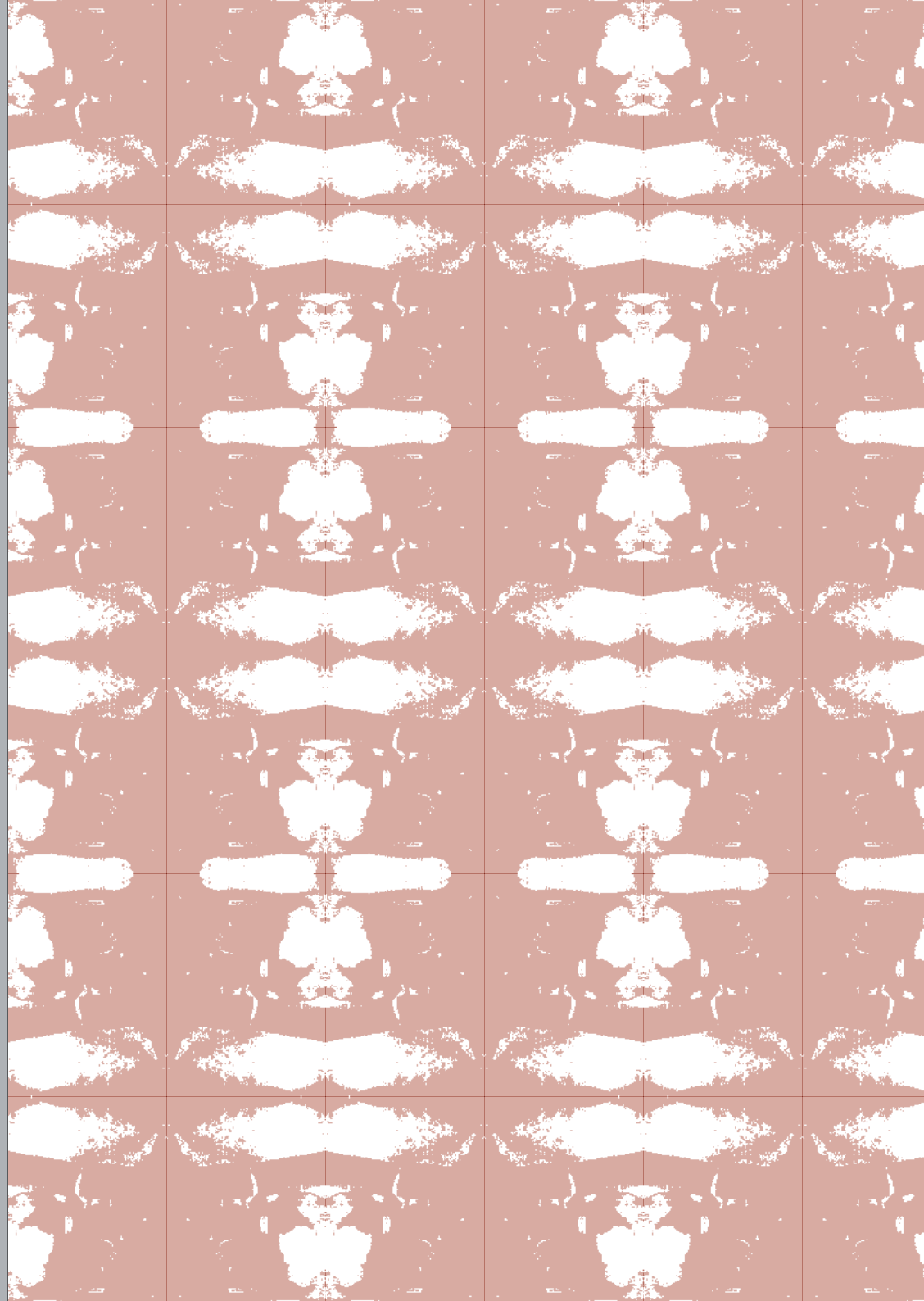
THE ARAB NUDE:
THE ARTIST AS AWAKENER



Cover: *Al-Makshuf* frontispiece
(v. 1, #2),
May 9, 193
(Jafet Library, AUB)

THE ARAB NUDE:
THE ARTIST AS AWAKENER

THE ARAB NUDE: THE ARTIST AS AWAKENER

ON THE AESTHETIC EDUCATION OF THE ARAB

The continuing interest of scholars and the public at large in the modernizing discourse of the *nahda* has been for the most part centered on the historical events or figures who contributed to this "renaissance," or "awakening" (as the term has been most commonly translated) by means of literature, language, politics, media or the sciences. But in addition to the poets, writers, scientists, lawyers, journalists, clergy or politicians, there was another significant category of intellectuals, who proposed to forge a modern Arab identity by other – pictorial – means. Fine artists from various Arab[1] countries engaged in the project of modernization by launching art institutions, developing stylistic conventions, and inaugurating new genres and forms of fine arts. Egyptian, Syrian or Lebanese and Palestinian painters and sculptors of the late 19th and early 20th centuries – from Mahmud Mukhtar and Muhammad Nagi in Khedivate Egypt to Moustapha Farrouk and Omar Onsi in French Mandate Lebanon – set out to effect an aesthetically grounded liberation from both Ottoman and European colonization. They regarded the fine arts as an efficient technology of modernization, even as a means for the creation of an independent state and modern citizen, an effective tool for the education of the masses in the spirit of modernity. Arab painters and sculptors in the Mandate-era Arab capitals were convinced that touching the souls of men and women with art and beauty could elevate their moral characters and transform them into truly modern subjects. Like the European Romantics a century earlier, they believed in the aesthetic education of mankind.

THE TITLE

To address the question of the extent to which artists sought to contribute to the lofty causes of social change through specific art practices is the main purpose of this project. The continuity between the spirit of the *nahda* and the cultural and political situation in the Middle East today is suggested above all through the title of this exhibition and conference organized at the American University of Beirut Art Galleries. The main title, *The Arab Nude*, resonates with another frequently encountered phrase in contemporary journalism – "The Arab Spring," or earlier, "The Arab Awakening." The latter has been used by politicians, scholars and journalists to discuss, question, predict or project issues that seem at times to fall squarely within the same limits, contradictions and binaries that preoccupied *nahda* intellectuals: tradition and modernity, secularism and religion, national unity and sectarianism, colonialism and national independence, along with a wide range of issues that touched upon the notions of gender, class, ethnicity. In organizing this exhibition and conference we hope to reconsider the application of some of these problematic concepts, which seem to be still hopelessly caught in the above dichotomies, and we shall attempt to do so from a particular art historical and anthropological perspective, and through a close examination of a particular genre of the fine arts: the Nude.

