نطاق واسع ونُشرت في إصدارات عديدة خلال القرن التاسع عشر. تتمحور اللوحة حول حارس المسجد السارح في تأملاته بينما يحمل زوجاً من النعال أمام حائط من الألواح الخزفية المرسومة بعناية بالغة. أما في المقدمة فيظهر 14 زوجاً من النعال عند عتبة المسجد، في إبراز للتقليد الإسلامي الراسخ بنزع النعال قبل الدخول للمسجد والصلاة. ونظراً



the mosque, who is depicted bearing a pair of slippers in front of a wall of carefully painted ceramic tiles. In the foreground, fourteen pairs of slippers placed outside the mosque signal the sacred interior beyond and reference the enduring Islamic custom of removing one's shoes before prayer. Painted from an outward vantage looking-in, the artist would have had to carefully position himself in a way which would not have been a disturbance to the local worshipers during their time of prayer in the background. Rendered with extraordinary attention to detail and form, these humble slippers serve as both an ethnographic detail and a quiet metaphor for devotion. Painted most likely in Robertson's Surrey studio but informed by repeated visits to Egypt in 1872, 1876 and later years, the work reflects his ability to transform direct observation into a contemplative image of faith and daily ritual.

The Mosque of Sultan Hasan, Cairo, stands as one of the monumental achievements of the Mamluk dynasty and a defining landmark of the medieval-Islamic world. Constructed between 1356 and 1363 during the reign of Sultan al-Nasir Hasan (r. 1347-1351), the complex functioned as both a congregational mosque and a madrasa dedicated to the four Sunni schools of law. By the 19<sup>th</sup> century, the mosque had become a focal point for European-traveller artists drawn to its energy and rich interplay of light and shadow. Among the earliest were John Frederick Lewis, RA (1804-1876), Carl Haag, RWS (1820-1915), Edward Angelo Goodall, RWS (1819-1908) and Charles Robertson, RWS (1844-1891), each finding in the mosque an ideal subject for watercolour's expressive precision. United by their mastery of the medium, these artists translated the monument's grandeur and devotional character into beautiful works of art. *Shoes of the Faithful, 1879*, was exhibited at The Royal Academy of Arts, London in 1879 (no. 954) and was published in numerous publications including: *The Royal Academy of Arts; a complete Dictionary of contributors and their work from its foundation in 1769 to 1904*, by Algernon Graves F.S.A., vol. VI, p. 328; *Victorian Painters*, by Christopher Wood, Christopher Newall and Margaret Richardson, 1995, Woodbridge, Suffolk: Antique Collectors' Club, p. 442; and *No Day Without a Line*, by Martin J. Hopkinson, and Claire Tilbury, Ashmolean Museum, 1999, p. 56.

لكون الفنان رسم المَشهد من زاوية خارجية، فمن المؤكد أنه اتخذ موضعاً بحيث لا يُشكل مصدر إزعاج للمؤمنين خلال صلاتهم في الداخل. تم رسم النعال المتواضعة بدقة استثنائية، لتكون عبارة عن تفصيل يُظهر جوانب حياة السكان المحليين واستعارة تُبرز قوة التقوى والطاعة. ويُرجَّح أن الفنان رسم العمل في مُحترفه في مدينة سوري البريطانية، ولكن مصدر إلهامه كان زيارته المتكررة لمصر بين عامي 1872 و1876 وخلال السنوات اللاحقة، ليعكس قدرته الفذة على تحويل لقطة شاهدها إلى لوحة تأملية عن الإيمان والطقوس اليومية.

يُعتبر مسجد السلطان حسن في القاهرة من أبرز الصروح المعمارية للحقبة المملوكية ومعلماً شامخاً للعالم الإسلامي من العصور الوسطى، إذ شُيّد بين عامي 1356 و1363 خلال عهد السلطان الناصر بدر الدين حسن (حكّم بين عامي 1347 و1351)، وكان مسجداً ومدرسة دينية مكرّسة للمذاهب الفقهية الإسلامية الأربعة عند أهل السُنّة. وبحلول القرن التاسع عشر، تحوّل المسجد إلى وجهة للفنانين الأوربيين الرحالة الذي اجتذبهم ما يتمتّع به من حيوية وتفاعل بين الضوء والظل، وكان من أوائلهم عضو الأكاديمية الملكية جون فريدريك لويس (1804-1876)، وأعضاء الجمعية الملكية لفناني الألوان المائية كارل هاغ (1820-1915)، وإدوارد أنجيلو جودال (1819-1908)، وتشارلز روبرتسون (1844-1891)، الذين اعتبر كل منهم هذا المسجد معلماً مثالياً للرسم بالألوان المائية، فوظّف كلّ منهم مهاراته في استخدام هذه الخامة الفنية لإظهار مهابة هذا الصرح الديني في تحف فنية بديعة.

عُرّضت لوحة «نعال المؤمنين» (1879) بالأكاديمية الملكية للفنون في لندن عام 1879 (العمل رقم 954)، ونُشرت في العديد من الإصدارات: منها «الأكاديمية الملكية للفنون؛ موسوعة كافة المساهمين وأعمالهم منذ التأسيس عام 1769 وحتى عام 1904»، ألجرون غريفز، المجلد السادس، الصفحة 328؛ و«رسامون فكتوريون»، كريستوفر وود وكريستوفر نيوال ومارغريت ريتشاردسون، 1995، وودبريدج، سوفولك: نادي جامعي التحف، الصفحة 442؛ و«لا يوم من دون خط»، مارتن هوبكينسون وكليير تيلبوري، متحف أشموليان، 1999، الصفحة 56.



## HERMANN D.S. CORRODI

(Frascati 1844 – 1905 Rome)

*The Esplanade of Al-Aqsa Mosque in Jerusalem,*  
c. 1876

Signed lower left: H.Corrodi.Roma

Oil on canvas

127 x 75 cm (50 x 29 ½ in.)

Born in Frascati to a family of artists, Hermann David Salomon Corrodi (1844-1905), is considered as one of Italy's most eminent Orientalist painters, best known for his detailed and meditative depictions of the Orient. Influenced by his family's artistic flair and the plethora of art within Rome (only twelve miles from Frascati), the artist grew to critical acclaim during his lifetime. Corrodi commenced his artistic career in 1860 when he studied under Alexandre Calame (1810-1864) in Geneva in the artist's studio. In 1866 Corrodi entered the Academia di San Luca in Rome, where he received mentorship from his father, the celebrated Swiss-Italian landscape painter, Salomon Corrodi (1810-1892). In 1872 Corrodi ventured to London where his artworks were admired by the British royal family and a year later in 1873 won Gold Medal at The Universal Exhibition in Vienna. Corrodi later travelled further afield to North Africa, Anatolia and the Levant – some of his most famous depictions he made were of Egypt, Syria, Cyprus, Palestine, Constantinople and Montenegro. The artist was known to depict numerous sketches of landscape scenes throughout his travels, later transposing onto canvas in his studio in Rome (the inscription "Roma" on our painting indicates this method of production). Corrodi's talents attracted noble patronage, including the support of members of the German upper class and the British and Austro-Hungarian royal families, who all purchased his artworks – namely Kaiser Wilhelm II (r. 1888-1918) who acquired this view of the Al-Aqsa Mosque reflected in this catalog. Corrodi was known to be a friend of Queen Victoria and also received much recognition in Egypt, from

## هيرمان ديفيد سالومون كورودي

فراسكاتي 1844-1905 روما

«ساحة المسجد الأقصى في القدس»، حوالي  
1876

موقَّعة في الزاوية السفلية اليسرى: هـ. كورودي.روما

ألوان زيتية على قماش

127 × 75 سم

وُلد هيرمان ديفيد سالومون كورودي (1844-1905) لعائلة من الفنانين في بلدة فراسكاتي التي تبعد حوالي 20 كيلومتراً عن روما، ويُعتبر أحد أبرز الفنانين المستشرقين الإيطاليين، واشتهر بتصويره الغني بالتفاصيل والطابع التأملي لمُشاهده عن الشرق. تأثّر بالذائقة الفنية لعائلته، وما تمثّعت به روما من ثراء في مجال الفنون، وحظي بشهرة كبيرة في حياته. استهل كورودي مسيرته الفنية عام 1860 بالدراسة تحت إشراف ألكسندر كالام (-1864) في مُحترفه بمدينة جنيف السويسرية، قبل أن يلتحق بأكاديمية سان لوكا في روما، حيث تلقى التوجيه من والده، الرسام السويسري الإيطالي الشهير سالومون كورودي (1810-1892). شهد عام 1872 اتخاذه لقرار التوجه إلى لندن حيث حظيت أعماله بإشادة العائلة المالكة البريطانية، وبعد ذلك بعام نال الميدالية الذهبية من المعرض العالمي في فيينا. ثم قام كورودي برحلات أبعد قادته إلى شمال أفريقيا والأناضول وبلاد الشام، ومن أبرز الأعمال في مسيرته هي تلك التي تظهر فيها مُشاهد من مصر وسوريا وقبرص وفلسطين والقسطنطينية والجزيل الأسود. ويُعرف أن الفنان نَقَدَ العديد من الرسوم الأولية للتضاريس والمُشاهد التي رآها خلال أسفاره، وحولها لاحقاً إلى لوحات على قماش في مُحترفه بالعاصمة الإيطالية، ومن هنا أتى الوسم بكلمة (روما) في التوقيع.

استقطبت مواهب كورودي رعاية طبقة النبلاء، وشملت عليه القوم في ألمانيا والعائلات المالكة البريطانية والنمساوية/المجرية، والتي اشترت أعماله، ومن أبرز أولئك القيصر فيلهلم الثاني (حَكَمَ بين عامي 1888 و1918) الذي اقتنى هذه اللوحة التي يظهر فيها المسجد الأقصى. ومن المعروف أن كورودي كان صديقاً للملكة فكتوريا، وحظي بمكانة خاصة لدى الخديوي العثماني إسماعيل باشا (حَكَمَ بين عامي 1863 و1879) الذي اقتنى عدة أعمال من الفنان عام 1876. برَع كورودي في إظهار الضوء والتدرجات اللونية، وهو ما جعل لوحاته تحظى بشعبية واسعة خلال حياته وحتى يومنا هذا. ولسوء الحظ، أدى حريق اندلع في محترفه عام 1892 إلى إتلاف العديد من أعماله الاستشراقية، وهو ما يجعل هذه اللوحة نادرة من نوعها.



the Ottoman Khedive Isma'il Pasha (also known as Ismail the Magnificent of Egypt) (r. 1863-1879) who purchased several paintings from the artist in 1876. Corrodi was a master of light and gradations of colour, which made his paintings so popular during his lifetime and beyond. Unfortunately in 1892 a fire broke out in his studio destroying many Orientalist scenes, making his pieces even more rare today.

This masterpiece from Corrodi's corpus is one of his rarest and most important paintings to come to market, as it depicts worshipers at the Sacred Fountain in front of the Mosque of Omar, at the compound of Al-Aqsa, the third holiest site in Islam; and was once owned by Kaiser Wilhelm II, the last German Emperor and King of Prussia. Al-Aqsa sits atop the Temple Mount in the Old City of Jerusalem and dates back to the year 637 A.D. when Umar (r. 634-644)(also spelt Omar), the father-in-law of The Prophet Muhammad (Peace Be Upon Him) (570-632) and Rashidun Caliph, took Jerusalem from the Byzantine Empire. The structure extant today was built in its current shape by the Ayyubid Sultan Al-Afdal ibn Salah ad-Din (r. 1193-1196) in 1193 to commemorate the prayer of the Caliph Umar. *The Esplanade of Al-Aqsa Mosque in Jerusalem*, was included in a major exhibition, *De Delacroix à Kandinsky, L'orientalisme en Europe*, in 2010-2011 which travelled between three prestigious institutions including: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels; Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Munich; and Musée des Beaux-Arts de Marseille, Marseille (Réunion des Musées Nationaux de France, RMN). This pertinent exhibition is considered one of the most important curations of Orientalist art and featured over one hundred and fifty pieces, attracting over three hundred thousand visitors from across the globe. In extension, *The Esplanade of Al-Aqsa Mosque in Jerusalem*, was published in the exhibition catalogue and is featured on p. 148 of *De Delacroix à Kandinsky: L'orientalisme en Europe*, by Odile Cavalier, Hazan, 2010.

تُعتبر هذه التحفة من أندر وأهم أعمال كورودي المتاححة في سوق الفن، وتظهر فيها مجموعة من المصلّين عند النافورة المقدسة أمام مسجد عمر بن الخطاب في مجمّع المسجد الأقصى ثالث أقدس مسجد في الإسلام، وسبق أن امتلكها القيصر فيلهلم الثاني، آخر إمبراطور ألماني وملك بروسيا. يقع المسجد الأقصى على قمة جبل الهيكل في البلدة القديمة في القدس، ويعود تاريخ بنائه إلى عام 637 عندما استولى عمر بن الخطاب (حكّم بين عامي 634 و644)، والد زوجة الرسول محمد ﷺ (570-632) وثاني الخلفاء الراشدين، على القدس من الإمبراطورية البيزنطية. أما مبنى المسجد بشكله الحالي فيعود للسلطان الأيوبي الأفضل بن صلاح الدين (حكّم بين عامي 1193 و1196) عام 1193 والذي شيّده إحياء لذكرى صلاة الخليفة عمر في الموقع.

شاركت لوحة «ساحة المسجد الأقصى في القدس» في أحد أهم المعارض الفنية الاستشرافية «من ديلاكروا إلى كاندينسكي، الاستشراق في أوروبا» الذي جال بين عامي 2010 و2011 في ثلاث مؤسسات مرموقة هي المتاحف الملكية للفنون الجميلة في بلجيكا، بروكسل؛ ومتحف الفنون التابعة لمؤسسة هاييو الثقافية، ميونيخ؛ ومتحف الفنون الجميلة في مرسيليا (جمعية المتاحف الوطنية الفرنسية). ضمّ هذا المعرض الضخم أكثر من 150 عملاً فنياً، وجذب أكثر من 300 ألف زائر من أرجاء العالم. كما ظهرت اللوحة في كتالوج المعرض (الصفحة 148) الذي ألّفته الكاتبة أوديل كافالييه، والصادر عن دار هازان عام 2010.



## CARL COWEN SCHIRM

(Wiesbaden 1852 – 1928)

### *View of the Al-Aqsa Mosque in Jerusalem, 1884*

Signed and dated lower right: C.C.Schirm 1884.

Oil on canvas

55 x 37.5 cm (21 1/2 x 14 1/2 in.)

Carl Cowen Schirm (1852-1928) was a Polish painter whose artistic practice developed at the intersection of academic training, plein-air observation and an early engagement with photography. Active during the late nineteenth century, Schirm belonged to a generation of European artists who combined traditional painterly methods with modern visual technologies to achieve heightened realism. Although based for much of his career in Warsaw, where he later ran a landscape painting studio, Schirm traveled extensively in the eastern Mediterranean. His journey to Syria and Palestine in 1880-1881 proved particularly formative, providing both direct visual material and lasting impressions that would inform his Orientalist and architectural views. Notably, Schirm traveled with a camera and his documented interest in photography situates his work within a broader nineteenth-century artistic dialogue between painting and the captured image.

Painted shortly after his return, *View of the Al-Aqsa Mosque in Jerusalem, 1884* stands as one of Schirm's most accomplished and evocative works. The composition presents the north façade of the Al-Aqsa Mosque, partially revealed through trees at the end of a paved path leading to the ablution fountain, Al-Kas. The scene is bathed in an intense, radiant light, characteristic of Schirm's confident handling of atmosphere. The geometric rigour of the stone paving is carefully contrasted with the organic suppleness of the surrounding trees, creating a balanced interplay between architectural order and natural form. The overwhelming heat of the sun is conveyed through the strong

## كارل كوين شيرم

1928-1852 فيسبادن

### «منظر للمسجد الأقصى في القدس»، 1884

موقّعة ومؤرّخة في الزاوية السفلية اليمنى: ك. ك. شيرم 1884

ألوان زيتية على قماش

37.5 × 55 سم

كارل كوين شيرم (1852-1928) هو رسام بولندي تُشكّل مسيرته الفنية تقاطعاً بين الرسم الأكاديمي والرسم في الهواء الطلق وبداية ممارسة التصوير الفوتوغرافي. استهلّ شيرم مشواره في أواخر القرن التاسع عشر، وهو ينتمي إلى جيل من الفنانين الأوروبيين الذين جمعوا بين أساليب الرسم التقليدية والتقنيات البصرية المعاصرة لتقديم مستوى أكثر دقة للمشاهد الواقعية. ورغم أنه استقرّ في معظم مراحل مسيرته في العاصمة وارسو، حيث كان لديه مُحترف لرسم المناظر الطبيعية، إلا أنه سافر إلى شرق البحر الأبيض المتوسط بشكل مكثّف، ورحلته إلى سوريا وفلسطين بين عامي 1880 و1881 أثّرت على نتاجه الفني بشكل كبير، ومنحته روافد بصرية وانطباعات غدّت مَشاهدته الاستشراقية والمعمارية. وعادة ما سافر شيرم حاملاً كاميرا، ونتيجة اهتمامه الموثق بالتصوير، يُنظر إلى أعماله ضمن الحوار الفني الذي شهده القرن التاسع عشر بين فن رسم اللوحات والتصوير الفوتوغرافي.