[1] We realize that the term "Arab" is anachronistic – especially when applied to territories that were subject to multiple forms of colonialism, with overlapping and competing identitarian schemes, administrative, ethnic, and confessional politics – but we decided to use it nevertheless, not towards further obfuscating these contradictions and ambiguities but towards highlighting them.

In recent years much has been made of graffiti and other forms of urban, public art at the scenes of revolt, from Tunis to Egypt to Yemen. Often, however, the celebrations of these contemporary art forms assume a kind of aesthetic determinism, as if the works themselves contained whole political platforms or fully-formed meanings. What is sorely lacking from discussion of the art practices accompanying "The Arab Spring" is a historically grounded study of how artists envision their audiences in situations of public upheaval or how audiences make sense of the various new cultural and artistic forms, and what types of artistic production and circulation advance or subvert the projects of reform, revolt, or revolution. *The Arab Nude* offers a pre-history that is worth exploring in itself but that will also enhance our understanding of the roles that certain forms of art-making have played in Arab social change, both in the distant past and today.

The subtitle, "The Artist as Awakener," sets the historical frame of the exhibition, which is principally the first half of the twentieth century. Was the artist back then an awakener? How does an image of a naked body become Arab? How are Arabs made Nude? How did people become professional artists with claims on their society as Arabs through the production of these pictures?

The exhibition specifically examines the way in which artists and intellectuals engaging in a double struggle against imperialism, Ottoman and European, resorted to an ideal form or to a pictorial device in order to concretize their visions of Arab modernity. For that generation, to be "Arab" was as much a matter of ambiguity and ambition as was the quest to be an artist, and in fact, both labels required leaps of imagination over local conditions and imperial plans. For this project we have consulted

archival documents, photographs, books, political cartoons, advertisements, cinematography, and popular magazines from the day, but primarily painted and sculpted nudes produced in different parts of the Arab world from the late 19th century to the first half of the 20th century. The exhibition examines what claims for identity, community, and political society were invested in the divesting of Arab bodies of their clothes. It documents the debates that met the genre of the nude in exhibition halls and newspapers; it situates artistic practices in relation to ongoing, urgent discussions about the meaning of citizenship, urbanity, and internationalism carried out amid movements for women's rights, pan-Arabism, and various nationalisms, as well as educational reform, militarization, the scouting movement and nudist colonies. This was a period of great social, technological and political transformation that caught many Arab intellectuals in its historical vortex. It was also a time when new technologies, techniques, and modes of representation worked their way into local cultures. While we are not espousing the role of awakener for artists, we use the subtitle to foreground social, political, or cultural motivations for these artists to embrace and adopt the genre of the nude in their artistic careers. Unlike much of the writing about "The Arab Spring," we can ask: who exactly was asleep? And why was *this* type of awakening necessary?

THE EXHIBITION

The Arab Nude: The Artist as Awakener conveys a number of different pictorial approaches to the genre of the Nude, as elaborated by several generations of Arab artists from Egypt, Palestine, Syria, Iraq, Algeria, and Lebanon. Some of these artists are regarded today as founders and pillars of fine arts traditions in their respective countries, or as truly "modern artists" in the sense of their personal and professional autonomy. Some have been entirely forgotten. The largest number of nudes displayed here are of Lebanese origin, due to issues of accessibility. While this is regrettable, the density of this collection allows us to observe the complexity of this genre in a specific social setting. Class, sexuality, gender, career ambitions, market practices, and political leanings all played into how artists took up the genre and how critics wrote about it. We hope the intricacies of the material from Mandate Lebanon will inspire similar scrutiny of work known to exist in other countries such as Egypt but under-represented here due to limited resources.

The visitor is invited to look at examples of the nude genre (including original works but also reproductions and photographic material) and to construct for themselves imaginary museums, by arranging and rearranging these nudes chronologically, stylistically, by country, by pedagogical affiliation in European ateliers, or by the names of the masters who trained subsequent generations of painters. From nudes made in the mid-19th century in Ottoman Syria by such locally trained practitioners as Kenaan Dib [Kan'an Dib] (1801-1882), one proceeds to the paintings and drawings of Daoud Corm [Da'ud Al-Qurum] (1852-1930) – an artist trained in Rome and celebrated in some Lebanese nationalist art histories as the country's artist progenitor – and further into the twentieth century to the nudes of Habib Serour [Habib Srur] (1860-1938), Khalil Saleeby [Khalil Al-Salibi] (1870-1928), Khalil Gibran (1883-1931), Marie Hadad (1884-1973), Youssef Hoyeck [Yusuf Al-Huwayyik] (1883-1962), Mahmud Mukhtar (1891-1934), Mohammed Racim [Muhammad Rasim] (1896-1975), Cesar Gemayel [Qaysar Al-Jumayyil] (1898-1958), Georges D. Corm [Georges Da'ud Al-Qurum] (1897-1971), Moustapha Farrouk [Mustafa Farrukh] (1901-1957), Omar Onsi ['Umar Al-Unsi] (1901-1969), Sophie Halaby (1905-1998), Abdel Wahab Addada ['Abd al-Wahhab 'Adada] (b. 1915), and others. Most of these artists traveled north to colonial metropoles to learn their painterly skills, which they then redeployed back home, following the current of social transformation by opening artists' studios and new state institutions, designing cultural policies that would address local concerns, or negotiating and contributing to the formation of the first national art schools, museums and art societies. The nude played a prominent role in their claims to professionalization, as we glimpse from the membership card Moustapha Farrouk designed in 1934 for the Society of Friends of the Arts, with its Venus de Milo sprouting from a painter's palette, set between Pigeon Rock and a Mediterranean minaret.

THE NUDE AND THE NARRATIVE OF THE "AWAKENING"

We start from the assumption that "rebirth" or "awakening" requires radical and deliberately new and even alien techniques of modernization. We can even call them techniques of consciousness, since research into Mandate Lebanese art production has shown that artists deployed the nude towards creating new types of subjects who would see and experience their world and their social reality in generally different terms. In other words, they embraced the nude genre as a culturing tool (using the Arabic term *tathqif*, for

disciplining or cultivating). We note that this term became common during this period and not earlier. To a large extent, *tathqif* consisted of recategorizing norms for social interaction and self-scrutiny. While one crucial component of *tathqif* was the repudiation of behaviours and desires habitually associated with the Arab "past," such as male homosexuality, an equally important component was the cultivation of "modern," "masculine" heterosexual eroticism, and a dutiful feminine compliance. Through local debates in the Arabophone press, and through artistic practices displayed at exhibitions from Beirut to Cairo, these components were mapped onto readers' and viewers' bodies and associated with temporal shifts. Critics and commentators spoke of *hadatha* (novelty) and *mu'asara* (contemporaneity) to address the nude genre, pointing to how it was deliberately new and alien, in both its material medium and its impact on makers and viewers.

The connection between the genre and these ideas about an Arab *nahda* is neither self-evident nor universal. It can be revealed only by returning the paintings to the social context of the Mandate era, and concurrently, by treating the social context as a product of the nudes and similar imaginative projects. The canvases of *nahda* artists provided occasions for experiencing the nude as a geographically unconfined entity. They warped local interactions with womanhood and with urban space. The nude's palpable universality could emerge through the enrollment of viewers' bodies in a process of *tathqif*. Ultimately, nudes from Mandate-era Arab artists' ateliers suggest that the famous "shock" of modernity, or "psychological dislocation," was for colonial Arabs often cultivated, strategic, and productive, rather than imposed, inescapable, and destructive.

One of the main aims of this project is to dispel the myth that there were no nudes in the 19th or early 20th centuries in Mandate-era Arab capitals. We display a large and varied selections of nudes, made in different styles, media and techniques, as well as a wide array of documents, works of photography and cinema, and clippings from periodicals of the day. With all this material we invite the student of Arab culture and the general public to reflect upon the relation between the nude and the problematic of modernization, and to entertain or question the validity of our theme: whether artists can or should be regarded as indexes and agents of modernity, or "awakeners," both in the past and today.

How useful are the tropes of awakening and renaissance used by Western academia and media to examine historical processes of modernization and, more recently, to refer to cultural and political processes in the Middle East? Is the word "awakening," which implies a previous state of dormancy, appropriate or accurate enough for describing the political, social and cultural transformations in the Middle East?

THE ART HISTORICAL CONTEXT

The curatorial and editorial framework proposed for *The Arab Nude* is aware of, and sensitive to, the major turning points in the Western art historical discourse of the nude. This should not be regarded as unusual, given that most of the Arab painters and sculptors displayed in this exhibition and discussed in the conference encountered, studied, and absorbed Western artistic practices in the European *academies des beaux-arts*. In the curricula of the nineteenth-century art academies, the nude was a prominent subject of study, given the key position occupied by genre or history-painting. The latter heavily relied on the nude to compose classical or Biblical scenes. The exhibition pays special attention to the academic nude, showing some of the studies in charcoal or sanguine that most of the Arab artists brought home with them from Rome, Paris or Edinburgh. Upon their return they applied their studies of the nude – both the "heroic" masculine and the "gracious feminine" constructed under the voyeuristic gaze of the male artist – in genre painting series that responded to a range of local themes and motifs. They trained a plethora of younger artists, particularly women, some of whom remained amateurs but showed their work at their high schools and in the annual salons at the School of Arts and Crafts in Beirut, for example, and the Lebanese Parliament in the 1930s.

Within Western art historiography the nude has had a long and convoluted history. The eighteenth-century classicist account of the nude as manifestation of a free self and representation of ideal sovereign subjectivity, or beauty unconstrained by a world outside, as Winckelmann once saw it, has had a lasting impact on the art historical theories of the nude well into the twentieth century. Mainstream art history and art connoisseurship have followed this paradigm, presenting the historical path of the nude through the centuries as an odyssey that began on the shores of ancient Mediterranean cultures, in particular the classical Greek

world and the democratic atmosphere of the Athenian polis. It was only later in the twentieth century that reformist art historians have revisited and engaged critically with the genre of the nude, unveiling a range of hidden social contradictions and political conflicts. Over the past half-century the nude has been scrutinized from the perspectives of gender, class, religion and language, as scholars of various factions posed a slew of questions related to sexuality, to the role of the artist and the viewer, or revealing deeply embedded social and political contradictions. Feminist art history proposed considering the female nude as a technology of regulation and control over women. Linda Nochlin showed that the sexualization of the female model's body became grounds for excluding women from the art academy and hence denying women's ability to produce "great art"; Lynda Nead regarded the nude as an instrument for containing and repressing femininity and female sexuality. Kenneth Clark's dualistic distinction between nakedness and nudity (the "naked" referring to the embarrassed body deprived of clothes and the "nude" to the cultured and confident body "clothed in art") has also come under close scrutiny from various political perspectives. Marxist art historians have revealed in the naked/nude opposition deeply-seated class contradictions, and T.J. Clark has examined the naked and the nude as markers of social positions and class identification.

THE ARAB CONTEXT

But what are the consequences of the development of the Western discourse on the nude for the representation of nudity in the Arab world? What can we learn from the discourse of the Nude prior to independence, or around the time when this genre was only just making its way into local cultural milieux, long before critics had scrutinized the nude from the perspective of post-WWII emancipatory politics? Kenneth Clark asserted in his canonical text of 1953 that the genre of the nude simply could not occur to the non-Western mind; he thereby assumed for it a racial and ethnic identity. Yet unbeknownst to Clark, artists in this region had several decades of experience with the genre, and as in the West, the Arab Nude was predicated on and driven by numerous contradictions and discrepancies centered around gender, sexuality, class or religion. We see it as our goal to encourage a discussion around these contradictions and how they manifest themselves in the nudes produced by Arab artists. This exhibition does not only show how the artists expanded the

genre's itineraries and social relevance, but it also highlights points of tension, limitation, and potential critique: above all, the conjoined figure of the male artist and the female model, the class positioning implicit in the naked/nude opposition, and various other conflicts informed by religious perspectives (or more often accusations of intolerance).