رسم شيرم لوحة «منظر للمسجد الأقصى في القدس» (1884) بُعيد عودته من المنطقة، وتُعتبر من أنجح أعماله وأكثرها تأثيراً، إذ تظهر فيها الواجهة الشمالية للمسجد الأقصى، التي نراها جزئياً بين الأشجار في نهاية الطريق المُعبّد الذي يضمّ سبيل الكاس المخصص للوضوء. يسبح المشهد في ضياء باهر تمتاز به لوحات شيرم. أما الدقة الهندسية للأحجار التي رُصفت بها الأرضية فتتباين مع المرونة العضوية للأشجار الباسقة المحيطة بالمكان، وهو ما يخلق توازناً لافتاً بين الطابع المعماري والشكل الطبيعي. ويُظهر لنا الفنان الحر الشديد من خلال الظلال السميكة والألوان الدافئة للأحجار، وهو ما يمنح حضوراً طاغياً لواجهة المسجد والسبيل. واللافت في هذه اللوحة هو أن المشهد فيها مؤطّر بقبة الصخرة في الخلفية، في تأكيد على المعالم المقدسة لمدينة القدس. وبفضل دقة الطابع الهندسي ووضوح التفاصيل، تتمتع اللوحة بطابع فوتوغرافي، وهو ما يُبرز اعتماد شيرم على الذاكرة البصرية، وبالتأكيد على ما التقطه من صور فوتوغرافية.



shadows and the warm tonalities of the stone, which accentuate the tactile presence of both the mosque façade and the fountain. Particularly striking is the framing of the view: the Dome of the Rock appears in the background, anchoring the composition within Jerusalem's sacred topography. The precision of the perspective and the clarity of detail give the painting an almost photographic quality, underscoring Schirm's reliance on visual memory and, most likely, his own photographs.



## EDWARD ANGELO GOODALL, RWS

(London 1819 – 1908)

*The Sultan Hasan Mosque, Cairo, 1870*

Signed lower right: Edward A Goodall

Inscribed and dated lower left: Mosque Sultan Hasan, Cairo, 1870

Watercolour heightened with white

33.6 x 52 cm (13 ¼ x 20 ½ in.)

Edward Angelo Goodall, RWS (1819-1908) was a British painter and watercolourist associated with the later generation of nineteenth-century Orientalist artists. Born into an artistic family, his father, Edward Goodall, was a respected engraver – Goodall initially trained in London, where he developed a strong grounding in draughtsmanship and architectural observation. Although less widely travelled than some of his contemporaries, Goodall undertook an important journey to Egypt and the Orient in the mid-nineteenth century, an experience that profoundly shaped his artistic output. Like many Victorian Orientalists, he was drawn not only to the picturesque qualities of Islamic architecture, but also to its social and spiritual functions, producing works that imbue a quiet sense of reverence.

Goodall exhibited regularly in Britain, including at the Royal Academy and his works were appreciated for their precision, subtle colouring and measured restraint. Unlike the more theatrical Orientalism of other contemporaries, Goodall's paintings avoided favoured calm, observational scenes that foreground ritual and architecture. His interest in Cairo was particularly pronounced and he returned repeatedly, both literally and through his sketches. *The Sultan Hasan Mosque, Cairo, 1870*, exemplifies Goodall's mature approach to Islamic architecture and sacred space. The painting depicts the monumental fourteenth-century mosque-madrasa of the Mosque of Sultan Hassan, one of the most significant expressions of Mamluk architecture in Cairo. Commissioned

## إدوارد أنجيلو غودال، عضو الجمعية الملكية لفناني الألوان المائية

لندن 1819–1908

«مسجد السلطان حسن، القاهرة»، 1870

موقَّعة في الزاوية السفلية اليمنى: إدوارد أ. جودال

موسومة ومؤرَّخة في الزاوية السفلية اليسرى: مسجد السلطان حسن، القاهرة، 1870

ألوان مائية معززة بلون أبيض

33.6 × 52 سم

إدوارد أنجيلو غودال (1819-1908)، عضو الجمعية الملكية لفناني الألوان المائية، هو فنان بريطاني اختصَّ بالرسم بالألوان المائية وينتمي إلى الجيل الأخير من الفنانين المستشرقين في القرن التاسع عشر، وهو سليل عائلة فنية، فوالده إدوارد كان نقاشاً شهيراً. تدرَّب غودال الابن بلندن في مطبخ مسيرته، حيث صقل مهاراته في مجال الرسم الهندسي والمعماري. ورغم أنه لم يُسافر بنفس قدر معاصريه، إلا أنه قام برحلة هامة إلى مصر والشرق أوسط القرن التاسع عشر، وهي تجربة تركت أثراً بالغاً على نتاجه الفني. وكما هو الحال بالنسبة للكثير من المستشرقين الفكتوريين، لم يقتصر اهتمامه على السمات المتميزة للعمارة الإسلامية، بل كذلك استخداماتها الاجتماعية وجوانبها الروحانية، فقدَّم أعمالاً تغطى عليها هالة من الوقار والإجلال.

عَرَضَ غودال أعماله بشكل منتظم في بريطانيا، ولا سيما في الأكاديمية الملكية، وحظيت أعماله بتقدير كبير لما تتمتع به من دقة ورُقَّة في الألوان وضبط متأنٍّ للمشهد. وعلى عكس الطابع المسرحي لأعمال معاصريه من المستشرقين، فضَّل الفنان تقديم مشاهد هادئة تنطوي على قدر كبير من التأمل وتُشكِّل الطقوس والعمارة خلفية لها. أظهر غودال اهتماماً خاصاً بالقاهرة، التي ظهرت مراراً في أعماله النهائية ورسوماته الأولية. تُجسِّد لوحة «مسجد السلطان حسن، القاهرة» (1870) نضج مقاربتته في تصوير العمارة الإسلامية والأماكن المقدسة، إذ يظهر فيها مسجد ومدرسة السلطان حسن، وهو صرح مهيب يعود تاريخ بنائه إلى القرن الرابع عشر، ويُعتبر من أجمل التحف المعمارية المملوكية في العاصمة المصري. بُني المسجد بتكليف من السلطان الناصر بدر الدين حسن (حكَّم بين عامي 1347 و1351، وكذلك بين 1354 و1361) واكتمل تشييده عام 1363، ويقع عند سفح قلعة صلاح الدين الأيوبي ولطالما شكَّل معلماً بارزاً في المشهد المعماري والحضري للقاهرة. ونظراً لكونه صُمم حتى يكون مسجداً للعامَّة ومركزاً للتعليم الديني، فقد حمل رمزية خاصة بالسلطة السياسية والتقوى والطموحات المعمارية في أوج حكم المماليك.



by Sultan al-Nasir Hassan (r. 1347-1351, 1354-1361) and completed in 1363, the mosque stands at the foot of the citadel and has long dominated Cairo's urban and spiritual landscape. Conceived as both a congregational mosque and a center for religious learning, it symbolised political authority, piety and architectural ambition at the height of the Mamluk Sultanate. Goodall's composition emphasises the immense scale and geometry of the structure – its towering walls, recessed portals and carefully articulated stone surfaces – while subtly animating the scene with human figures engaged in prayer or quiet movement. These figures underscore the mosque's role as a space of humility and devotion within Cairene daily life. The restrained palette and controlled light lend the scene a contemplative stillness, suggesting the spiritual gravity of the site rather than mere spectacle. Today, Goodall's works are held in important public and private collections, including the Victoria and Albert Museum, and remain valued for their contribution to nineteenth-century European visual understandings of Islamic architecture and Cairene religious life.

يُرَكِّز عمل غودال على الحجم الهائل والطابع الهندسي المهييب لهذا الصرح المعماري بجدرانه الشاهقة، وأبوابه الغائرة في داخلها، والتناسق البديع للحجارة المستخدمة في تصميمه، بينما أضاف إلى المشهد برقة بالغة أشخاصاً إما منهمكين في الصلاة أو يتحركون بكل تؤدة. تُبرز هذه الشخوص دور المسجد كمكان للخشوع والتقوى في الحياة اليومية القاهرية، أما الألوان المحدودة والضوء الخافت الذي يتسربل إلى داخل المسجد فيسبغ المشهد في حالة من السكون والتأمل، ويستحضر الجانب الروحاني للمكان، أكثر من كونه استعراضاً لتصميم المسجد. وأعمال غودال مقتناة حالياً ضمن مجموعات عامة وخاصة مهمة، بما في ذلك متحف فيكتوريا وألبرت، وتنبع أهميتها من مساهمتها في رسم معالم الفهم البصري الأوروبي للهندسة المعمارية الإسلامية والحياة الدينية للقاهرة خلال القرن التاسع عشر.



TRADE ROUTES, MARKETS  
AND MERCHANT LIFE

مسارات التجارة والأسواق وحياء  
الباعة

## GUSTAV WERTHEIMER

(Vienna 1847 – 1902 Paris)

*The Halt of the Caravan, Cairo, c. 1883*

Signed lower right: G. Wertheimer.

Oil on canvas

73.5 x 122.5 cm (28 ¾ x 48 ¼ in.)

Gustav Wertheimer (1846-1902) was an Austrian painter whose refined Orientalist scenes reflect the Vienna Academy's commitment to realism and disciplined craftsmanship. He studied at the Academy of Fine Arts in Vienna under Carl Wurzinger (1817-1883), where he developed a strong grounding in academic drawing and compositional structure. Wertheimer traveled extensively to Egypt and throughout the Ottoman Empire, immersing himself in the architectural and social fabric of the Orient. This particular painting of a caravan preparing to embark at sunrise in the outskirts of Cairo, embodies the atmosphere and light of the scene. His palette is notably restrained, favouring earth tones and softened contrasts that enhance the contemplative mood of his compositions. Figures are often shown engaged in prayer or repose, their gestures understated and dignified. Though his career was cut short by his early death, Wertheimer achieved recognition within Austrian and European artistic circles. His works were collected by discerning patrons who valued subtlety and realism. Today, his paintings are represented in Austrian museum collections, the Indianapolis Museum of Art, Newfields, and in significant private collections devoted to 19<sup>th</sup>-century Orientalist painting. Wetheimer exhibited extensively at the Royal Academy, London and the *Société des Artistes Français*, throughout his career. Wertheimer received Honorary Awards at the Paris World Exhibitions of 1889 and 1900.

## غوستاف فيرتايمر

فيينا 1847–1902 باريس

«توقُّف القافلة، القاهرة»، حوالي 1893

موقَّعة في الزاوية السفلية اليمنى: غ. فيرتايمر

ألوان زيتية على قماش

122.5 × 73.5 سم

غوستاف فيرتايمر هو رسام نمساوي تعكس مشاهدته الاستشراقية التزام أكاديمية فيينا بتيار الواقعية والحرفية المنضبطة لفنانها. دَرَس في أكاديمية الفنون الجميلة في فيينا تحت إشراف كارل فورزينغر (1817-1883)، حيث طوّر وصقل أسلوبه في الرسم الأكاديمي وبنية اللوحة. سافر فيرتايمر بشكل متكرر إلى مصر وفي أرجاء الإمبراطورية العثمانية، وغاص في النسيج المعماري والاجتماعي للشرق. وتُجسّد هذه اللوحة، التي تظهر فيها قافلة على وشك الانطلاق عند الفجر في ضواحي القاهرة، الأجواء التي أراد نقلها ومهارته في رسم الضوء. استخدّم الفنان عدداً محدوداً من الألوان، مفضلاً الدرجات الترابية والتباينات الطفيفة، وهو ما يُعزز الطابع التأملي للعمل. أما الشخوص، فهي تظهر وقورة في وضعية الصلاة أو الاستراحة. ورغم أن مسيرته لم تعمّر طويلاً نتيجة وفاته بعمر صغير، إلا أنه حظي بالشهرة والتقدير في الأوساط الفنية النمساوية خصوصاً، والأوروبية عموماً، وجمع رعاة الفن أعماله، ولا سيما أولئك المهتمون بدقة وواقعية المشاهد. توجد لوحاته ضمن مقتنيات المتاحف النمساوية، ومتحف إنديانابوليس للفنون في نيوفيلدز، وفي مجموعات خاصة مهمة ومختصة بفن الاستشراق في القرن التاسع عشر. كما عرض فيرتايمر طوال مسيرته أعماله بشكل منتظم في الأكاديمية الملكية في لندن وجمعية الفنانين الفرنسيين، وحصل على جوائز فخرية في المعرضين العالميين اللذين استضافتهما باريس عامي 1889 و1900.

شكّلت القوافل عصباً للحياة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية في شمال أفريقيا بدءاً من العصور القديمة وحتى نهاية القرن التاسع عشر، إذ كانت تقطع الصحراء الكبرى، وتم بفضلها الإتجار بالذهب والملح والعاج والأنسجة، بل وحتى نقل المخطوطات بين جنوب الصحراء الكبرى وموانئ حوض البحر الأبيض المتوسط. وإلى جانب دورها التجاري هذا، شكّلت القوافل منصات للتبادل الثقافي، وانتشر بفضلها الفكر الإسلامي وعلومه والمفاهيم القانونية والأشكال الفنية إلى مناطق شاسعة. كما اعتمد تنظيم حركة القوافل على معارف متخصصة بجغرافيا الصحراء وعلى التحالفات القبلية، وهو ما أكد دورها كمؤسسات اجتماعية ذات هياكل عالية التنظيم.



North African caravans were fundamental to the economic, social and cultural life of the Maghreb from antiquity through the 19<sup>th</sup> century. Operating along trans-Saharan routes, caravans facilitated the exchange of gold, salt, ivory, textiles and manuscripts between sub-Saharan Africa and Mediterranean ports. Beyond commerce, caravans served as vectors of cultural transmission, spreading Islamic scholarship, legal traditions and artistic forms across vast regions. Caravan organisation relied on specialised knowledge of desert geography and tribal alliances, underscoring their role as highly structured social institutions. In Maghrebi culture, caravans symbolised endurance, collective cooperation and connectivity between Africa's interior and the wider Orient. *The Halt of the Caravan, Cairo*, was published in *The Austrian Art Chronicle* as no. 30, in vol. VII, in 1883.

وبحسب الثقافة المغاربية، ترمز القوافل إلى روح الصمود وروح الجماعة، وإلى الترابط بين المناطق الداخلية في أفريقيا ومنطقة المشرق الأوسع. نُشرت لوحة «توقف القافلة، القاهرة» في المجلد السابع من دورية الفن النمساوي الصادرة عام 1883 (العمل رقم 30).



## EDWIN LORD WEEKS

(Boston 1849 – 1903 Paris)

*A Group of Traders gathered at the outskirts of the Old City of Jerusalem, 1872*

Inscribed lower left: Jerusalem October 1872

Watercolour on paper-carton

25.8 x 37.2 cm (10 ¼ x 14 ½ in.)

Edwin Lord Weeks (1849-1903) is considered as one of the most important American Orientalists and chroniclers of Spain, North Africa, the Levant, Persia, Anatolia and India. Weeks' connection to the Orient commenced early in his childhood, being exposed to the teas, spices, coffees and fruits of the places and cultures he would later visit in life, thanks to his parents, who were prominent importers and retailers of merchandise from the Orient. Such an early encounter with commodities from distant lands likely inspired Weeks' fervour for travel and painting. As a young man, in the late 1860s, the artist visited Florida Keys and later, Surinam in South America – during this time he would have produced artwork for himself but wouldn't start a full-time professional application to painting until 1870 when he opened a small studio in Newtonville, close to Boston. Very soon after in 1872, Weeks made his first trip across the Atlantic to spend time in Paris, then later in Spain which would be his gateway to the Middle East, leading him to: Egypt, Syria, Palestine and Lebanon. By March 1873, Weeks returned to Boston where he exhibited some Egyptian sketches at the Boston Arts Club. On September 27<sup>th</sup> 1874, upon a return to Paris, Weeks registered at the École des Beaux-Arts in the atelier of the most celebrated of the French Orientalist painters, Jean-Léon Gérôme (1824-1904). Following some months of instruction under Gérôme, Weeks went on to study with Léon Bonnat (1833-1922) and he preferred to be known as a student of Bonnat and labeled himself “élève de M. Bonnat” in the Salon exhibition catalogues until the end of his life.

## إدوين لورد ويكس

بوسطن 1903-1849 باريس

«تجمُّع تجار في ضواحي مدينة القدس القديمة»،  
1872

كُتِبَ عليها في الزاوية اليسرى السفلية: «القدس أكتوبر 1872»  
ألوان مائية على ورق مقوَّى  
37.2 × 25.8 سم

يُعتبر إدوين لورد ويكس (1849-1903) أحد أبرز المستشرقين الأمريكيين ومؤرخي إسبانيا وشمال أفريقيا والشرق وبلاد فارس والأناضول والهند، وكانت صلته مع الشرق قد بدأت منذ الطفولة عبر الشاي والتوابل والقهوة والفاكهة التي أتت من أماكن وثقافات تعرّف عليها وزارها في مراحل لاحقة من حياته، وذلك بفضل والديه اللذين عملا في مجال تجارة بضائع الشرق. ومن المرجح أن احتكاك ويكس مع المنتجات القادمة من أراضٍ بعيدة هو ما ألهمه على السفر والرسم. خلال سنوات الشباب في أواخر ستينيات القرن التاسع عشر، زار الفنان أرخبيل فلوريدا كيز ولاحقاً سورينام في أمريكا الجنوبية، ورسم في هذه المرحلة أعمالاً شخصية، إلا أنه لم ينخرط في عالم الرسم بشكل احترافي حتى عام 1870 الذي شهد افتتاحه مُحترفًا صغيراً في بلدة نيوتنفيل قرب بوسطن. وسرعان ما قام عام 1872 برحلته الأولى عابراً المحيط الأطلسي، حيث كانت له محطة في باريس، ثم إسبانيا التي تحوّلت إلى بوابته للشرق الأوسط، إذ توجّه منها إلى مصر وسوريا وفلسطين ولبنان. في مارس 1873، عاد ويكس إلى بوسطن حيث عرض مجموعة من رسومه المتعلقة بمصر في نادي بوسطن للفنون. وفي 27 سبتمبر 1874، وإبان عودته إلى باريس، التحق الفنان بمدرسة الفنون الجميلة حيث تدرّب لعدة أشهر في القسم الذي أشرف عليه الرسام المستشرق الفرنسي الأشهر، جان ليون جيروم (1824-1904)، ثم تتلمذ على يد ليون بونا (1833-1922)، وأعرب عن رغبته بأن يكون «تلميذ السيد بونا» في كتيبات صالون باريس حتى وفاته. وتكريماً لمساهمته في عالم الفن، منحتة الحكومة الفرنسية عام 1896 وسام جوقة الشرف، بالإضافة إلى ميدالية شرفية.

تنبع الأهمية التاريخية للقدس كمركز للتجارة من مكانتها الاستراتيجية كملتقى يربط بين أفريقيا وآسيا والبحر الأبيض المتوسط. وكانت المدينة منذ العصور القديمة، على امتداد «طريق البحر» و«الطريق الملوكي» اللذين مرّت عبرهما التوابل والبخور والمعادن والأنسجة والمنتجات الزراعية بين مصر وشبه الجزيرة العربية وبلاد ما بين النهرين وبلاد الشام. ورغم أن القدس ليست مدينة ساحلية، إلا أنها استفادت من قربها الجغرافي من موانئ،



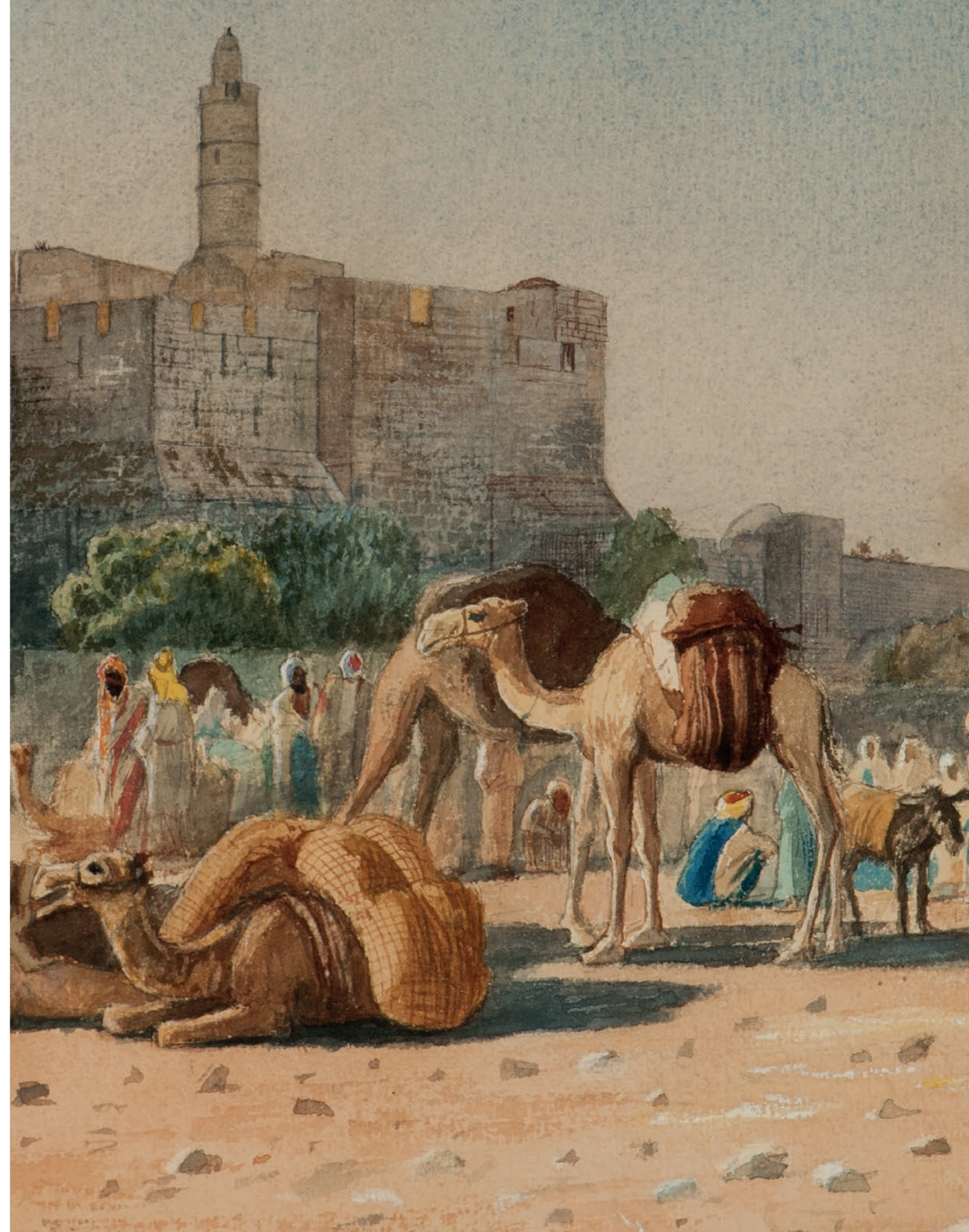
In 1896 the French Government recognised Weeks' contributions to the world of art, awarding him the Great Medal and naming him *Chevalier de la Légion d'Honneur*.

Jerusalem's historical significance as a center of trade derives largely from its strategic position at the crossroads of major ancient trade routes linking Africa, Asia and the Mediterranean world. From antiquity, the city lay near the junction of the Via Maris and the King's Highway, routes that facilitated the movement of spices, incense, metals, textiles and agricultural goods between Egypt, Arabia, Mesopotamia and the Levant. Though not itself a port city, Jerusalem benefited from its proximity to coastal hubs such as Jaffa and Acre, which connected inland markets to maritime commerce.

Under successive powers, including the: Israelites, Babylonians, Persians, Romans, Byzantines and later Islamic dynasties, Jerusalem functioned as a commercial and administrative center supporting pilgrimage economies and regional exchange. Markets and caravanserais emerged to serve merchants and travelers drawn to the city's religious institutions. During the medieval period, Jerusalem became a focal point for long-distance trade linked to Christian, Jewish and Muslim pilgrimage networks, further enriching its mercantile life. Ottoman rule from 1516-1517 onward, formalised commercial guilds and market districts, embedding trade within the urban fabric. Across millennia, Jerusalem's commercial vitality has been inseparable from its spiritual prominence, making trade both an economic necessity and a cultural constant in the city's layered history. The present artwork was acquired from the Estate of Edwina Lord Weeks and will be included in the catalogue raisonné currently in preparation by Dr. Ellen K. Morris (PhD).

أبرزها يافا وعكا، والتي ربطت أسواق المناطق الداخلية بالتجارة عبر البحر.

حكم القدس على مدى الحقب المتعاقبة بنو إسرائيل والبابليون والفرس والرومان والبيزنطيون والسلالات الإسلامية اللاحقة، وكانت بمثابة وجهة تجارية وإدارية، كما لعبت دوراً في الاقتصاد الناتج عن حركة الحج، وساهمت في التبادل بين مختلف حواضر المنطقة. ولذلك، ظهرت الأسواق والكرفانات لخدمة التجار والمسافرين القادمين لزيارة معالمها الدينية. أصبحت القدس خلال العصور الوسطى همزة وصل محورية بين خطوط التجارة لمسافات بعيدة وربطت بين شبكات الحج المسيحي واليهودي والإسلامي، وهو ما أثرى قطاع التجارة فيها. وجلب الحكم العثماني، بدءاً من عامي 1516/1517، طابعاً رسمياً لهذا القطاع وأدخل مفهوم تقسيم الأسواق، بحيث أصبحت التجارة جزءاً من النسيج العمراني للمدينة. وعلى مدى آلاف السنين، تحوّل النشاط التجاري للقدس إلى جانب لا يمكن فصله عن أهميتها الروحية، فإلى جانب ضرورته الاقتصادية، كان له بُعد ثقافي في الحقب التاريخية المتتالية للقدس. تم الحصول على هذا العمل الفني من ورثة إدوين لورد ويكس، وسيتم إدراجه في الكتالوج الشامل الذي تعمل على إعداده حالياً الدكتورة إلين موريس.



## GIULIO ROSATI

(Rome 1857 – 1917)

*The Carpet Seller*, c. 1904

Signed lower right: Giulio Rosati

Watercolour on cardboard

52 x 73 cm (20 ½ x 28 ¾ in.)

Giulio Rosati (1857-1917) emerged as one of the most accomplished Italian Orientalist painters of the late nineteenth and early twentieth centuries, distinguished by his refined draftsmanship and sensitivity to surface, texture and costume. Born in Rome, Rosati began his formal artistic training around 1875 at the Accademia di San Luca, where he studied under the guidance of Francesco Podesti (1800-1895) and Dario Querci (1831-1918). Although grounded in the Academic tradition, Rosati soon grew dissatisfied with its rigidity and sought a more expressive visual language. This led him to join the studio of the celebrated Spanish history and genre painter Luis Alvarez Catalá (1836-1901), who would later become director of the Prado Museum, Madrid. Catalá was closely associated with the Spanish artistic colony in Rome, a circle led by Mariano Fortuny (1871-1949), whose vibrant Orientalist compositions had garnered widespread acclaim in the 1860s and proved highly influential for aspiring Italian painters such as Rosati. Drawn to the prevailing vogue for Orientalist painting, Rosati devoted the majority of his career to depicting imagined and observed scenes of the Islamic world. While documentary evidence of his travels to North Africa remains elusive, the assuredness with which he rendered architecture, textiles and daily life strongly suggests first-hand exposure to the region. His works demonstrate an intimate familiarity with Eastern material culture, conveyed through meticulously described carpets, metalwork, ceramics and richly layered garments. These carefully observed details, combined with a balanced compositional clarity, established Rosati as one of the most celebrated Italian Orientalists of his generation.

## جوليو روزاتي

روما 1857-1917

«بائع السجاد»، حوالي 1904

موقّعة في الزاوية السفلية اليمنى: جوليو روزاتي

ألوان مائية على ورق مقوى

52 × 73 سم

يُعتبر جوليو روزاتي واحداً من أبرز الفنانين المستشرقين الإيطاليين في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، ويمتاز بمهارته في رسم المشاهد الهندسية ودقة تصويره للأسطح والأنسجة والملابس. وُلد روزاتي في روما، واستهل مسيرته الفنية حوالي عام 1875 في أكاديمية سان لوكا حيث تدرّب على يد كل من فرانثيسكو بوديستي (-1895 1800) وداريو كيرتشي (1831-1918). ورغم أنه صقل مواهبه في مجال تقاليد الرسم الأكاديمي، إلا أنه سرعان ما سئم صرامتها، وسعى لتبني مفردات بصرية معبّرة، وهو ما دفعه للالتحاق بمُحتَرَف فنان المُشاهد التاريخي والحياة اليومية الإسباني لويس ألفاريز كاتالا (1836-1901)، الذي شغل لاحقاً منصب مدير متحف برادو في مدريد، ولطالما ربطته صلة وثيقة بالدائرة الفنية الإسبانية المقيمة في روما، والتي كان يتقدّمها ماريانو فورتوني (1871-1949)، الذي حققت لوحاته الاستشراقية النابضة بالحياة شهرة كبيرة في ستينيات القرن التاسع عشر، وتركت أثراً كبيراً على الفنانين الإيطاليين الصاعدين، ولا سيما روزاتي. استقطبت موجة فن الاستشراق روزاتي الذي كرس جُل مسيرته لرسم صور إما متخيلة أو واقعية للعالم الإسلامي. ورغم عدم وجود وثائق تؤكد سفره إلى شمال أفريقيا، إلا أن دقة مشاهدته المعمارية، والأنسجة وتفصيل الحياة اليومية، تشير بقوة إلى احتكاك مباشر مع المنطقة، إذ تُظهر أعماله ألفة وصلّة وثيقة مع ثقافة الشرق وخاماته، وهو ما يتجلى في رسم بالدقة للسجاد والمشغولات المعدنية والخزفيات والملابس غنية الزركش. ويفضل هذه الأمانة في تقديم التفاصيل، والمترافقة مع وضوح في تركيبية المشاهد، تحوّل روزاتي إلى أحد أبرز الفنانين المستشرقين من أبناء جيله.

تُعتبر لوحة «بائع السجاد» تحفة فنية وتجسدياً لنضج أسلوب روزاتي ومهاراته المصقولة، ويتمحور المشهد حول تاجر تُحيط به أنسجة ذات أهامط بديعة، ويتحاور مع زبونة جالسة، بينما تقف قربها مُرافقتها، بحيث رسم معالم السيدتين بدقة باهرة وألوان نضرة. وتتجلى في هذه



*The Carpet Seller* stands as a quintessential example of Rosati's mature style and technical sophistication. The composition centres on the merchant amidst an abundance of finely patterned textiles, catering to a seated client and her attendant – each rendered with remarkable precision and chromatic subtlety. The artist's exceptional ability to depict woven surfaces: silks, woollen rugs and densely patterned carpets, elevates the scene beyond genre painting into a meditation on craftsmanship and commerce of the Orient. Similar examples of carpet merchant scenes by Giulio Rosati are housed in The Shafik Gabr Collection and the Islamic Art's Museum Malaysia.

اللوحه قدرة روزيتي الاستثنائية على رسم الأنسجة من منسوجات حريرية وبُسط مُحاك من الصوف وسجاد، وهو ما يأخذ العمل إلى أكثر من مجرد تصوير للحياة اليومية، بل إلى تأمل بعوالم الحرف اليدوية والتجارة في الشرق. يُذكر أن مقتنيات مجموعة شفيق جبر ومتحف الفن الإسلامي في ماليزيا تضم لوحات مماثلة لمشاهد بائع السجاد لجوليو روزاتي.



## GEORGES CLAIRIN

(Boston 1849 – 1903 Paris)

*The Noble Lady (Sarah Bernhardt) visiting an Antiques Shop, c. 1889*

Signed lower left: G. Clairin

Oil on canvas

111 x 161 cm (43 ¾ x 63 ½ in.)

Georges Clairin (1843-1919) had an artistic career which bridged academic classicism, Belle Époque portraiture and a keen interest in Orientalist subject matter. Clairin received his early artistic training as an apprentice in the workshops of Isidore Pils (1813-1875) and François-Édouard Picot (1786-1868), before entering the École des Beaux-Arts in Paris in 1861. He made his debut at the Paris Salon in 1866 and quickly established himself as a versatile painter of history, portraiture and decorative scenes. Clairin's artistic outlook was shaped by extensive travel: he journeyed to Spain with Henri Regnault (1843-1871), toured Italy alongside François Flameng (1856-1923) and Jean-Léon Gérôme (1824-1904) and in 1868 travelled through Morocco, where he met Mariano Fortuny (1838-1874), visiting Tétouan in his company. These formative encounters, combined with a later journey to Egypt in 1895 with the composer Camille Saint-Saëns (1835-1921), deepened Clairin's fascination with North African and Oriental cultures, which would recur throughout his oeuvre. Alongside his easel paintings, Clairin received numerous prestigious public commissions, including ceiling decorations for the Opéra Garnier and murals for major Parisian institutions. A regular exhibitor at the *Salon des Artistes Français* and Orientalist exhibitions in both Paris and Algiers, he was awarded the Great Medal in 1887 and named *Chevalier de la Légion d'Honneur* in recognition of his contribution to French art.