The exhibition comes to suggest at what social cost the nude was developed and deployed as Arab: among these costs is the exclusion of women, the augmentation of social divisions and hierarchies, the institutionalization and professionalization of the art world, and, most disturbingly perhaps, the continued rebuffing or even denial of the genre and its role as a marker of modernity such that, "to this day" to quote one writer from 1929[2], people still believe the nude could not have existed in the Arab World. AUB has a special role to play in this exhibition. Moustapha Farrouk's monumental work *The Two Prisoners*, showing a Nude odalisque contemplating her caged condition, was first displayed in AUB's West Hall in 1929, and Farrouk was an instructor of drawing at AUB for nearly a quarter of a century. Omar Onsi, whose exploration of ways of looking at the Nude graced the cover of the monumental retrospective show, *Lebanon: The Artist's View*, was a student at AUB (1918-1920) and illustrated student publications during that time. Saloua Raouda Choucair, whose work *Sculptor Destroys Realism* documents her spurning of the genre in response – according to the legend – to a philosophy lecture by Charles Malek, was a librarian at AUB and part-time student here.

Various points and lines of tension run through the theme of the nude in the Arab world. In what follows, Kirsten Scheid sets some of the subjects in relief, in the hope that this can be used as a point of departure to encourage further scholarship and exploration.

Octavian Esanu
Kirsten Scheid

[2] Kamal Al-Nafi *"Ma'rad Farrukh fi al-jami'a al-amrikiyya"*, *Al-Ahwal*, June 1, 1929. Hani Farroukh Archives, Beirut.

LOOKING AT LOOKING

Some of the most fascinating Nudes from the Mandate era make spectators look at people looking at nudes. In 1932, Omar Onsi painted a composition he called simply, *"A l'exposition."* One contemporary art critic described it as showing "several young women flocking to gaze at an artistic picture that represents naked women." In the foreground are six women and one small boy seen from behind, grouped around a framed image of two nudes in poses straight out of a studio art class. The women wear short black taffeta frocks, silk stockings, high heels, and the *yachmak* (an Ottoman-style head covering common among Beirut's well-off Sunni families). In the background an amorous couple engage in earnest conversation, not apparently acknowledging the pictures on display. The man sports a suit and a *fez;* the woman dons the latest Parisian fashion, including a turban *á l'orientale.* Painted after Onsi's participation in his first exhibition among his compatriots, at the Ecole des arts et métiers in December 1930, and referencing works Onsi showed then, this composition wedges art as a genre for self-awareness into Onsi's society.

À l'exposition both explores and induces transformations in urban public behavior by impacting the act of viewing. In it, nudity is *in* the jauntily depicted canvas, while the viewer of it is called by its composition to identify with the feminine vectors of visual attention (the six women to the left and not the heterosexual couple to the right). The catalogue from 1932, when Onsi next showed in Beirut, again at the Ecole des arts et métiers, suggests that it hung at the very entrance to the show. Upon seeing it there, visitors could have become exceptionally aware of themselves as embodying categories of viewing. After seeing it, they would likely have a heightened sense of self, of being seen rather than being the one seeing, of having to observe social codes as well as pictures. The respect Onsi demonstrates for women who attend carefully to nudes as art forms, contrasts drastically with the critique he makes in his next canvas on display, of a male viewer peeking surreptitiously at women as naked bodies. That canvas was *Les Baigneuses de Darat Juljul*.

A year after Onsi painted his critique of backwards masculine ways of looking, Farrouk inked a caricature of regressive, rural ways of looking. The title, *Souvenir de l'exposition Farrouk (1933-1934)*, suggested it summarized the character of the audience at Farrouk's show a few weeks earlier. It depicts a peasant couple whose questioning gestures and passive stance mark their bafflement. These are not people whose aesthetic encounter invigorates them. The composition draws a stark division between the slovenly, stooping character of the visitors and the geometrical rationality of the art on display. Worse, the visitors actually darken the art, casting their shadows across the viewing balustrade, rather than receiving its enlightenment. The picture challenging their backwardness is an academic nude. By aligning confusion over how to understand and respond to an academic painting with signs of pastoral lifestyle, Farrouk equates, by corollary, the appreciation of this fine-art genre with urban, technologically modern lifestyles.

The picture taunting the peasant couple specifically refers to *Au crépuscule* (c. 1905), a famous work by Farrouk's French mentor Paul Chabas (1869-1937), member of the French Academy of Beaux-Arts and President of the National Society of French Artists, in whose annual exhibition Farrouk participated in 1931. A similar work by Chabas, titled *September Morn*, had prompted public outcry and a nation-wide anti-vice campaign in America when displayed in a gallery window in New York in 1913. Displaying his homage to Chabas' oeuvre in Beirut, Farrouk articulated his affiliation with a beleaguered lineage of academic artistry. He also extended the challenge of aesthetic enlightenment to his compatriots. Thus, the peasants standing before the picture are a cosmopolitan problem and not categorically a "Lebanese" or "Arab" one.

Given that Farrouk consistently created ennobling pictures of peasants throughout his career, one can assume that his critique of the couple did not attribute their backwardness to an inherent cultural cause. Moreover, the signatures in his 1933 exhibition registry place his audience firmly in the urban milieu, and their comments attest to their labor to be enlightened by the art. These facts set Farrouk's ink-drawing in the realm of fantasy rather than memory. Or rather, it alerts upcoming audiences to the potentiality of peasanthood still present in many who encounter *al-fann al-jamil*.

Moustapha Farrouk
Souvenir de l'exposition Farrouk (1933-1934), 1934
Ink on paper
10 x 14 cm
(Reproduced with permission from Hani Farroukh)

ACADEMIC NUDES

The Nude took pride of place in *beaux-arts* academic ateliers where models, both male and female, were paid meager wages to strip and pose for hours. Novice artists became familiar with the process of repression required to produce this supreme form of representation. As one nineteenth-century French art critic delicately put it, they learned to feel "magnificent emotion" from looking at an unusually undressed and yet (ostensibly) untouchable human body, and they then learned to respond by composing and drawing a two-dimensional rendering that "corrected" any individual foibles of the body before them and produced an abstract, anatomically perfect human. Academic art ateliers taught historical, genre, still-life, and landscape compositions, too, but the nude outranked all as the most intellectual and demanding, and the most intimate and fundamental at once.