## جورج كليرين

بوسطن 1849 – 1903 باريس

«النبيلة (سارة برنار) تزور متجر تُحف»، حوالي 1889

موقَّعة في الزاوية السفلية اليسرى: ج. كليرين

ألوان زيتية على قماش

111 × 161 سم

جمعت المسيرة الفنية لجورج كليرين (1843-1919) بين الأسلوب الكلاسيكي الأكاديمي وبورتريهات «الحقبة الجميلة» واهتمام بالغ بموضوع الاستشراق. تلقى كليرين تدريبه الفني في مطلع مشواره الفني كمتدرب في محترف إيزيدور بيل (1813-1875) وفرانسوا إدوار بيكو (1786-1868)، قبل أن يلتحق بمدرسة الفنون الجميلة في باريس عام 1861. شارك في صالون باريس للمرة الأولى عام 1866، وسرعان ما كرّس اسمه كرسام متنوع الاهتمامات، إذ شملت لوحات لأحداث تاريخية وأعمال البورتريه، بل وحتى مشاهد تزيينية. تَبَلَّور الأسلوب الفني لكليرين من خلال أسفاره الكثيرة، إذ زار إسبانيا رفقة هنري رينو (1843-1871)، وجال في إيطاليا مع فرانسوا فلانغ (1856-1923) وجان ليون جيروم (1824-1904)، وسافر عام 1868 إلى المغرب، حيث التقى ماريانو فورتوني (1838-1874)، وزار تطوان معه. وبفضل كل هذه التجارب التي انطوت على احتكاك عميق بالأشخاص والأماكن، ورحلته اللاحقة إلى مصر عام 1895 مع المؤلف الموسيقي كامي سان-ساينز (1835-1921)، تعمق افتتان كليرين بشمال أفريقيا والثقافات الشرقية التي تكرر ظهورها في أعماله. وإلى جانب لوحاته المعروفة، تم تفويضه بتنفيذ عدد من المشاريع العامة المرموقة، ومنها زخارف سقف أوبرا غارنييه في باريس وجداريات مؤسسات هامة في العاصمة الفرنسية. عرّض كليرين أعماله بشكل منتظم في صالون الفنانين الفرنسيين وفي معارض الاستشراق سواء في باريس أم الجزائر العاصمة، وحصل على الميدالية الكبرى عام 1887، بينما نال لقب فارس جوقة الشرف تكريماً لإسهاماته في الفن الفرنسي.

تُجسّد لوحة «النبيلة (سارة برنار) تزور متجر تُحف» قدرة كليرين على المزج البارِع بين سحر الاستشراق والبورتريهات المعاصرة، إذ تُصوّر اللوحة الممثلة الشهيرة سارة برنار، والتي كانت صديقة مقربة من الفنان ومصدر إلهام متكرر لأعماله، إذ يُقدّمها هنا كنبيلة أنيقة بصحبة حارسها وكلبها، بينما تقوم باختيار سرج خيل في متجر تُحف مليء بالمعروضات. تحمل



*The Noble Lady (Sarah Bernhardt) Visiting an Antiques Shop* exemplifies Clairin's ability to amalgamate Orientalist mystique with contemporary portraiture. The painting depicts the celebrated actress Sarah Bernhardt, Clairin's close friend and most frequent muse, portrayed as an elegant noblewoman accompanied by a guard and her greyhound, selecting a saddle within the richly appointed interior of an antique dealer's shop. The scene is imbued with theatricality, reflecting both Bernhardt's public persona and Clairin's familiarity with costume, staging and performance. Architectural elements and decorative objects evoke the material culture of the Islamic world, while the carefully rendered textiles, weaponry and artefacts attest to Clairin's first-hand exposure to North African environments and his meticulous visual research. This fusion of exoticism and celebrity, appealed strongly to late 19<sup>th</sup>-century Parisian audiences and situates the painting within the broader context of Belle Époque fascination with the Orient as a space of escapism and cultivated fantasy. This masterpiece by Clairin was exhibited in two major exhibitions *Harem: Geheimnis des Orients*, Kunsthalle Krems, Krems-Stein, Austria in 2005 and in *De Delacroix À Kandinsky, L'orientalisme en Europe*, a major curation of one hundred and fifty Orientalist paintings and sculptures in 2010-2011, which travelled across three important international museums. The painting is also published in *Harem: Geheimnis des Orients*, by Tayfun Belgin, Kunsthalle Krems, 2005, p. 87 and in *De Delacroix à Kandinsky: L'orientalisme en Europe*, by Odile Cavalier, Hazan, 2010, p. 307.

اللوحة طابعاً مسرحياً، يعكس الشخصية العامة لبرنار و خبرة الفنان في التعامل مع الأزياء والمسرح والأداء. تستحضر العناصر المعمارية في العمل والمقتنيات الزخرفية ثقافة العالم الإسلامي، بينما تكشف الأنسجة والأسلحة والتحف المنتقاة بعناية احتكاك كليرين المباشر مع المجتمع في شمال أفريقيا والدراسات البصرية المعمقة التي أجراها. وهذا المزيج الظاهر بين الطابع الغرائبي وعالم الشهرة، لاقى إقبالاً كبيراً لدى الجمهور الباريسي في أواخر القرن التاسع عشر، وهو ما جعل العمل يُصنّف ضمن سياق الافتتاح السائد بالشرق إبان «الحقبة الجميلة»، باعتبار ذلك بمثابة بوابة للهروب من الواقع وتقديم رؤية خيالية رفيعة الذائقة. عُرضت هذه التحفة التي رسمها كليرين في معرضين بارزين هما «الحريم: سر الشرق»، كونستال كريمس، كريمس شتاين، النمسا، 2005؛ و«من ديلاكروا إلى كاندينسكي، الاستشراق في أوروبا» والذي كان معرضاً كبيراً ضمّ مئة وخمسين لوحة ومنحوتة استشراقية وجال في ثلاثة متاحف دولية. كما تظهر اللوحة في كتابي «الحريم: سر الشرق»، تيفون بلجين، كونستال كريمس، 2005، الصفحة 87؛ و«من ديلاكروا إلى كاندينسكي: الاستشراق في أوروبا»، أوديل كافالييه، هازان، 2010، الصفحة 307.





## ALBERTO PASINI

(Busseto 1826 – 1899 Cavoretto)

*By the Fountain of Hatice Turhan Sultan  
in Constantinople, c. 1870*

Signed lower left: A. Pasini

Oil on canvas

35 x 27 cm (13 3/4 x 10 1/2 in.)

Born in Busseto on the 3rd of September 1826, Alberto Pasini (1826-1899), entered the Academy of Fine Arts in Parma, Italy, at the age of seventeen, where he studied landscape painting and drawing under the support of his uncle, Antonio Pasini. His early promise was recognised in 1852 when he exhibited a series of thirty designs, attracting the attention of the engraver Paolo Toschi (1788-1854), who encouraged him to continue his studies in Paris. There, Pasini joined the workshops of Pierre-Luc-Charles Cicéri (1782-1868) and Eugène Eugène Cicéri (1813-1890), before gaining admission to the Paris Salon in 1853 and entering the atelier of Théodore Chassériau (1819-1856).

Pasini's career as an Orientalist was decisively shaped by his first journey to the East in 1855, when he accompanied the French diplomat Nicolas Prosper Bourrée (1814-1886) to Constantinople. This landmark expedition marked the beginning of a lifetime of travel throughout the Ottoman Empire, Persia, Egypt and Arabia. Pasini returned repeatedly to Istanbul, receiving important commissions from Sultans Abdulmejid I (r. 1839-1861) and later from Abdulaziz (r. 1861-1876), for whom he executed works now held in the Dolmabahçe Palace. Throughout these journeys, Pasini produced numerous *en plein air* sketches that later served as the foundation for his highly finished studio paintings, many of which were exhibited regularly at the Paris Salon.

## ألبرتو باسيني

بُسيتو 1826 - 1899 كافوريتو5

«عند سبيل خديجة ترخان سلطان في  
القسطنطينية»، حوالي 1870

موقَّعة في الزاوية السفلية اليسرى: أ. باسيني

ألوان زيتية على قماش

27 × 35 سم

وُلد ألبرتو باسيني في منطقة بُسيتو الإيطالية بتاريخ 3 سبتمبر 1826، والتحق بأكاديمية الفنون الجميلة في بارما منذ أن كان في السابعة عشر من العمر، حيث تدرَّب على رسم المناظر الطبيعية بإشراف عمه الرسام أنطونيو باسيني. أظهر موهبة فريدة منذ بداية مشواره الفني، إذ شهد عام 1852 عرضه سلسلة مكونة من ثلاثين عملاً، واستقطب اهتمام الفنان المختص بالحفر الفني باولو توسكي (1788-1854) الذي شجَّعه على متابعة دراسته في باريس. وفي العاصمة الفرنسية، انضمَّ إلى مُحترف الفنانين بيير لوك شارل سيسيري (1782-1868) وأوجين سيسيري (1813-1890)، ليحظى بعد ذلك بفرصة دخول صالون باريس عام 1853، والالتحاق بمُحترف الفنان تيودور شاسيريانو (1819-1856).

كان لرحلة باسيني الأولى إلى الشرق عام 1855 أن تركت أثراً كبيراً على مسيرته كفنان مستشرق، عندما رافق المبعوث الدبلوماسي الفرنسي نيكولا بروسر بوريه (1814-1886) إلى القسطنطينية. شكَّلت هذه الرحلة علامة فارقة في مشواره كفنان، إذ كانت الأولى في سلسلة قادته طوال حياته إلى أرجاء الإمبراطورية العثمانية وبلاد فارس ومصر وشبه الجزيرة العربية، وتكررت زيارته إلى إسطنبول حيث كلَّفه السلطان عبدالمجيد الأول (حكَّم بين عامي 1839 و1861) ولاحقاً السلطان عبدالعزيز (حكَّم بين عامي 1861 و1876)، برسم عدة أعمال بارزة أصبحت ضمن مقتنيات قصر دووما بهشة. وخلال رحلاته إلى الشرق التي بلغ عددها ثلاث عشرة، نفَّذ باسيني العديد من الرسومات الأولى التي اعتمد عليها لاحقاً لرسم لوحات متكاملة في مُحترفه، وعُرِضت بشكل منتظم في صالون باريس.

تُجسِّد لوحة «عند سبيل خديجة ترخان سلطان في القسطنطينية» نضج أسلوب باسيني، وتُظهر سبب شهرته بفضل دقة ملاحظته وبراعة توظيفه للألوان. يُقدِّم باسيني في اللوحة مشهداً يضيِّح بالحياة للمدينة، حيث يتفاوض الزبائن مع الباعة الجوالين، وتنتظر الخيول المربوطة أصحابها بكل صبر، ويتجاذب رجال مسلحون أطراف الحديث في الظل، بينما يظهر تجمُّع



*By the Fountain* exemplifies Pasini's mature Orientalist style and affirms his reputation as both a meticulous observer and accomplished colourist. The composition presents a bustling urban scene animated by the rhythms of daily life: street vendors negotiate with customers, tethered horses wait patiently, armed men converse in the shade and figures gather beneath beige awnings as smoke rises gently behind them. In the foreground, bright green watermelons, one split open to reveal its vivid pink interior, add a striking note of colour and immediacy. At the centre of the scene stands the public fountain of *Hatice Turhan Sultan* (d. 1683), mother of Sultan Mehmed IV (r. 1648-1693), constructed in 1664 as part of the Yeni Mosque complex in the *Eminönü* district of Istanbul. Pasini's accurate rendering of the fountain's grilled windows and architectural form attests to his direct engagement with the site, while the intense light, deep shadows and cloudless blue sky evoke the heat of a summer day, transforming a documentary view into a vivid, immersive portrayal of Ottoman urban life.

لأشخاص تحت مظلة ذات لون بني فاتح ويتصاعد دخان خلفهم. وفي مقدمة العمل، تظهر ثمار بطيخ بلون أخضر ناضر، وفي إضافة لونية تُغني المشهد العام وتمنحه طابعاً واقعيّاً، رسم الفنان إحداها مقطوعة بحيث يظهر لبّها الزهري اليبانع،

يظهر في وسط اللوحة سبيل خديجة ترخان سلطان (وُلدت عام 1683)، والدة السلطان محمد الرابع (حَكَم بين عامي 1648 و1693)، الذي شُيّد عام 1664 ضمن حرم الجامع الجديد بمنطقة أمين أونو في إسطنبول. وتُشكّل مهارة باسيني في رسم النوافذ الشبكية للسبيل وطرازه المعماري شاهداً على تفاعله المباشر مع روح المكان. أما الضياء الظاهر في العمل والظلال الواضحة والسماء الزرقاء الصافية، فتستحضر يوماً صيفياً حاراً، وتوثيقاً غامراً ينبض بالحياة للحياة اليومية في حاضرة العثمانيين.



## EDWIN LORD WEEKS

(Boston 1849 – 1903 Paris)

*Bāb El-Zuwayla, Cairo, c. 1872*

Watercolour on paper-carton

37.2 x 25.8 cm (14 ½ x 10 in.)

Edwin Lord Weeks (1849-1903) is considered as one of the most important American Orientalists and chroniclers of Spain, North Africa, the Levant, Persia, Anatolia and India. Weeks' connection to the Orient commenced early in his childhood, being exposed to the teas, spices, coffees and fruits of the places and cultures he would later visit in life, thanks to his parents, who were prominent importers and retailers of merchandise from the Orient. Such an early encounter with commodities from distant lands likely inspired Weeks' fervour for travel and painting. As a young man, in the late 1860s, the artist visited Florida Keys and later, Surinam in South America – during this time he would have produced artwork for himself but wouldn't start a full-time professional application to painting until 1870 when he opened a small studio in Newtonville, close to Boston. Very soon after in 1872, Weeks made his first trip across the Atlantic to spend time in Paris, then later in Spain which would be his gateway to the Middle East, leading him to: Egypt, Syria, Palestine and Lebanon. By March 1873, Weeks returned to Boston where he exhibited some Egyptian sketches at the Boston Arts Club. On September 27<sup>th</sup> 1874, upon a return to Paris, Weeks registered at the École des Beaux-Arts in the atelier of the most celebrated of the French Orientalist painters, Jean-Léon Gérôme (1824-1904). Following some months of instruction under Gérôme, Weeks went on to study with Léon Bonnat (1833-1922) and he preferred to be known as a student of Bonnat and labeled himself “élève de M. Bonnat” in the Salon exhibition catalogues until the end of his life.

## إدوين لورد ويكس

بوسطن 1849-1903 باريس

«باب زويلة، القاهرة»، حوالي 1872

ألوان مائية على ورق مقوى

25.8 × 37.2 سم

يُعتبر إدوين لورد ويكس (1849-1903) أحد أبرز المستشرقين الأمريكيين ومؤرخي إسبانيا وشمال أفريقيا والشرق وبلاد فارس والأناضول والهند، وكانت صلته مع الشرق قد بدأت منذ الطفولة عبر الشاي والتوابل والقهوة والفاكهة التي أتت من أماكن وثقافات تعرّف عليها وزارها في مراحل لاحقة من حياته، وذلك بفضل والديه اللذين عملا في مجال تجارة بضائع الشرق. ومن المرجح أن احتكاك ويكس مع المنتجات القادمة من أراضٍ بعيدة هو ما ألهمه على السفر والرسم. خلال سنوات الشباب في أواخر ستينيات القرن التاسع عشر، زار الفنان أرخبيل فلوريدا كيز ولاحقاً سورينام في أمريكا الجنوبية، ورسم في هذه المرحلة أعمالاً شخصية، إلا أنه لم ينخرط في عالم الرسم بشكل احترافي حتى عام 1870 الذي شهد افتتاحه مُحترفاً صغيراً في بلدة نيوتنفيل قرب بوسطن. وسرعان ما قام عام 1872 برحلته الأولى عابراً المحيط الأطلسي، حيث كانت له محطة في باريس، ثم إسبانيا التي تحوّلت إلى بوابته للشرق الأوسط، إذ توجّه منها إلى مصر وسوريا وفلسطين ولبنان. في مارس 1873، عاد ويكس إلى بوسطن حيث عرض مجموعة من رسومه المتعلقة بمصر في نادي بوسطن للفنون. وفي 27 سبتمبر 1874، وإبان عودته إلى باريس، التحق الفنان بمدرسة الفنون الجميلة حيث تدرّب لعدة أشهر في القسم الذي أشرف عليه الرسام المستشرق الفرنسي الأشهر، جان ليون جيروم (1849-1904)، ثم تتلمذ على يد ليون بونا (1833-1922)، وأعرب عن رغبته بأن يكون «تلميذ السيد بونا» في كتيبات صالون باريس حتى وفاته. وتكريماً لمساهمته في عالم الفن، منحتة الحكومة الفرنسية عام 1896 وسام جوقة الشرف، بالإضافة إلى ميدالية شرفية.

«باب زويلة، القاهرة» هو من الأعمال المهمة لويكس نظراً لكونه من أول الرسومات التي نفّذها الفنان بالألوان المائية على ورق مقوى خلال رحلته الأولى إلى الشرق الأوسط وشمال أفريقيا، والتي تُقدّم إضاءة على أسلوبه ومهاراته الإبداعية. وكما هو الحال بالنسبة لبقية المستشرقين من أبناء جيله، قام برحلات عدة قصيرة أعدّ خلالها رسومات أولية وحصل على مقتنيات جلبها معه إلى مُحترفه في باريس لتُشكّل مصدر إلهام لرسم لوحاته الزيتية



In 1896 the French Government recognised Weeks' contributions to the world of art, awarding him the Great Medal and naming him *Chevalier de la Légion d'Honneur*.

*Bāb El-Zuwayla, Cairo* constitutes an important place within Weeks' *oeuvre* as it is one of the early sketches the artist would have made in situ during his first travels to the Middle East and North Africa. The watercolour on paper-carton offers an immediate impression of Weeks' creative process and technical ability. Weeks, like other Orientalists of his generation, would have travelled on numerous occasions for relatively short periods of time, creating sketches and collecting artefacts to bring back to his studio in Paris, which was a treasure trove of inspiration and often the location where his larger oil paintings were completed. The Bāb El-Zuwayla (The Gate of The Zuwayla), located at Al-Mu'izz street, Cairo, is considered as one of the most important historic landmarks in the city as it dates back to the early construction of the Fatimid Walls in the 11<sup>th</sup> century A.D., built by the Fatimid Vizier Badr al-Jamali (1005/08-1094) during the reign of the Fatimid Caliph al-Mustansir (1029-1094). The gate is flanked by two semi-circular towers framing an entrance approximately 4.82 meters wide. The Gate is of particular significance as it has stood the test of time, surviving a thousand years of invasions from the Crusades, to the Mamluks, to the Napoleonic invasion and the British occupation of Egypt. The Bāb El-Zuwayla is amongst one of the three largest entryways into the original walled city of medieval Cairo, dating back to 1091. Commercial traffic still flows through the Gate till this day. Week's artworks are housed in some of the most important institutions in the world, including: the Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C.; the Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois; Dallas Museum of Art, Dallas, Texas; Nationalgalerie, Staatliche Museum, Berlin; Musée d'Orsay, Paris; and Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. The present artwork was acquired from the Estate of Edwina Lord Weeks and will be included in the catalogue raisonné currently in preparation by Dr. Ellen K. Morris (PhD).

كبيرة الحجم. يوجد باب زويلة في شارع المعز في القاهرة، ويُعتبر واحداً من أبرز المعالم التاريخية في المدينة، نظراً لكون تاريخ تشييده يعود إلى السور الفاطمي في القرن الحادي عشر الذي أمر بتشييده الوزير بدر الدين الجمالي الفاطمي (1094-1005/1008) خلال عهد الخليفة المستنصر بالله (1029-1094). تتبع أهمية البوابة، التي يُطوّقها برجان شبه مستديران يبلغ ارتفاعهما 4.82 متراً، من كونها صمدت على مدى ألف عام شهدت الحروب الصليبية وحقبة المماليك وغزو نابوليون ومن ثم الاحتلال البريطاني لمصر. كما يُعتبر باب زويلة واحداً من أكبر ثلاثة مداخل إلى القاهرة القديمة المسورة التي تعود للعصور الوسطى، وبالتحديد لعام 1091، ولا يزال يشهد تدفق حركة التجارة إلى يومنا الحالي.

أعمال ويكس مقتناة من مجموعة من أهم المؤسسات في العالم، منها متحف سميثسونيان للفن الأمريكي، واشنطن العاصمة؛ ومعهد شيكاغو للفنون، شيكاغو، إلينوي؛ ومتحف دالاس للفنون، دالاس، تكساس؛ والمتحف الوطني ومتحف ستادل، برلين؛ ومتحف أورسيه، باريس؛ ومتحف تيسين-بورنيميزا، مدريد. وقد تم اقتناء هذه اللوحة من ورثة إدوين ويكس، وسيتم إدراجها في الكاتالوج الشامل للفنان الذي تُعدّه حالياً الدكتورة إلين موريس.



## EUGÈNE PAVY

(1850 – 1905)

*The Marabout and The Sacred Lion, 1883*

Signed and dated lower left: Eug. Pavy. 1883.

Oil on canvas

89 x 155 cm (35 x 61 in.)

Eugène Pavy was a French painter born in 1850, active during the apex of French academic Orientalism. He received his artistic formation in Paris, where he studied under Jean-Léon Gérôme (1824-1904), one of the most influential figures in shaping the visual language of Orientalist painting in the second half of the 19<sup>th</sup> century. Gérôme's insistence on anatomical precision, clarity of form and ethnographic plausibility left a decisive imprint on Pavy's work. The artist's practice was closely tied to travel, particularly to the Maghreb and likely Egypt, as well – places that served as vital sources of inspiration for French Orientalist painters of this era. He exhibited depictions of street vendors, armed guards and souks in both Paris and London, where he resided from 1879 to 1884 and presented two paintings for exhibition at the Royal Academy, London (including the present painting); whilst eight further works were shown at the Royal Society of British Artists and at the Grosvenor Gallery. Other pieces by Pavy reside in the Glasgow Art Gallery, where they entered the collection in 1889.

Exhibited at The Royal Academy of Arts, London in 1883 (no. 82), *The Marabout and The Sacred Lion, 1883* is one of Pavy's most ambitious and important paintings ever created, capturing a moment of true spectacle within souk-life in Casablanca, as a proud Barbary lion saunters through the crowd, whilst being restrained by his owner, who is the Marabout (a Sufi holy man), Sidi Belyout of Casablanca (*father of lions*). The Barbary lion (*Panthera leo leo*), once

## أوجين بافي

1850-1905

«الأسد المرابط»، 1883

موقّعة ومؤرخة في الزاوية السفلية اليسرى: أوج. بافي. 1883

ألوان زيتية على قماش

89 × 155 سم

أوجين بافي هو رسام فرنسي وُلد عام 1850 في فرنسا، تزامنت مسيرته الفنية مع أوج تيار الاستشراق الأكاديمي الفرنسي، صقل مهاراته في باريس، إذ درس تحت إشراف جان ليون جيروم (1824-1904)، الذي يُعتبر أحد أبرز الشخصيات التي تركت بصمتها على المفردات البصرية للاستشراق في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وكان لإلحاح جيروم على دقة تشريح العمل ووضوح الشكل والمصداقية في تصوير الشعوب أن تركت بصمة واضحة على أعمال بافي التي كانت مشبعة بروح الترحال ولا سيما إلى المغرب، ويُرجّح أنها شملت مصر كذلك، وهما وجهتان كانتا مصدرًا محوريًا للإلهام لدى الفنانين الفرنسيين المستشرقين إبان تلك الحقبة. عرض بافي أعماله في باريس ولندن حيث أقام بين عامي 1879 و1884، ورسم بانعي الشوارع والحراس المسلّحين والأسواق. كما قدّم لوحتين لعرضهما في الأكاديمية الملكية في لندن، كانت إحداها هذه اللوحة، بينما عُرضت ثماني أخرى له في الجمعية الملكية للفنانين البريطانيين وفي غاليري غروسفينور. كما توجد غيرها ضمن مقتنيات متحف غلاسكو للفنون منذ عام 1889.

عُرضت لوحة «الأسد المرابط» في الأكاديمية الملكية للفنون، لندن، عام 1883 (العمل رقم 82)، وتُعتبر من أبرز لوحات بافي على الإطلاق، إذ يوثق فيها مشهداً واقعياً لافتاً من السوق في الدار البيضاء، حيث يجول أسد بربري بين الحشود وهو مقيّد من قِبَل مالكة المرابط، سيدي بليوط (أبو الليوث) من الدار البيضاء. كانت غابات وجبال المنطقة المغربية موئلاً طبيعياً للأسد البربري، الذي تتمتع بأهمية رمزية وسياسية وثقافية كبيرة في تاريخ المنطقة. ولكن تناقصت أعداده بشدة بحلول القرن التاسع عشر نتيجة تقلص مساحة موائله وتزايد عمليات صيده، ليتراجع حضوره، ويتحوّل إلى رمز للقوة والنفوذ. وفي المغرب ومناطق البربر، كان يتم اصطياد هذا الصنف من الأسود وإيداعه في حدائق الحيوانات الملكية ليُجسّد السيادة والقوة العسكرية وشرعية السلالة الحاكمة، فامتلاك الأسد البربري كان بمثابة إظهار للسيطرة على الطبيعة، وتكريس لمكانة الحاكم كقوة حامية وسلطة عليا. وفي نفس الفترة، أدى افتتاح الأوروبيين بهذه السلالة من الأسود إلى تصديره



indigenous to the forests and mountainous regions of the Maghreb, held profound symbolic, political and cultural significance throughout North African history. By the 19<sup>th</sup> century, as its population declined sharply due to habitat loss and intensified hunting, the Barbary lion had become less a presence of the natural landscape and more an emblem of power and authority. In Morocco and neighboring Berber regions, lions were captured and maintained in royal menageries, where they functioned as symbols of sovereignty, martial strength and dynastic legitimacy. Possession of Barbary lions signified dominion over nature and reinforced the ruler's role as protector and supreme authority. Concurrently, European fascination with the species led to its export to zoos and circuses, transforming the lion into a colonial trophy.

In Maghrebi culture, the term *marabout* refers to a holy person, typically a Sufi saint, scholar or ascetic, believed to possess *baraka*, or spiritual blessing. Historically, marabouts occupied a central role in religious, social and political life across North Africa. They functioned as mediators between the divine and the community, offering spiritual guidance, healing and moral authority, particularly in rural or tribal contexts where state power was limited. The tombs of revered marabouts (apparent in the background in the left third of our painting), often marked by white-domed shrines, known as *qubba*, became important pilgrimage sites and loci of communal identity. During the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries, marabouts also held significant socio-political influence, arbitrating disputes, legitimising rulers and mobilizing resistance against external authority. In European Orientalist discourse, the marabout was often exoticised, yet within Maghrebi society, the figure represented continuity, sanctity and deeply rooted local spiritual authority. This masterpiece by Pavy was published in *The Royal Academy of Arts; a complete Dictionary of contributors and their work from its foundation in 1769 to 1904*, by Algernon Graves F.S.A. vol. VI, p. 82 and in *The London News*, as a double page spread, on the 25<sup>th</sup> of August 1883.

لحدائق الحيوانات والشركات المنظمة لعروض السيرك، وهو ما حوَّله إلى ما يشبه غنيمة استعمارية.

يُشير مصطلح المرابط في الثقافة المغربية إلى الشخص الزاهد أو العالم المتصوِّف والذي يُعتقد أنه يتمتع بالبركة. وقد لعب المرابطون في السرديات التاريخية دوراً مركزياً في الحياة الدينية والاجتماعية والسياسية في شمال أفريقيا، وكانوا بمثابة وسيط بين ما هو مقدَّس والمجتمع المحلي، وقَدَّموا الإرشاد الروحي، وتمتَّعوا بسلطة أخلاقية وقدرة على المداواة، ولا سيما في الأوساط القبلية والريفية حيث سادت سلطة محدودة للدولة. وقبور المرابطين الأجلاء، التي يظهر نموذج لها في خلفية المشهد فغالباً ما كانت تأخذ شكل مقام أبيض اللون له قبة، وتحولت مع مرور الزمن إلى مواقع يحجُّ إليها المؤمنون، وعنصراً في تشكيل هوية المجتمع المحلي. تمتَّع المرابطون في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر بنفوذ اجتماعي وسياسي كبير، وأُكلت إليهم مهمة الفصل في المنازعات، وإضفاء الشرعية على الحكام، وحشد المقاومة ضد السلطات الخارجية. وبينما تم تنميط المرابطين في السرديات الأوروبية الاستشراقية ضمن تصوير خيالي غريب غالباً، إلا أنهم جسَّدوا بالنسبة للمجتمع المغربي مفاهيم الاستمرارية والقداسة والسلطة الروحية المتجذرة في قلب المجتمع المحلي. نُشرت هذه التحفة الفنية لبافي في كتاب الأكاديمية الملكية للفنون؛ موسوعة كافة المساهمين وأعمالهم منذ تأسيسها عام 1769 حتى عام 1904، من تأليف ألجرتون جريفز. المجلد السادس، الصفحة 82، وفي صحيفة لندن نيوز، على صفتين متقابلتين، بتاريخ 25 أغسطس 1883.



## KARL WILHELM GENTZ

(Neuruppin 1822 – 1890 Berlin)

*The Story Teller, 1870*

Signed lower right: W. Gentz. 1870

Oil on canvas

58 x 103.5 cm (22 ¾ x 40 ¾ in.)

Karl Wilhelm Gentz (1822-1890) was a German painter whose work occupies a distinguished position within 19<sup>th</sup>-century Orientalism, characterised by scholarly observation, dramatic composition and a refined sensitivity to light. Born in Neuruppin, Brandenburg, Gentz initially trained in Berlin under August von Kloeber (1793-1864), before continuing his studies at the Antwerp Academy of Art, where he absorbed the traditions of Flemish realism and classical draftsmanship. His artistic formation was further shaped by extended periods in Paris, first in the studio of Paul Delaroche (1797-1856) from 1846 and later under Thomas Couture (1815-1879), whose emphasis on colour harmony and expressive brushwork proved fundamental to Gentz's mature style. These formative years coincided with the rise of Orientalist painting in France, exposing Gentz to the works of Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), Eugène Delacroix (1798-1863) and Jean-Léon Gérôme (1824-1904). Travel became central to his artistic vision: after journeys through Spain and Morocco, Gentz undertook a pivotal expedition to Egypt and the Sinai in 1850, returning via Asia Minor, Greece and Constantinople. The direct experience of North African light, architecture and daily life would inform his work for decades. His achievements were recognised with his appointment as professor at the Berlin Royal Academy in 1874.

Painted in 1870 in the artist's Berlin studio, *The Story Teller*, is considered as Gentz's most ambitious and celebrated painting, notable for its monumental scale, dynamic energy

## كارل فيلهلم جنتز

نويروين 1822–1890 برلين

«الحكواتي»، 1870

موقَّعة في الزاوية السفلية اليمنى: ف. جنتز. 1870

ألوان زيتية على قماش

58 × 103.5 سم

كارل فيلهلم جنتز (1822–1890) هو رسّام ألماني تحظى أعماله بمكانة رفيعة في تيار الاستشراق خلال القرن التاسع عشر، وتمتاز بدقة الملاحظة وطابعها الدرامي وحساسية خاصة لتصوير الضوء. وُلد جنتز في بلدة نويروين في ولاية براندنبورغ، واستهّل مسيرته الفنية في التدرُّب في برلين تحت إشراف أوغست فون كلوبر (1793-1864)، قبل أن يستكمل دراسته في أكاديمية أنتويرب حيث تشرَّب تقاليد تيار الواقعية الفلمنكية والقواعد الكلاسيكية للرسم. صقل جنتز أسلوبه الفني بدرجة أكبر خلال فترة إقامته المطوّلة في باريس، التي استهلها في مُحترف بول ديلاروش (1797-1856) بدءاً من عام 1846، ولاحقاً تحت إشراف توماس كوتور (1815-1879)، الذي استلهم منه الأولوية في الانسجام اللوني، وضربات الفرشات المُعبّرة، وهما جانبان تحوَّلا إلى ركيزتين أساسيتين في مسيرة جنتز. ترافقت فترة صقل أسلوبه هذه مع صعود تيار الاستشراق في فرنسا، واحتكاك الفنان مع أعمال جان أوغست دومينيك إنغريس (1780-1867) وأوجين ديلاكروا (1798-1863) وجان ليون جيروم (1824-1904). وأصبح السفر بمثابة عنصر رئيسي لرؤيته الفنية، وبعد جولات له في إسبانيا والمغرب، قام جنتز عام 1850 برحلة محورية في مسيرته قادته إلى مصر وشبه جزيرة سيناء، ليعود إلى أوروبا عبر آسيا الصغرى واليونان والقسطنطينية. وكان من شأن مُشاهدته بأم العين لضوء الشمس في شمال أفريقيا، وعمارتها وحياتها اليومية، أن تركت أثرها على أعماله لعقود لاحقة. وبفضل ما حققه من إنجازات، عُيِّن أستاذاً في الأكاديمية الملكية في برلين عام 1874.

نقَّذ الفنان لوحة «الحكواتي» (1870) في مُحترفه في برلين، وتُعتبر من أشهر وأبرز أعماله، وذلك نظراً لضخامة المشهد النابض بالحياة الذي تُقلِّمه وتعقيده في نفس الوقت. استلهم الفنان عمله هذا من رحلاته إلى مصر والمغرب، بحيث تُجسِّد لقطة من أحد مداخل مدينة القاهرة حيث يروي حكواتي قصة لحشد أمامه، وتعكس روح المجتمع القاهري، بحيث يجمع في مشهد واحد الأشخاص والنّواب والطراز المعماري والغبار المتصاعد وبهاء نور الشمس. يتراءى من بعيد مسجد محمد علي وقصور الفاطميين،



and atmospheric complexity. Inspired by his earlier travels to Egypt and Morocco, the painting captures a vibrant scene at one of Cairo's city entrances, where a storyteller animates a gathered crowd. Gentz masterfully evokes the pulse of Cairene life, integrating figures, beasts of burden, architecture, drifting dust and shimmering light into a unified whole. In the distance rises the Mosque of Muhammad Ali and the palaces of the Fatimids, anchoring the composition within a recognisable historical and architectural context. Through carefully modulated lighting and rhythmic movement, Gentz transforms a moment of communal entertainment into a vivid meditation on urban life in 19<sup>th</sup>-century Cairo. Both extensively exhibited and published, *The Story Teller, 1870*, exemplifies the finest qualities of German Orientalist painting. This masterpiece by Gentz, was included in a major exhibition, *De Delacroix à Kandinsky, L'orientalisme en Europe*, in 2010-2011 which travelled between three prestigious institutions including: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels; Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Munich; and Musées des Beaux-Arts de Marseille, Marseille (Réunion des Musées Nationaux de France, RMN). This pertinent exhibition is considered one of the most important curations of Orientalist art and featured over one hundred and fifty works of art, and attracted over three hundred thousand visitors from across the globe. In extension, *The Story Teller, 1870*, was published in the exhibition catalogue and is featured on p. 264 of *De Delacroix à Kandinsky: L'orientalisme en Europe*, by Odile Cavalier, Hazan, 2010. Furthermore the painting was published on p. 73 of *Les orientalistes de l'école allemande et autrichienne*, by Martina Haja and Günther Wimmer, ACR Edition, 2000, and pp. 186-187 of *The Orientalists: Western Artists in Arabia, The Sahara, Persia and India*, by Kristian Davies, Laynfaroh, 2005.