Accordingly, art historian Kenneth Clark argued in 1953, in his definitive text *The Nude: A Study in Ideal Form,* for treating nudity in art as a civilizational index. Distinguishing between naked bodies and painted "Nudes" (the capitalization of which he introduced), he related the dominance of the genre to the end of the European guild system, to direct sales, and to the anatomical training and "life drawing" available at European government-run art schools. Indeed, he went so far as to say that nudes were "Western" because their making "simply did not occur to the Chinese or Japanese mind." In sum, the perfectly executed academic nude did not simply certify professional competence; it specifically signaled that its maker was a refined, intellectual, modern, masculine individual of continental-Western outlook who enjoyed access to elite, exclusively male art institutions.

Unbeknownst to Clark, artists in this region had several decades of experience with the genre even before he wrote his sweeping survey. In his memoirs, Moustapha Farrouk narrates the first time he found a naked woman standing in the middle of his drawing class in Rome: "My mouth went dry, my legs started trembling, and my hand too. I was overwhelmed by stupor and shivering. I truly tried my hardest to resist the unpleasant, unwanted reaction."[1] Horrified both at the woman's presumed humiliation and his own "uncontrollable" physical response, Farrouk had to exit the classroom after having made only a few sketches. He went home, took a cold shower, and read from the Qur'an. Then he could return to the atelier. It was both his desire to enter the lineage of academic art makers *and* his consultation of the Qur'an that enabled Farrouk to overcome the obstacle posed by his bodily reaction. His hand stilled and his method perfected, this triumph marked his transformation from "a young man from Basta Tahta" to a diploma-carrying artist.

[1] Moustapha Farrouk, *Tariqi ila al-fann [My Road to Art],* Beirut: Dar Nawfal, 1986. p.65

UNIVERSALIZING THE EUROPEAN NUDE

Many Mandate-era Arab artists left their homelands at some point in their careers to receive training abroad. Prior to 1920 they would likely have gone to Istanbul or Rome, but with the Mandate system's new borders and patrons, they increasingly went to Paris. Nationalist art historiography tends to treat such travels as indicating a weakness in local art-making, but this trivializes the student-artists' effort to attain *al-fann al-jamil* (fine art, literally *beaux-arts*). Moreover, it overlooks the role migrant artists had in reinforcing the centrality of the *beaux-arts* ideals that were under attack by various anti-establishment movements, and even in reinforcing the centrality of metropolitan art worlds at a time when European armies were invading each others countries, in part to claim exclusive inheritance of Christendom and the Greco-Roman mantle.

The racist and sexist policies of most European art academies in the early 20th century deliberately precluded the possibility of non-Europeans, and of female Europeans, taking the role of heirs and progenitors within the academy. But they could not prevent those people from universalizing that tradition by appointing themselves its begetters and beneficiaries. By choosing such masters as Paul Chabas or Pierre-Auguste Renoir as their

Omar Onsi with his life drawing class at the Académie Julian, Paris, 1927-30. (Collection Usama Onsi)

professional forefathers, artists like Moustapha Farrouk and Omar Onsi affiliated themselves with the long tradition of the European nude and, in an unarguably radical move, became its originators in their respective milieux. It was these painters, returning home from their studies in European art academies, who in an instance of mutual construction materialized the claim that Paris and Rome were the true centers of the art world, and this in spite of their internal struggles over issues related to tradition and innovation.

This exhibition shows how these artists expanded the genre's itineraries and relevance. Their efforts are crucial to the history of how the Nude gained central status in the process of modernization, even though they have not been recognized by mainstream art historical methodologies that focus on fixed locations and sites and ignore historical trajectories. Painters active from Istanbul to Baghdad to Algiers employed the nude to make a conscious articulation of their intellectual pedigree and to assert their membership in an elite with a refined ability to abstract enduring metaphysical truths from beneath the wily surfaces of quotidian life.

DARAT JULJUL

A curious trio of paintings from the 1930s shares a common motif. They depict a popular episode described by the 6th-century pre-Islamic poet Imru' al-Qais in his diwan *Al-Mu'allaqat*, from his courtship of Unaizah, when he secretly follows her and two of her friends to a bathing pool and steals their clothes. In the poem Qais then demands that each woman leave the pool and ask him for her clothes back, which they resist until they are faint with hunger. A reviewer of Omar Onsi's version of this episode, shown in 1932, explains: "[Qais] stands awaiting their exit to the shore to enjoy the view of their nakedness, and they are hesitant, deliberating amongst themselves what to do."[2]

Unlike nudes, the naked women fixed by Qais's stare have not undergone art's idealizing, intellectual process. Whereas a gilt frame around a canvas of a nude provides audiences with dignifying assurance that they are observing an abstraction from real life, the flimsy palm fronds framing Qais's gaze proclaim that he has adopted an improper position for viewing nakedness. This is a sort of looking that stands resolutely outside social

[2] Jawaba, *"Ma'rad al-fanan 'Umar al-Unsi," Al-Ma'rad*, 988, February 28, 1932, 20.

Ismail al-Shaikhli
Nude, 1951
Oil on canvas
50 x 70 cm
(Agial Gallery Collection)

interactions and social progress, in direct contrast to the picture Onsi showed next to it at his first solo exhibition in Beirut, known as *À l'exposition* [At the Exhibition].

With this scene at the pool, the triumvirate of *nahda* artists – Moustapha Farrouk, Cesar Gemayel, and Omar Onsi – positioned their nudes within the context of revered Arabic, pre-Islamic poetry. Although we do not know the precise motive for their common interest in this scene it indicates a vibrant interchange between visual and verbal arts, suggesting that classical Arabic poetry remained an important reservoir of motifs and themes. One critic noted in *Al-Ma'rad* in 1931 that contemporary poets found any poem beyond thirty or forty verses "boring," and full of "empty words" [*kalam la fa'ida wara'ih*]."[3] Against the notion that a poem must tackle a specific topic and must have a narrative beginning and an end, the critic trumpeted the work of "old poets," such as Imru' al-Qais and Abu Nawas, whose work epitomized "actual poetry" as opposed to a "a mere compilation of verses expressing individual ideas." In 1934 the precocious literary critic Ra'if Khuri published a full study on Imru' al-Qais. Khuri was a regular contributor to *Al-Makshuf*, published by Fu'ad Hubaysh (a leading nudist) and full of the writings of the League of Ten, who, like Khuri, called for an end to traditionalism in literature. The conflation of embattled Arabic poetry and the imported visual genre of the Nude undermines any resort to the conventional binaries, such as traditional/modern, East/West, or authentic/imported, for explaining its rise.