بحيث يُقدِّم لنا دلائل على السياقين التاريخي والمعماري للعمل. وبفضل إظهاره لضوء الشمس المتسربل على المشهد بتدرجات مختلفة وإيقاع الحركة، ينجح جنتز بتحويل مشهد تسلية جماعي إلى حالة تأمل بالحياة الحضرية للقاهرة في القرن التاسع عشر. عُرضت هذه اللوحة على نطاق واسع ونُشرت في إصدارات متعددة، وتُعتبر بمثابة تجسيد لروائع الاستشراق الألماني.

شاركت تحفة جنتز هذه في أحد أهم المعارض الفنية الاستشراقية «من ديلاكروا إلى كاندينسكي، الاستشراق في أوروبا» الذي جال بين عامي 2010 و2011 في ثلاث مؤسسات مرموقة هي المتاحف الملكية للفنون الجميلة في بلجيكا، بروكسل؛ ومتحف الفنون التابعة لمؤسسة هاييو الثقافية، ميونيخ؛ ومتحف الفنون الجميلة في مرسيليا (جمعية المتاحف الوطنية الفرنسية). ضمَّ هذا المعرض الضخم أكثر من 150 عملاً فنياً، وجذب أكثر من 300 ألف زائر من أرجاء العالم. كما ظهرت لوحة «الحكواتي» (1870) في كتالوج المعرض (الصفحة 264) الذي ألفته الكاتبة أوديل كافالييه، والصادر عن دار هازان عام 2010. كما نُشرت اللوحة في الصفحة 73 من «كتاب المستشرقون من المدرسة الألمانية والنمساوية»، مارتينا هاجا وغونتر فيمر، الصادر عن دار إيه سي آر للنشر عام 2000؛ وفي الصفحتين 186 و187 من كتاب «المستشرقون: الفنانون الغربيون في شبه الجزيرة العربية والصحراء الكبرى وبلاد فارس والهند» لكريستيان ديفيز، الصادر عن دار لاينفاروه عام 2005.





## EDWIN LORD WEEKS

(Boston 1849 – 1903 Paris)

*Sailing at Sunset on the Nile*, c. 1872

Oil on canvas

26 x 40.6 cm (10 1/4 x 15 3/4 in.)

## إدوين لورد ويكس

بوسطن 1903-1849 باريس

«مركب شراعي عند الغروب في نهر النيل»، حوالي 1872

ألوان زيتية على قماش

40.6 × 26 سم

Edwin Lord Weeks (1849-1903) travelled to Egypt on multiple occasions during the 1870s and 1880s, drawn by the country's ancient monuments and contemporary urban life. In Cairo, he studied Islamic architecture, bazaars, mosques and street scenes, producing numerous studies that informed finished works exhibited in Paris. He also journeyed along the Nile, visiting sites such as Luxor and Karnak, where the monumental scale of Pharaonic architecture reinforced his interest in historical continuity and cultural spectacle. Egyptian subjects, ranging from temple interiors to everyday scenes of worship and commerce, occupy an important place within Weeks' broader Orientalist oeuvre. Through his disciplined academic training and sustained engagement with the regions he depicted, Weeks emerged as one of the most accomplished and credible Orientalist painters of his generation, bridging American origins and European academic tradition with first-hand experience of the Orient.

The Nile River has long been regarded as the lifestream of northeastern Africa, shaping the political, economic and cultural development of the civilisations that flourished along its banks. Stretching over 6,600 kilometers, the Nile is the longest river in the world and was central to the emergence of ancient Egyptian society from as early as the fourth millennium B.C. Its annual inundation deposited rich alluvial silt across the floodplain, enabling highly productive agriculture in an otherwise arid environment and fostering sustained population growth. This predictable cycle informed

نتيجة افتتانه بالمعالم الأثرية والحياة الحضرية المعاصرة، سافر إدوين لورد ويكس (1849-1903) إلى مصر في عدة مناسبات في سبعينيات وثمانينات القرن التاسع عشر. وفي العاصمة القاهرة، درس العمارة الإسلامية وطراز الأسواق والمساجد ومشاهد الحياة اليومية، ورسم دراسات تمهيدية عدة لأعمال أهمها لاحقاً وعرضها في باريس. كما سافر في نهر النيل وزار مواقع أثرية كالأقصر والكرنك، وكان من شأن الصروح المعمارية الفرعونية أن رسّخت رغبته برسم الاستمرارية التاريخية والمعالم ذات البُعد الثقافي. وأعمال ويكس الاستشرافية غنية بالعناصر المصرية، سواء كانت مَشاهد داخلية من معابد أو لقطات من الحياة اليومية والصلاة والتجارة. وبفضل دراسته الأكاديمية واحتكاكه المستمر بالمناطق التي رسمها، تحوّل ويكس إلى أحد أبرز الرسامين المستشرقين بين أبناء جيله، ومن بين أكثرهم مصداقية، كما شكّل همزة وصل بين أصله الأمريكي وتقاليد الرسم الأوروبي الأكاديمي وبين الرسم من قلب الشرق.

لطالما شكّل نهر النيل، الذي يبلغ طوله أكثر من 6600 كيلومتراً، شريان الحياة في شمال أفريقيا، ورسم معالم الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية للحضارات التي عاشت على امتداد ضفتيه. وكان لهذا النهر الأطول في العالم دورٌ محوريّ في ظهور الحضارة المصرية القديمة منذ القرن الرابع قبل الميلاد، ونتج عن فيضانه السنوي ترسّبات خصبة جداً في السهول الفيضية أدّت إلى ازدهار الإنتاج الزراعي في بيئة قاحلة أصلاً، وهو ما كان له الفضل في دفع عجلة النمو السكاني للمنطقة. وتركت دورات الفيضان أثرها لا على الممارسات الزراعية فحسب، بل كذلك على المعتقدات وعلم التقويم وأسلوب إدارة الدولة. وإلى جانب فائدته في الريّ والزراعة، شكّل نهر النيل عصب التواصل والتجارة لمصر. ونتيجة لكون مياهه تتدفّق شمالاً، وتهبّ عليه غالباً ريح باتجاه الجنوب، فإن الملاحة فيه كانت تتم بالاتجاهين، وهو ما وُجد صعيد مصر ومصر السفلى، وسهّل نقل الحجارة والحبوب والذهب وغيرها من السلع والبضائع. كما كان للنيل الفضل في ربط مصر ببلاد النوبة وأفريقيا جنوب الصحراء الكبرى، ليتحوّل إلى أداة للتبادل الثقافي وللتوسع



not only farming practices but also religious belief systems, calendrical science and state administration. Beyond its agricultural function, the Nile served as Egypt's principal artery of communication and trade. Flowing northward while prevailing winds blew south, the river enabled efficient two-way transport, uniting Upper and Lower Egypt and facilitating the movement of stone, grain, gold and other commodities. The Nile also connected Egypt to Nubia and sub-Saharan Africa, acting as a conduit for cultural exchange and imperial expansion. Over successive dynasties; temples, cities and monumental architecture rose along its banks, testifying to the river's centrality in both sacred and secular life. The Nile thus functioned not merely as a geographic feature, but as a foundational force in the continuity and identity of ancient Egyptian civilisation. The present artwork was acquired from the Estate of Ediwon Lord Weeks and will be included in the catalogue raisonné currently in preparation by Dr. Ellen K. Morris (PhD).

الإمبراطوري. وعلى مدى السلالات المتعاقبة، ظهرت على ضفتيه معابد ونشأت مدن وبرزت معالم عمرانية مهيبية، شكّلت شاهداً على محورية الدور الذي يلعبه في الحياة الدينية والدينيوية على حدّ سواء. وبذلك، تحوّل النيل إلى أكثر من مجرد معلم جغرافي، بل إلى قوة جبارة في تشكّل هوية الحضارة المصرية القديمة واستمراريتها. وقد تم اقتناء هذه اللوحة من ورثة إدوين ويكس، وسيتم إدراجها في الكتالوغ الشامل للفنان الذي تُعدّه حالياً الدكتورة إلين موريس.



## OTTO PILNY

(České Budějovice 1866 – 1936 Zürich)

*Sunset on the Oasis, 1901*

Signed and dated lower right: O. Pilny. 1901

Oil on canvas

72 x 60 cm (28 ½ x 23 ½ in.)

Otto Pilny was an Austrian-Orientalist painter born in 1866, whose career unfolded at a moment when Vienna stood as a major intellectual and artistic center of the Austro-Hungarian Empire. Pilny received his formal artistic education at the Academy of Fine Arts in Vienna, where he studied under Christian Griepenkerl (1839-1916), one of the most influential academic painters of the period. Griepenkerl's emphasis on historical accuracy, compositional discipline and polished finish shaped Pilny's artistic sensibility, instilling in him a commitment to technical exactitude that would define his work.

From an early stage, Pilny demonstrated a fascination with the cultures, architecture and ceremonial life of the Orient. Pilny undertook extensive travels throughout Egypt, Palestine and the broader Levant. These journeys afforded him direct access to the people, places and cultures of the Orient, which he meticulously recorded through sketches and studies executed on site. His paintings frequently depicted Arab desert camp life. Pilny's work is distinguished by its jewel-like precision, almost impressionistic rich colour palette and an accurate attention to costume and ornament. His compositions convey a sense of ceremonial stillness and presents the Middle East in a timeless fashion.

During his lifetime, Pilny achieved considerable commercial success and exhibited widely across the Europe continent. His works entered prominent public and private collections, and today they are represented in institutions such as the Belvedere Museum, Vienna and the National Gallery, Prague, as well as in important private collections devoted to 19<sup>th</sup>-century Orientalist painting.

## أوتو بيلني

تشييسيكي بودوفيتسه 1866–1936 زيورخ

«الغروب في الواحة»، 1901

موقَّعة في الزاوية العليا اليمنى: أ. بيلني. 1901

ألوان زيتية على قماش

60 × 72 سم

أوتو بيلني هو رسّام نمساوي مستشرق وُلد عام 1866، تزامنت مسيرته مع تمّتع فيينا بمكانة هامة كمركز فكري وفني في الإمبراطورية النمساوية المجرية. تلقّى بيلني دراسته الفنية في أكاديمية الفنون الجميلة في فيينا، حيث درس بإشراف كريستيان غريبينكيرل (1839-1916) الذي كان من أبرز الرسامين الأكاديميين في تلك الحقبة. وكان لتركيز غريبينكيرل على عناصر الدقة التاريخية وضبط تكوين العمل بشكل مُحكم واللمسات النهائية المدروسة، أن صقل الحساسية الفنية لبيلني، وغرس لديه التزاماً شديداً بدقة تنفيذ الرسم، وهو أسلوب طغى على أعماله.

منذ مرحلة مبكرة من مسيرته الفنية، أظهر بيلني افتتاناً بالثقافات والعمارة والجانب الاحتفالي للحياة في الشرق، وقام برحلات مكثفة في أرجاء مصر وفلسطين والمشرق عموماً، وهو ما سمح له بالاحتكاك المباشر مع شخوص الشرق وأماكنه وثقافته، ودفعه لتوثيقه بدقة فائقة من خلال رسوم أولية ودراسات بصرية نقدتها على الأرض. كثيراً ما تصوّر لوحاته مشاهد من حياة الخيام في الصحراء، وتمتاز بدقة متناهية، واستخدامه لتوليفة لونية شبه انطباعية، واهتمام بالغ بالأزياء والعناصر الزخرفية، لتكون النتيجة النهائية لوحات تُمثّل احتفاء بالسكينة، وكأنه تخليد للشرق الأوسط إلى الأزل.

حقق بيلني في حياته نجاحاً تجارياً كبيراً، وعرض لوحاته في أرجاء أوروبا على نطاق واسع. وأعماله موجودة ضمن مجموعات عامة هامة، نذكر منها متحف بلفيدير في فيينا، والمتحف الوطني في براغ، بالإضافة إلى مجموعات خاصة بارزة متخصصة بفن الاستشراق في القرن التاسع عشر.



## FÉLIX ZIEM

(Beaune 1821 – 1891 Paris)

*Turkish Merchants in Venice*, c. 1889

Signed lower right: Ziem.

Oil on canvas

41 x 63 cm (16 ¼ x 24 ¾ in.)

## فيليكس زيم

بوون 1821-1891 باريس

«تجار أترك في البندقية»، حوالي 1889

موقَّعة في الزاوية السفلية اليمنى: زيم

ألوان زيتية على قماش

63 × 41 سم

Félix Ziem (1821-1891) was a French painter whose luminous visions of Venice and the eastern Mediterranean secured his reputation as one of the most distinctive landscape painters of the 19<sup>th</sup> century. Born in Beaune to a family of modest means, Ziem initially trained as an architect in Dijon, an education that endowed him with a lasting sensitivity to structure and spatial rhythm. Largely self-taught as a painter, he began exhibiting at the Paris Salons in 1849, where his atmospheric landscapes quickly attracted critical and commercial attention. By the early 1850s, Ziem had established close ties with the Barbizon circle, particularly Théodore Rousseau (1812-1867), whose emphasis on working from nature and tonal harmony influenced his artistic approach. Admired for his handling of light and atmosphere, Ziem attracted an elite clientele and achieved the rare distinction of being the first living artist to have his paintings acquired by the Louvre. In 1857, the French government formally recognised his contribution to the arts by awarding him the Great Medal and appointing him *Chevalier de la Légion d’Honneur*.

Travel proved central to Ziem’s artistic identity. Beginning in the 1840s, he journeyed extensively through Italy, Russia and the eastern Mediterranean, developing a lifelong fascination with Venice, which he visited more than twenty times. His exposure to Constantinople in 1847 and again after 1856 further expanded his engagement with Ottoman subjects, while subsequent travels to Egypt, Beirut and Damascus enriched his visual repertoire. *Turkish Merchants in Venice*, acquired directly

فيليكس زيم (1821–1891) هو رسام فرنسي اشتهر بمشاهده المشرقة لمدينة البندقية وشرق البحر الأبيض المتوسط، ويُنظر إليه باعتباره واحداً من أبرع فناني القرن التاسع عشر في رسم المشاهد الطبيعية. وُلد زيم في بلدة بوون الفرنسية لعائلة متواضعة، واستهل مسيرته المهنية كمعماري في مدينة ديجون، وهو ما منحه حساسية عالية تجاه العمارة والإيقاعات المكانية، طغت على أعماله طوال مسيرته. صقل زيم موهبة الرسم بشكل ذاتي، وبدأ بعرض أعماله في صالونات باريس عام 1849، حيث استقطبت مشاهده الطبيعية إشادة النقاد وحققت نجاحاً تجارياً كذلك، وبحلول مطلع خمسينيات القرن التاسع عشر، أصبح وثيق الصلة بفناني مدرسة باربيزون، وفي مقدمتهم ثيودور روسو (1812-1867)، الذي ترك أثراً كبيراً على المقاربة الفنية لزيم، وخصوصاً الرسم في الطبيعة والتركيز على الانسجام اللوني. وبفضل مهارته في تصوير الضوء وإظهار الأجواء المحيطة بالمشهد، استقطب زيم اهتمام نخبة العملاء، وحقق إنجازاً نادراً بكونه أول فنان يقتني متحف اللوفر أعماله وهو لا يزال على قيد الحياة. وتكرماً لإسهاماته في مجال الفنون، كرمته الحكومة الفرنسية بمنحه الميدالية الكبرى ووساماً من رتبة فارس في جوقة الشرف.

شكّل السفر عنصراً محورياً في الهوية الفنية لزيم، فمنذ أربعينيات القرن التاسع عشر، سافر بشكل مكثّف في أرجاء إيطاليا وبروسيا وشرق البحر الأبيض المتوسط، ولطالما سحرت مدينة البندقية التي زارها أكثر من 20 مرة. أما احتكاكه بالقسطنطينية عام 1847، ومجدداً عام 1856، فقد وسّع انخراطه بعوالم العثمانيين، بينما أتت رحلاته التالية إلى مصر وبيروت ودمشق لتثري لغته البصرية.

تم اقتناء لوحة «تجار أترك في البندقية» بشكل مباشر من متحف والترز دالاس للفنون في بالتيمور، وتعكس عمق فهم زيم للبندقية كنقطة تماس بين الشرق والغرب. تُصوّر اللوحة مجموعة من التجار العثمانيين باعتبارهم جزءاً لا يتجزأ من الحياة التجارية للبندقية واقتصادها، وتُظهر المعالم العمرانية



from The Walters Museum of Art, Baltimore, reflects Ziem's deep understanding of Venice as a liminal space between East and West. Set against the city's distinctive architecture and waterways, the painting depicts Ottoman merchants as integral participants in Venetian commercial life and within the city's economy. From the late medieval period through to the early modern era, Venice and the Ottoman Empire maintained one of the most complex and enduring relationships in Mediterranean-economic history. Though frequently political rivals, the two powers were bound by mutual economic dependence. Venice relied heavily on Ottoman territories for access to spices, silk, cotton, grain and luxury goods arriving from Asia and the Levant, while Ottoman markets benefited from Venetian maritime expertise and European distribution networks. Venetian merchants maintained permanent trading quarters in key Ottoman ports, including Constantinople, Alexandria and Smyrna, operating under carefully negotiated capitulations that regulated commerce and diplomacy. This sustained interaction fostered profound cultural exchange. Ottoman textiles, ceramics, and costumes entered Venetian visual culture, while Venetian artistic conventions influenced Ottoman court aesthetics and urban architecture. Both empires functioned as global trade hubs, mediating the flow of goods, people, and ideas between East and West.

للمدينة الإيطالية وقنواتها المائية الشهيرة. يُذكر أن علاقة مستمرة، ولربما هي الأعداء في التاريخ الاقتصادي لحوض البحر الأبيض المتوسط، ربطت بين مدينة البندقية والإمبراطورية العثمانية منذ أواخر العصور الوسطى ووصولاً إلى الحقبة الحديثة. فرغم التنافس السياسي بين هاتين القوتين، إلا أن اقتصادهما انطوى على تشابك كبير، فقد اعتمدت البندقية على الأراضي العثمانية للحصول على التوابل والحريير والقطن والحبوب والسلع الفاخرة المستوردة من آسيا وبلاد الشام، بينما استفادت الأسواق العثمانية من خبرة البحارة في البندقية وشبكات التوزيع الأوروبية المرتبطة بها. ولهذا، حافظت البندقية على حضور تجاري دائم في أبرز الموانئ العثمانية، بما في ذلك القسطنطينية والإسكندرية وسميرنة بناءً على اتفاقيات مدروسة لإدارة الجوانب التجارية والدبلوماسية. وكانت ثمرة هذا التفاعل المستمر تبادلاً ثقافياً عميقاً أدى إلى دخول منسوجات وخزفيات وأزياء العثمانيين إلى الثقافة البصرية للبندقية، بينما أثرت الأساليب الفنية للبندقية على القيم الجمالية المرغوبة في البلاط العثماني والطراز المعماري السائد. فقد كانت هاتان الإمبراطوريتان بمثابة ملتقىين تجاريين عالميين، تتدفق عبرهما البضائع والأشخاص والأفكار بين الشرق والغرب.



## HERMANN D.S. CORRODI

(Frascati 1844 – 1905 Rome)

*Sunset on The Nile*, c. 1880

Signed lower left: H. Corrodi Roma

Oil on canvas

67 x 127 cm (26 ½ x 50 in.)

Hermann David Salomon Corrodi (1844-1905) was a Swiss painter renowned for his luminous landscapes and evocative genre scenes of the Mediterranean world, North Africa and the Levant. Born into a distinguished artistic family, Corrodi's early formation was shaped by rigorous academic training and extensive travel. From 1860, he studied in Geneva under the celebrated Swiss landscape painter Alexandre Calame (1810-1864), whose dramatic Alpine vistas instilled in him a keen sensitivity to atmosphere and natural light. In 1866, Corrodi continued his education at the Accademia di San Luca in Rome, studying under his father, Salomon Corrodi (1810-1892), a highly respected figure within European landscape painting.

Corrodi's career was defined by near-constant movement across Europe and the eastern Mediterranean. He travelled widely through Egypt, Syria, Cyprus, Constantinople and Montenegro, experiences that informed his pictorial language. By the early 1870s, his reputation had grown to an international level. He studied in Paris in 1872, exhibited at the Munich International Exhibition and travelled to London, where members of the British Royal Family acquired his works. His success was further cemented when he received a Gold Medal at the Universal Exhibition in Vienna in 1873. From 1876 onwards, Corrodi adopted a seasonal rhythm, spending winters in Rome and summers in Baden-Baden, where he received numerous commissions from the German aristocracy, including Wilhelm II (r. 1888-1918),

## هيرمان كورودي

فراسكاتي 1844–1905 روما

«غروب الشمس على نهر النيل»، 1901

موقَّعة بالإيطالية في الزاوية السفلية اليسرى: هـ كورودي روما

ألوان زيتية على قماش

67 × 127 سم

هيرمان ديفيد سالومون كورودي (1844-1905) هو رسام سويسري اشتهر بأعماله التي تصوّر مشاهد طبيعية تفيض بالنور، ولقطات من الحياة اليومية في المدن المطلة على البحر الأبيض المتوسط وشمال أفريقيا والمشرق. وُلد كورودي لعائلة فنية مرموقة، وتلقى في بداية مسيرته تدريباً أكاديمياً صارماً، وكان كثير الأسفار. دَرَسَ في جنيف بدءاً من عام 1860 تحت إشراف رسام المناظر الطبيعية السويسري الشهير ألكسندر كالامي (1810-1864)، الذي زرعت مشاهدته المهيبه لجبال الألب حساسية واضحة لدى كورودي في تصوير الطبيعة وإظهار الضوء. استكمل الفنان دراسته الفنية في أكاديمية سان لوكا في روما عام 1866، كما صقل مواهبه على يد والده سالومون كورودي (1810-1892) الذي كان شخصية حظيت بتقدير كبير في عالم رسم المناظر الطبيعية الأوروبية.

اتّسمت مسيرة كورودي الفنية بترحال شبه دائم في أرجاء أوروبا وشرق البحر الأبيض المتوسط، ولا سيما مصر وسوريا وقبرص والقسطنطينية والجبل الأسود، وهي وجهات أثّرت بشكل كبير لغته البصرية. وبحلول سبعينيات القرن التاسع، أصبحت شهرته دولية. فبعد أن درس في باريس عام 1872، عرض أعماله في معرض ميونخ الدولي، وسافر إلى لندن، حيث اقتنى عدد من افراد العائلة المالكة البريطانية أعمالاً له. وفي تأكيد على نجاحاته، نال الميدالية الذهبية في المعرض العالمي الذي استضافته فيينا عام 1873. وبدءاً من عام 1876، تبنّى كورودي نمطاً متكرراً في حياته، إذ أمضى الشتاء في روما والصيف في منطقة بادن بادن حيث تم تفويضه برسم العديد من الأعمال لأفراد الطبقة الأرستقراطية الألمانية، ومن بينهم الإمبراطور وليم الثاني (حكّم بين عامي 1888 و1918) الذي اقتنى عمله الشهير «قبة الصخرة، القدس». وفي النتائج الفني لكورودي، أولى أهمية بالغة لمصر التي زارها للمرة الأولى في شتاء 1876/1877، والتي تركت أثراً كبيراً عليه، ليزورها مراراً لاحقاً، وهو ما سمح له بدراسة وادي نهر النيل بشكل شخصي، حيث رسم عدداً لا يُحصى من الرسوم الأولية التي تحوّلت لاحقاً إلى أعمال مكتملة أعدّها في روما. وحظيت أعماله دوماً باستحسان الجمهور البريطاني، ولا



who acquired his celebrated *Dome of the Rock, Jerusalem*. Egypt occupied a particularly important place within Corrodi's artistic intrigue. His first journey there, undertaken in the winter of 1876-1877, proved profoundly influential and was followed by several return visits. These travels allowed him to study the Nile Valley firsthand, producing countless sketches that later served as the foundation for finished studio compositions in Rome. His work was consistently well received by British audiences; notably, *Storm in the Desert, Egypt* was exhibited at the Royal Academy, London, in 1881. In recognition of his achievements, Corrodi was knighted *Accademico di Merito* by the Accademia di San Luca in 1893, where he had also served as a long-standing professor.

*Sunset Along the Nile* stands as a quintessential example of Corrodi's mature engagement with Egypt. In this work, he masterfully synthesises his strengths as a landscape painter with his refined abilities in genre painting. The composition is suffused with the warm, fading light of dusk, as the sun sinks behind the horizon and casts golden and rose-hued reflections across the calm surface of the Nile. Silhouetted figures, likely local inhabitants engaged in daily routines along the riverbank, provide a gentle human presence, anchoring the scene in lived experience while never overwhelming the grandeur of the landscape itself.

سيما لوحته «عاصفة في الصحراء، مصر» التي عرضها في الأكاديمية الملكية في العاصمة لندن عام 1881. وتكريماً لإنجازاته في عالم الفن، تم تكريم كورودي عام 1893 بوسام التميُّز من أكاديمية سان لوكا التي درّس فيها لفترة طويلة.

تُعتبر لوحة «غروب الشمس على نهر النيل» مثلاً بديعاً على مدى انخراط كورودي مع الأجواء السائدة في مصر، فيجمع براءة بين قوته في رسم المناظر الطبيعية، ومهاراته المصقولة في تصوير مشاهد الحياة اليومية. تمتاز اللوحة بدفء ضياء الغسق المتلاشي والشمس الآخذة في الغروب وراء الأفق، بحيث تهب نورها الذهبي مع تدرجات وردية على مياه نهر النيل. أما الأشخاص الظاهرون مع ظلال أجسادهم، والذين يُرَّجَح أنهم سكان محليون ماضون في حياتهم على ضفة النهر، فيمنحون بُعداً إنسانياً رقيقاً للعمل، مما يكرّسه كلقطة من الإيقاع اليومي المعاش، ولكن من دون أن يطغى ذلك على روعة المشهد العام.





## JEAN-JOSEPH BENJAMIN CONSTANT

(Paris 1845 – 1902)

*Odalisque (Intérieur de Harem), 1879*

Signed and dated lower right: Benjamin Constant 79

Oil on canvas

100.5 x 62.5 cm (39 ½ x 24 ½ in.)

Jean-Joseph Benjamin-Constant (1845-1902) was born in Paris and received his early artistic formation at the École des Beaux-Arts in Toulouse, where he studied under Jules Garipuy (1817-1893). There, he acquired a rigorous academic foundation through the study of anatomy, drawing after antique sculpture and the compositional principles of history painting. His promise was swiftly recognised when he was awarded the prestigious *Grand Prix de Peinture*, which he shared with his close friend Jean-André Rixens (1846-1925). In 1867, Benjamin-Constant continued his training in Paris at the École des Beaux-Arts under Alexandre Cabanel (1823-1889). Although his earliest works were rooted in subjects from ancient history, his admiration for Eugène Delacroix (1798-1863), Peter Paul Rubens (1577-1640) and Antoine Watteau (1684-1721) already signalled an emerging sensibility for expressive colour and theatricality. His participation in the Paris Salon of 1869 marked an early public success and the State's acquisition of *Hamlet and the King*, 1867 (RMN-Grand Palais, Musée d'Orsay, Paris) confirmed his growing reputation, particularly for his dramatic handling of light and shadow.

A decisive turning point in Benjamin-Constant's career occurred with his travels to Spain and Morocco in 1870 alongside Georges Clairin (1843-1919) and Henri Regnault (1843-1871), followed by an extended return to Morocco in 1871. These journeys proved fundamental, providing both visual material and conceptual direction for an oeuvre

## جان جوزيف بنجامين كونستانت

باريس 1845-1902

«جارية (داخل الحرمك)»، 1879

موقّعة ومؤرّخة في الزاوية السفلية اليمنى: بنجامين كونستانت 79

ألوان زيتية على قماش

100.5 × 62.5 سم

وُلد جان جوزيف بنجامين كونستانت (1845-1902) في باريس، واستهّل تكوينه الفني في كلية الفنون الجميلة في تولوز حيث درس تحت إشراف الفنان جول غاريبوي (1817-1893)، وصقل الأساسات الصارمة للرسم الأكاديمي عبر دراسة التشريح، ورسم المنحوتات القديمة والاعتماد على المبادئ التي يقوم عليها رسم المشاهد التاريخية. وسرعان ما لفتت موهبته الانتباه، وتقاسم جائزة الرسم الكبرى المرموقة مع صديقه المقرب جان-أندريه ريكسنز (1846-1925). التحق كونستانت بمدرسة الفنون الجميلة في باريس عام 1867، حيث تتلمذ على يد الفنان ألكسندر كابانيل (1823-1889). ورغم أنه استوحى أعماله الأولى من موضوعات التاريخ القديم، إلا أن انهياره بأعمال أوجين ديلاكروا (1798-1863) وبيتر بول روبنز (1577-1640) وأنطوان واتو (1684-1721) كان دليلاً على حساسيته للألوان المعبرة والطابع المسرحي للمشاهد. وأتت مشاركته في صالون باريس عام 1869 لتحقيق نجاحاً مبكراً في أوساط العامة، كما اقتنت الدولة لوحته «هاملت والمَلِك» (1867) [تجمّع المتاحف الوطنية، متحف أورسيه، باريس]، وهو ما أكّد على تعاطف شهرته، ولا سيما مهارته في التلاعب بالضوء والظلال.

أنت المحطة الفارقة في مسيرة كونستانت عند سفره إلى إسبانيا والمغرب عام 1870 رفقة جورج كليرين (1843-1919) وهنري رينو (1843-1871)، والتي تلتها رحلة مطوّلة إلى المغرب عام 1871. كان لهاتين الرحلتين تأثير بالغ على أعمال الفنان، ولا سيما مفرداته البصرية، والتوجه العام المكرّس أكثر فأكثر للمواضيع الاستشراقية. كما تركت مدينة طنجة بصمة دائمة على أسلوبه الفني، وذلك بفضل طرازها المعماري المميز وأزقتها المتعرجة وفضاءاتها الاجتماعية الفريدة. كما شكّلت المساحات الداخلية المنعزلة المرتبطة بالحريم مصدر إلهام للعديد من أشهر معاصريه. وإبان عودته إلى باريس، عرض كونستانت لوحاته الاستشراقية في صالون باريس، حيث حقق شهرة كبيرة، ونال بفضلها ميداليات عامي 1874 و1876، واقتنت متاحف هامة في فرنسا أعماله. وبحلول ثمانينيات وتسعينيات القرن التاسع عشر، بلغ مكانة بارزة لدرجة أنه تقاسم مع جان ليون جيروم (1824-1904) منصب الرئاسة



increasingly devoted to Orientalist themes. Tangier, with its luminous architecture, winding streets and distinctive social spaces, left a lasting impression on the artist.

The secluded terraces and interiors associated with the harem, in particular, inspired many of his most celebrated compositions. Upon his return to Paris, Benjamin-Constant exhibited Orientalist works at the Paris Salon to considerable acclaim, earning medals in 1874 and 1876, while major museums across France acquired his paintings. By the 1880s and 1890s, his stature was such that he shared the honorary presidency of the Society of French Orientalist Painters with Jean-Léon Gérôme (1824-1904) and undertook prestigious decorative and portrait commissions.

Set within a softly illuminated interior, the reclining female figure in *Odalisque*, 1879, evokes the imagined intimacy of the harem, a space filtered through Western fantasy rather than ethnographic observation. Luxurious textiles, warm tonal harmonies and the languid pose of the sitter create a composition that privileges mood and visual opulence over narrative specificity. As with much of Benjamin-Constant's work, *Odalisque* reveals his mastery of colour and surface, while also reflecting the broader 19<sup>th</sup>-century European fascination with the Orient as a site of beauty, leisure and exotic reverie. The painting stands as a refined expression of his contribution to Orientalism, situating him among the leading figures who shaped the movement's visual language at the height of its popularity.

الفخرية لجمعية الرسامين المستشرقين الفرنسيين، وتم تكليفه بتنفيذ أعمال زخرفية وبورتريهات مرموقة.

وهذه اللوحة المرسومة عام 1879 هي عبارة عن مشهد خافت الإضاءة لجارية متكئة، وتستحضر حميمية الأجواء السائدة في الحرمك الذي رسم المخيال الغربي تصورات عنه، بدلاً من تبني مقارنة تقوم على دقة التصوير. ومن خلال إظهار أقمشة فاخرة وتدرجات لونية دافئة والوضعية المتكاسلة للسيدة، تولى اللوحة أهمية لإظهار الطابع العام للمكان وبذخ الخامات أكثر من تقديم سردية محددة عن المشهد. وكما هو الحال بالنسبة لجُل أعمال كونستانت، تكشف هذه اللوحة عن إتقان في التلاعب بالألوان ورسم الأسطح، وكذلك تلبية الشغف الأوروبي في القرن التاسع عشر بالشرق الذي شكّل تجسيدا للجَمال والمتعة وشطحات الخيال، وهو ما يجعلها نموذجاً باهراً لمساهمته الكبيرة في فن الاستشراق، ولا سيما في رسم معالم مفرداتها البصرية في أوج شعبيتها.



# ÉDOUARD FRÉDÉRIC WILHELM RICHTER

(Paris 1844 – 1913)

*The Harem Dancer*, c. 1866

Oil on canvas

51.5 x 75.5 cm (20 1/4 x 29 3/4 in.)