Moustapha Farrouk
The Bathers of Darat Juljul, 1936
Oil on Canvas
61 x 46 cm
(Emile Hannouche Collection)

[3] Unsigned, *"Al-Tatawur al-muntazir fi al-shi'r al-'arabi,"* [The Expected Development of Arabic Poetry] *Al-Ma'rad*, no. 944, April 5, 1931, 6.

THE LACKING MODEL

In early 1929, when Moustapha Farrouk was planning his first exhibition at the American University of Beirut, he envisioned a composition that might incite broad support among his compatriots for restructuring gender relations and involving the active participation of women in urban social development. He titled the picture "The Two Prisoners" [*Al-Sajinan*], and based it on a European convention for representing the East: the Nude odalisque. This was the image of a reclining woman in her private chambers, or *'uda*. Yet, for the picture's actual making, Farrouk came to borrow not only a European convention for representing the East but also a European body:

> ***I set about making the picture, but I found it difficult to imagine the correct positioning of the thigh, as I wasn't able to procure a* "modèle". *I had a foreign intellectual friend who used to visit me, and that is how he found himself confused before my canvas that he liked. I explained my problem. He said nothing, but the next morning I was surprised by the entry of his young wife into my studio. After greeting me she started taking off her clothes saying, "My husband told me yesterday that you are painting a picture and that you have been kept from completing it due to not understanding a portion of the body. So here I've come to put myself at your service to make your picture." No sooner had she said this than she was completely naked. Well, I started shaking, but I got up and closed the door, afraid that someone might come in and find us in this state, in which case no power on Earth or in the Heavens would rid him of the idea that we were not innocent. I undertook my work until I was finished. As a matter of fact, it pleased her. Then she put her clothes back on and left after I had thanked her for her favor* (Tariqi ila al-fann, p.171).**

Between artists and audiences, notions of aesthetics, gender, and space intertwined in paradoxical ways to form the basis for an "Arab" modernity. Farrouk's shaking before the naked feminine body as well as his overcoming potential

social objections to female undress were key elements in the process by which he formulated his modern visual critique of his society. These responses came from the very fiber of the painter's being, from his own rootedness in a "local" way of life. Yet, the resulting picture had to please both the self-proclaimed "native son" [*ibn al-balad*] maker and the non-local sitter. In other words, the nudes bridged the local and the nonlocal. Their newness involved an element of dislocation, by which non-local standards could evaluate local ones. Cultures are not merged. Grounded actors use the alienness of dislocated elements to create an opening – the sense of a gap needing to be filled – in one cultural setting and allow for another to interact with it.

It became a repeated refrain in newspaper reviews of Mandate-era exhibitions that undressed models were scarce in the Arab world (as if they were bountiful outside). Farrouk's own teacher, Habib Serour, employed a model, his cleaning lady whom, according to art historian Maha Sultan, he first approached to draw and later, after his wife objected to this practice and left him, married. Rather than complain that models were "lacking" in Mandate-era Arab capitals, we might well ask, why was it so important to get the thigh right, or to deal with a living body at all? One answer is that the quest to have nudes as an artistic project, from model to canvas, treated modernity as a processual, sensorial experience that artists underwent again and again and then transferred to their audiences. Farrouk experienced his modernity at the conjunction of his trembling body and his steady paintbrush, whether in Rome in his life-drawing class or in Beirut in his private studio. Equally essential, however, was the sense of lack pervading the modern subject's sensual experience. Farrouk's pleasure in painting nudes was marred by the knowledge that he almost missed the opportunity to be modern due to the lack of local conditions for enabling fine art. Notably, Farrouk attributes the disrobing of his model not to his instigation (he needed her thigh for his composition) but rather to her foreign national-ethnic instincts. He thereby dislocates modernity even as he enacts and experiences it. For the artist, contrasting his society with a foreign society in terms of having or lacking naked models worked as a strategic appeal. With it he invited his consociates, both female and male, to converge on a new way of living that if not locally present, had to potential be so.

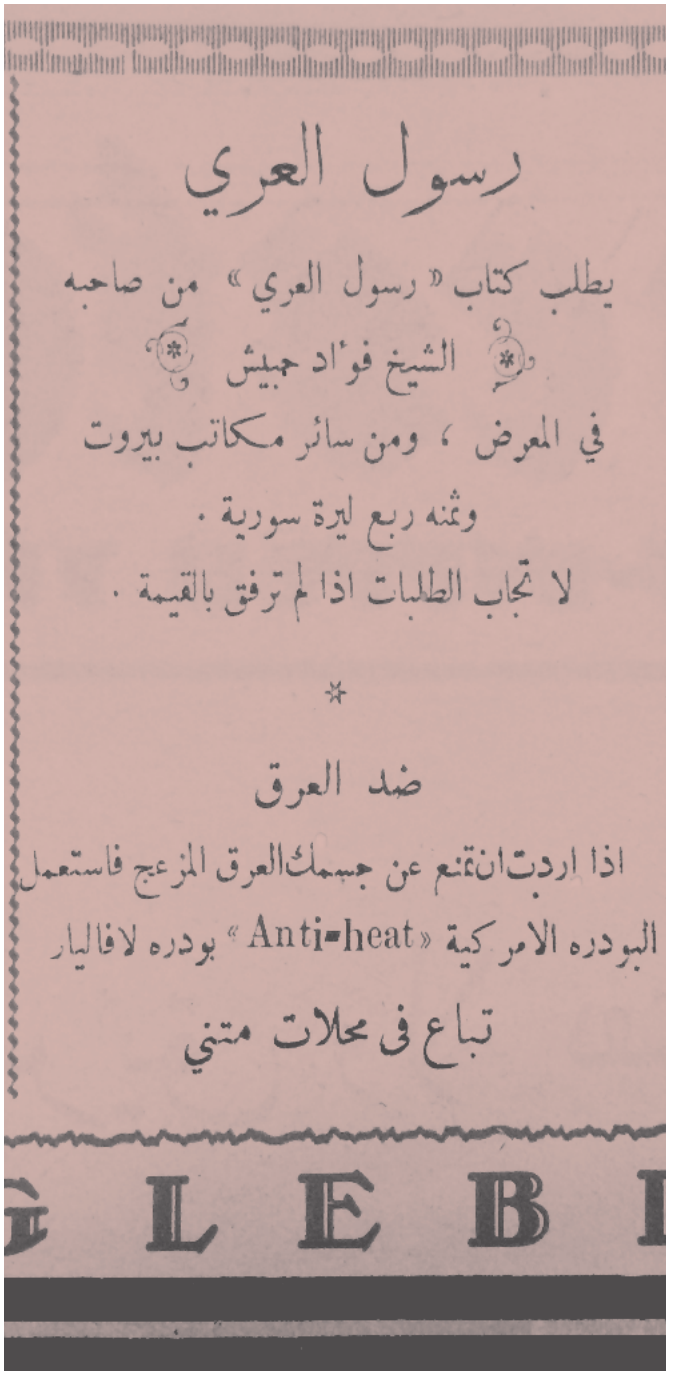
Moustapha Farrouk
Two Prisoners, 1929
Oil on canvas
47 x 38 cm
(Reproduced with
permission from Hani Farroukh)

THE NUDIST MOVEMENT

In the 1930s Beirut was the center of a nudist movement. It involved local and expat intellectuals, journalists, and artists for whom nudism countered physical debilitation, political corruption, and all forms of social falsity. The movement's launching point seems to be Fu'ad Hubaysh's loose translation of a French "educational novel" that he published in 1930 as *Rasul al-'ury* [*The Prophet of the Nude*]. Michel Zakkur's journal *Al-Ma'rad* provided Hubaysh and others a forum for discussing the benefits of nudism. (See Hubaysh's analysis of Peter Kürten's serial killing in Düsseldorf.) The film *La Marché au soleil*, directed by Hubert Schonger in 1932, played in downtown Beirut in 1934 at the Olympia cinema. It portrayed life in a German nudist colony, and it focused on nudism's moral, physical, and social benefits. It was considered shocking at the time, but it was not censored. In early 1935 Hubaysh founded *Al-Makshuf* newspaper – the title means uncovered, revealed – which was rife with "pornographic" imagery and literature. It was also an important forum for art coverage and criticism, and this overlap shows how visual art was integrated in other art forms as well as in social movements of the period. Most interestingly, local artists associated with the nudist movement, such as the Polish émigré Jean Kober (active in Beirut from the late 1920s), maintained prominence and were entrusted with teaching art to the children of local elites including the Bayduns and Misks. These facts are striking given that just a few years earlier, Khalil Saleeby's assassins had presumed to appeal to public sentiment by asserting in their defense that Saleeby's nudes indicated a corrupt morality and justified their crime. That prominent families did not object to their daughters studying with such an easy target for the label of "pervert" contradicts the sense many have developed of a monolithic, homogeneously conservative society in the aftermath of the Ottoman Empire, fighting colonial occupation.

THE GENDERED NUDE:
ENGENDERING MARGINALIZATION

Academic art training in the European *beaux-arts* academies prized anatomical study, following the dominant Christian humanist belief that mankind was made in God's image and thus was the closest source for understanding God's



Advertisement for *Rasul al-'ury [The Prophet of the Nude]* that appeared in *Al-Ma'rad* journal (Beirut) repeatedly throughout 1930. It specifies that the buyer's request will not be met without the correct amount. (Hala Bizri Collection)

glory. Male models were at first more common than female models in the Italian ateliers where the early generations of painters such as Daoud Corm, Habib Serour, or Moustapha Farrouk studied. However, the trend to treat the beaux-arts as a symbol of modern advancement increasingly invested the production of nakedness with sexual significance. The human body needed to be intellectually overcome, that is idealized, and physically overcome, that is sexually repudiated. Art historians have shown how this led to the foregrounding of the female nude and the exclusion of women from art training in Italian, French, and British academies. By contrast, in the areas that exited the Ottoman empire and became Arab nations, women were at first more active as artists in training. The introduction of drawing lessons into educational curricula was based on a notion of women's special, sensitive role in society, but also on colonial theories for creating an obedient, rational populace. This ambivalence when it came to the importation of drawing lessons led to the division of art production into two separate categories: amateur and professional.

While drawing was introduced into local society to cultivate human resource potential, i.e. young girls and boys, in its public applications, it was also linked to allegedly natural feminine capacities and concern for social improvement. The poet Muhammad Kamil Shu'aib expressed a common theme when he argued in 1922 that the logic of essential sexual difference required that society benefit fully from the gifts particular to each sex. A woman's duties were to care for her home and raise her children in a way that best exploited their hidden talents and nourished their good manners, and thereby help humanity distinguish itself from the world of beasts. Marie Yanni, the editor of *Minirva* women's magazine, explained in her 1927 discussion of "the refinement of young girls" that all arts awaken the senses but the visual arts are the most readily accessible as a universal language. Therefore, she continues, without great intellectual development, and because they possess senses naturally stronger than boys', girls who engage with fine art will have implanted in them a love of beauty that they are best suited to transmit to the broader population. This role demanded an educational program for girls that gave greater attention to aesthetic matters. A few

wataniyya [nationalist] schools like Al-Ahliyya, as opposed to *ajnabiyya* [foreign] ones, enrolled young girls in the project of becoming strong, observant, self-reliant, patriotic, aesthetically attuned members of their society through teaching them to draw.

In the early 1930s, a handful of women in Beirut studied and exhibited as amateurs. The resident Polish artist Jean Kober gave private lessons to daughters and wives of bureaucrats such as Blanche 'Ammun, Mrs. Bart, Marie Hadad, and Gladys Shuqair. Georges Cyr taught Aimee Kuri. Moustapha Farrouk taught Nadia Baydun. According to a list in his private papers, Omar Onsi gave private lessons a Mme Skuthanovo, a Mme Kovalanko, a Mlle Yazgi, a Mlle Shalhoub, and a Mlle Sonia Akjayan, a Ms. Moore, and Saloua Raouda Choucair.