## إدوار فريديريك فيلهم ريشتر

باريس 1844-1913

«راقصة الحرملك»، حوالي عام 1866

ألوان زيتية على قماش

75.5 × 51.5 سم

Édouard Frédéric Wilhelm Richter (1844-1913) was a French painter born in Paris, whose academic formation and cosmopolitan outlook placed him firmly within the milieu of late 19<sup>th</sup>-century Orientalist painting. Richter began his artistic training at the Hague Academy of Fine Art before continuing his studies in Belgium, experiences which exposed him to Northern European traditions of realism and careful draftsmanship. Upon returning to Paris, he enrolled at the École des Beaux-Arts, studying under Ernest Hébert (1817-1908) and Léon Bonnat (1833-1922), both of whom were instrumental in shaping his disciplined approach to figure painting. During the 1860s, Richter's exhibited works consisted largely of portraits and genre scenes; however, his growing fascination with North Africa and the Orient became evident early on, notably with his 1866 Paris Salon submission, *Orientale à la Fontaine, Alger*. By the 1870s and 1880s, Richter had fully embraced Orientalist subject matter, becoming a permanent member of the Société des Artistes Français in 1883. His refined handling of colour earned praise from contemporaries, with Louis du Seigneur famously describing his palette as one of "precious gems." Though documentation of Richter's travels remains limited, the ethnographic specificity and architectural accuracy of his work strongly suggest first-hand exposure to Andalusia and possibly Algeria, either through direct travel or sustained visual study.

The present Harem scene by Richter exemplifies the artist's fascination with the Orient, combining a more imagined

إدوار فريديريك فيلهم ريشتر (1844-1913) هو رسام فرنسي وُلد في باريس، وبفضل دراسته الأكاديمية والرؤية العالمية التي تبناها في أعماله، أصبح إحدى الشخصيات البارزة في عالم الاستشراق أواخر القرن التاسع عشر. استهل ريشتر رحلته مع عالم الفن في أكاديمية لاهاي للفنون الجميلة، واستكملها لاحقاً في بلجيكا التي أتاحت أمامه فرصة الاحتكاك مع مدرسة الواقعية في أوروبا الشمالية وأسلوب الرسم الدقيق. التحق بمدرسة الفنون الجميلة إبان عودته إلى باريس، حيث درس تحت إشراف إرنست إبرت (1817-1908) وليون بونا (1833-1922) اللذين اضطلعوا بدور أساسي في رسم معالم مقاربتة لرسم الشخصيات. عرض ريشتر خلال ستينيات القرن التاسع عشر أعمالاً تكوّنت بشكل أساسي من لوحات البورتريه ومُشاهد من الحياة اليومية، إلا أن افتتانه المتزايد بشمال أفريقيا والشرق كان واضحاً منذ بداية مسيرته، ولا سيما في العمل الذي تقدّم به للمشاركة في صالون باريس عام 1866 وحمل عنوان «سيدة مشرقية عند نافورة، الجزائر العاصمة».

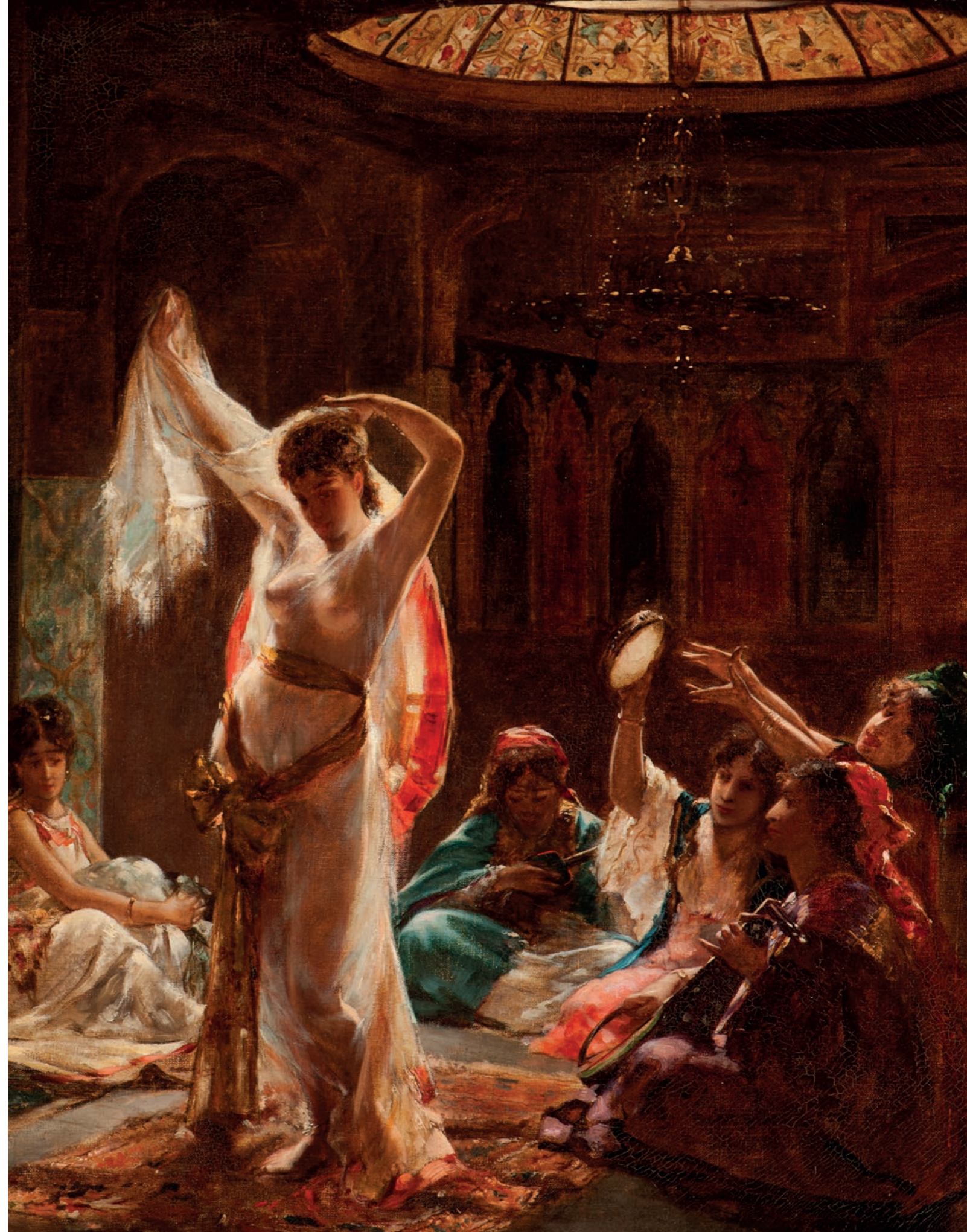
بحلول سبعينيات وثمانينات القرن التاسع عشر، انخرط ريشتر بعالم الاستشراق بشكل كامل، وأصبح عضواً دائماً في جمعية الفنانين الفرنسيين عام 1883. وبفضل براعته في التعامل مع اللون، حظي بإشادة الفنانين من معاصريه، حتى أن لوي دو سينيور قدّم وصفاً شهيراً لتوليفاته اللونية على أنها «جواهر مُينة». ورغم ندرة السجلات التي توثّق أسفاره، إلا أن دقة تصويره للشعوب والأماط المعمارية التي رسمها للشرق تُشير إلى احتكاك عميق بالأندلس، ولربما الجزائر كذلك، إما من خلال سفره شخصياً أو عبر دراسة بصرية معمقة.

يُجسّد هذا التصوير للحرملك افتتاحان ريشتر بالشرق، بحيث جمع بين راقصة رسمها في مقدّمة اللوحة بأسلوب خيالي منمّق، بينما أظهر اهتماماً بالغاً بالطراز المعماري في الخلفية، بحيث تُظهر التفاصيل أسلوباً مغربياً واضحاً، ولا سيما الأقواس والقناطر الجصّية والزخارف الهندسية التي تستحضر نمط قصر الحمراء في غرناطة. وفي قلب هذا الحرملك الفاخر، تظهر نساء



and stylised dancer in the foreground with precise attention to architectural detail in the background. The carefully orchestrated interior reveals unmistakable features of Moorish architecture, particularly the scalloped arches, carved stucco and geometric ornamentation reminiscent of the Alhambra in Granada. Within this opulent harem setting, reclined and seated female figures are rendered with calm intimacy, some playing instruments such as the tambourine and the mandolin, and others watching rather than participating. Richter's interest in ethnographic precision is especially evident in the costumes, which closely resemble *kat* fabrics worn by noble Algerian women in the late 19<sup>th</sup> century, textiles rooted in the Karkabou artistic tradition. Such richly detailed interiors typify Richter's Orientalist period and were widely admired within Parisian artistic circles, particularly by Austrian and German painters working in France, including Ludwig Deutsch and Rudolf Ernst. The painting thus stands as a compelling synthesis of academic training, imaginative reconstruction and the enduring European fascination with the imagined private worlds of the Orient.

مستلقيات وأخريات جالسات في أجواء يطغى عليها طابع حميمي، ويعزف بعضهن على المندولين مع قرع للدق، بينما تستمتع أخريات بالمشهد من دون المشاركة. ويتجلى اهتمام ريشتر بدقة تصوير الشعوب من خلال رسمه للأزياء التي تشبه الأنسجة التقليدية التي ارتدتها النساء من علية القوم في الجزائر أواخر القرن التاسع عشر، ولا سيما في إطار تراث القرقابو الفني. يُجسد هذا المشهد الداخلي الغني بالتفاصيل، حقبة الاستشراق لدى ريشتر التي حظيت بإعجاب واسع في الأوساط الفنية الباريسية، ولا سيما لدى الفنانين النمساويين والألمان المقيمين في فرنسا، ويأتي في طليعتهم لودفيك دويتش ورودولف إرنست. ولهذا، تُشكّل هذه اللوحة توليفة فنية لافتة بين الأسلوب الأكاديمي والمشاهد الخيالية المركبة، والافتتان الأوروبي الدائم بالعوالم الخفية للشرق.





# BIBLIOGRAPHY

- ADELAAR, D., RODING, M., and TEMPEL, B. *De Blijvende Verlokking: Kunstenaars uit de Lage Landen in Italië, 1806–1940*. Schiedam, 2003.
- BELGIN, Tayfun. *Harem: Geheimnis des Orients*. Krems: Kunsthalle Krems, 2005.
- BÉNÉZIT, Emmanuel. *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*. Paris: Éditions Gründ, 1999.
- BENJAMIN, Roger. *Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism, and French North Africa, 1880–1930*. University of California Press, 2003.
- BERTON, Mme, Pierre. *Sarah Bernhardt as I Knew Her: The Memoirs of Mme, Pierre Berton as told to Basil Woon*. London: Hurst & Blackett Ltd., 1923.
- BICKFORD BERZOCK, Kathleen. *Caravans of Gold. Fragments in Time: Art Culture and Exchange across Medieval Sahara Africa*. Princeton University Press, 2019.
- BONDIL, Nathalie. *Benjamin-Constant: Merveilles et mirages de l'orientalisme*. Paris: Hazan, 2014.
- CARMEL, Alex, and Hugo Schmid. *The Life and Works of Gustav Bauernfeind, Orientalist Painter, 1848–1904*. Stuttgart: Dr. Ernst Hauswedell & Co., 1990.
- CAVALIER, Odile. *De Delacroix à Kandinsky: L'Orientalisme en Europe*. Paris: Hazan, 2010.
- CHEMOREAU-VAUTHIER, Émile. *GÉRÔME: Peintre et Sculpteur*. Paris: Hachette Librairie, 1906.
- CROUTIER, Alev Lytle. *Harem: The World Behind the Veil*. New York: Abbeville Press, 1989.
- CRAWFORD, Marion F. *Constantinople Illustrated by Edwin Lord Weeks*. London: Macmillan and Co., 1895.
- DAVIES, Kristian. *The Orientalists: Western Artists in Arabia, the Sahara, Persia and India*. New York: Laynfaroh, 2005.
- DELGADO, Manuel Pedro. *Legends of José Zorrilla*. 1901.
- DIEZ, José Luis and THAIDIGSMANN, Javier Barón. *Joaquín Sorolla, (1863–1923)*, Exhibition Catalogue, Museo del Prado, 26 May – 6 September 2009. London: Thames & Hudson.
- FIELD, Fanny Hering. *The Life and Works of Jean-Léon Gérôme*. New York: Cassell Publishing Company, 1889.
- FOURNIER, Louis. *Un Grand Peintre: Félix Ziem*. Paris: Henri Laurens, 1898.
- GABR, M. Shafik. *Masterpieces of Orientalist Art: The Shafik Gabr Collection*. Courbevoie / Paris: ACR Édition Internationale, 2012.
- GRAVES, Algernon. *The Royal Academy of Arts: A Complete Dictionary of Contributors and Their Work from Its Foundation in 1769 to 1904*. 8 vols. London: Henry Graves & Co. Ltd. and George Bell and Sons, 1905-1906.
- HAJA, Martina, and WIMMER, Günther. *Les Orientalistes de l'École allemande et autrichienne*. Courbevoie / Paris: ACR Édition Internationale, 2000.
- HOPKINSON, Martin J., and TILBURY, Claire. *No Day Without a Line*. Oxford: Ashmolean Museum, 1999.
- HOWARD, Deborah. *Trade and Travel in Venice & The East: The Impact of the Islamic World on Venetian Architecture 1100-1500*. New Haven & London: Yale University Press, 2000.
- KEIM, Albert, and TABER COOPER, Frederic. *GÉRÔME*. Madison: Library of the University of Wisconsin, 1912.
- KÜHNER, Petra. *Gustav Bauernfeind: Gemälde und Aquarelle*. Frankfurt am Main, 1995.
- LLEWELLYN, Briony. *The Orient Observed: Images of the Middle East from the Searight Collection in The Magazine Antiques*. New York: Brant Publications, 1989.

- M. Mackenzie, John. *Orientalism: History, Theory and the Arts*. Manchester: Manchester University Press, 1995.
- MONTAGU, Lady Mary Wortley, and STUART, Lady Louisa. *The Letters and Works of Lady Mary Wortley Montagu*. London: Swan Sonnenschein, 1893.
- PEVST & GUTSCHMIDT, Verlag, Heft. *Creating and Representing Sacred Spaces*. 2003.
- PONS-SOROLLA, Blanca. *Sorolla: The Masterworks*. Milan: Skira Rizzoli, 2012.
- ROBERTS, Mary. *Intimate Outsiders: The Harem in Ottoman and Orientalist Art and Travel Literature*. Duke University Press, 2007.
- ROBERTS, Mary. *Istanbul Exchanges: Ottomans, Orientalists, and Nineteenth-Century Visual Culture*. Berkeley: University of California Press, 2015.
- ROGER-MILÈS, L. *Catalogue des œuvres de Rodolphe Ernst, fäïences décoratives, aquarelles*. Paris: Maulde, Doumenc et Cie., 1898.
- SCHMID, Hugo, ed. *Gustav Bauernfeind: Die Reise nach Damaskus 1888–1889*. Tübingen & Basel, 1996.
- TROMANS, Nicholas, and KABBANI, Rana. *The Lure of the East: British Orientalist Painting*. New Haven: Yale University Press, 2008.
- VOLAIT, Mercedes. *Antique Dealing and Creative Reuse in Cairo and Damascus 1850–1890: Intercultural Engagement with Architecture and Craft in the Age of Travel and Reform*. Leiden and Boston: Brill, 2020.
- WILLIAMS, Caroline. *John Frederick Lewis: Reflections of Reality*. London, 1978.
- WOOD, Christopher, NEWALL, Christopher, and RICHARDSON, Margaret. *Victorian Painters*. Woodbridge, Suffolk: Antique Collectors' Club, 1995.
- ROBERTSON, Charles. 1878. *The Street of the Ghoreeyah, Cairo*. Oil on canvas. Auction catalogue entry, by Dr. Emily M. Weeks (PhD). London: Bonhams. Accessed 12<sup>th</sup> of February, 2026.
- BAUERNFEIND, Gustav. 1890. *The Gate of the Great Umayyad Mosque, Damascus*. Oil on panel. Auction catalogue entry. London: Christie's. Accessed 17<sup>th</sup> of February, 2026.
- CLAIRIN, Georges Jules Victor. 1875. *The Sultan's Favorites*. Oil on canvas. Auction catalogue entry. New York: Sotheby's. Accessed 2<sup>nd</sup> of March, 2026

WITH SPECIAL THANKS TO

Jorge Coll

Mathias Ary Jan

Catherine Ary Jan

Mehmet Keskiner

Melis Keskiner

Dr. Philip Bora Keskiner

Candida Lodovica Chi, Ph.D(c)

Will Elliott

Blanca Pons-Sorolla

Dámaso Berenguer

Chloé Chargé

Gemma Cortés

Nerea de Zabala

Madeline Eleanor Galbraith

IN MEMORIAM

Lord Jacob Rothschild,  
4<sup>th</sup> Baron Rothschild (1936-2024)

## BEYOND THE THRESHOLD

### *Revisiting Orientalism II*

20 April – 29 May 2026

Colnaghi London

*Published by*

Colnaghi

*Introduction and Curation by*

Dr. Sophie Bostock

*Translation by*

Basel Jbaily

*Editor and Project Manager*

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

## ما وراء العتبة

### رؤى جديدة للاستشراق 2

20 أبريل – 29 مايو 2026

كولناغي لندن

الناشر

كولناغي

المقدِّمة 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

ARY JAN  
ART GALLERY

**COLNAGHI**

KENT  
ANTIQUES 