These women fared well with the art critics. In December 1930 the young female students of Jean Kober participated with Farrouk, Onsi, Gemayel and others in a collective show at the Ecole des Arts et Métiers, as did the school-aged girls Asine Mubarak and Shafiqa al-Husami. Their work received positive mention in *Al-Ma'rad*'s lengthy report on the event, and, according to Helen Khal, in the French-language magazine *Tout* the claim was even made that "the only local painters who succeed in being very good, who have done interesting things and remain original, are the women." Yet this early momentum was not sustained. At the government-sponsored 1938 *Salon des Amis des Arts*, only four women – Marie Hadad, Blanche 'Ammun and two French residents – appear to have shown. The organizers argued that they had to be selective about who could show if the exhibition was to provide an educational experience for visitors. When 'Ammun held a solo show that same year at the Saint Georges Hotel she was identified in one journal as "an amateur in picturing." At the 1940 *Salon des Amis des Arts*, only 'Ammun and Hadad still showed among the "lady-painters." By the late 1940s, the exhibition of female amateurs, or indeed any amateurs, at state-sponsored events was a thing of the past. As Elizabeth Thompson notes of this period of socio-political struggle, men and women's anxieties about gender tended to feed into each other. If one aspect of that anxiety was the female nudes

painted over and over by male painters, another aspect was the newly discovered necessity of drawing lessons for children, especially girls. The role of the amateur was both to index the omnipresence of aesthetic capacity in a society and to encourage its expansion. Such a figure was not a professional because she was not a specialist; she was too riven by social obligations, too split by social identities and traversed by multiple discourses to be exclusively identified with the practice of fine art and with the monological model of genius that it celebrated.

Marie Hadad
Female Nude Seated on a Blue Stool, pre-1934
Oil on canvas (reproduction)
66.7 x 94.6 cm
(Dahesh Museum of Art, New York. DM 112)

THE NUDE AND THE MUSLIM SCOUTS

Following the path of the Nudes through the Mandate-run Arab countries leads, perhaps unexpectedly, to scouts' jamborees. Scouts and Nudes were brought together by a concern for creating the modern, heterosexual, sovereign male citizen. Both the practice of scouting and the painting of nudes required overcoming physical limitations and challenging conventional ways of belonging to public space. Both were concerned with refashioning a masculinity shattered by colonialism into one worthy of modernity. Starting in the early 1910s, the scouting movement borrowed ideas developed for the British invasion of South Africa (1899-1902) to cultivate local youth who were self-reliant, observant of their surroundings, versatile, and curious: in short, "objective." Upholding the motto, "Be Prepared" [*kun musta'iddan*], scouts explicitly contrasted their disciplined physical fitness and rugged adaptability to the effeminate dependency and vulnerability they associated with the prototypical Ottoman dandy. The ideal manliness that the scouts sought through improvised interaction with rural nature was decidedly heterosexual, thus reaffirming the division of society into binary genders as a constant theme in the scouts' narration of their adventures.

This attention to the sensual self has escaped the focus of the few studies of scouting, but the fact that two of Mandate Lebanon's foremost painters were Muslim Scouts compels a consideration of this connection. Both Omar Onsi and Moustapha Farrouk were Muslim Scouts, and the Muslim Scouts' ceremony honoring Farrouk's earning of a professional degree from the Roman Royal Academy of Arts included a painting of a topless woman (now lost). Its academic style indexed not only the artist's entrepreneurial initiative in overcoming social obstacles and receiving training, but also his interest in close observation and rational interaction with the physical world. Moreover, his initiative and mobility indexed in this type of representation supported the idea that men of the modern [*al-'asr al-hadith*] era should be comfortable in new surroundings, which they literally "scout out." Meanwhile, colonial authorities eyed the scouts warily, sometimes agreeing that scouting physically and sensually disciplined young men (see the article in *La Syrie*, a pro-Mandate paper, arguing that scouting prevents onanism), and sometimes worrying that scouts had overly nationalist agendas.

Omar Onsi
A l'exposition (also known as Women at the Exhibition), 1932
Oil on canvas
45 x 37.5 cm
(Samir Abillama Collection)

PREDECESSOR NUDES

The Mandate era was certainly not the first time nudes appeared in the Arabic-speaking lands. How and to what degree did Mandate-era painters tie their work to ongoing artistic practices? As models for developing their approach, did they take examples by local predecessors (or by the Istanbul school, where Namik Ismail, Feyhaman Duran, and Avni Lifij had introduced the nude several years before)? Or did they deliberately change the format, painterly technique, iconography, or other aspects to suggest how viewers were to integrate the pictures into their self-understanding as post-Ottoman, modern subjects?

Habib Serour
Untitled, c. 1890
Oil on canvas
27.5 x 40 cm
(Aline and Joseph Faloughi Collection)

Khalil Gibran is perhaps the best-known painter of the Nude associated with Lebanon. Although his pictures were not exhibited in Lebanon during his lifetime, they were well circulated through distribution of his books. Better known locally were Habib Serour and Khalil Saleeby, both of whom are credited with a large corpus of Nude paintings along with significant influence on their successors. Their contemporaries Jean Dibs (d. 1932), Yusuf Ghussub, and Khalil Al-Ghurayyib seem to have done nudes as well but are less remembered and less accessible today. All showed at Beirut's 1921 Industrial Fair. Saleeby's *Nu au dos* can be seen in postcards of Alfred Tarazi's stand at the Fair. The journalist for *Lisan al-Hal* announces the audience's great appreciation of Saleeby's work but does not mention his nudes in particular. Apparently some viewers who encountered Khalil Al-Ghurayyib's paintings of women with exposed breasts demanded they be removed, but what they objected to was the women's emaciation – they represented mothers during the 1915-18 famine – and not their nakedness.

ART CRITICS MEET THE NUDE

Arabic-speaking journalists in the 1920s and 30s did have problems with the painting of nudes – not for their lack of clothing but for the overall social lack they seemed to index. Kamal al-Nafi for example, writing in 1929 in the Beirut-based *Al-Ahwal*, took Farrouk's *Al-Sajinan* as a sign of the obstacles facing women's public incorporation and civic equality in Mandate Lebanon:

> **[The Eastern woman] glances at her companion in prison, a small bird placed in a cage that sings sad songs that bring pain to the heart, the songs of the eternal prisoner. For they are both, verily, prisoners whose counsel still, to this very day, fights to defend their cause before public opinion.[4]**

Al-Nafi spoke to an audience intensely involved in the debate over women's suffrage, among other contentious components of Mandate Lebanon's political and economic character. Al-

[4] Kamal al-Nafi, "Ma'rad Farrukh fi al-jami'a al-amirikiyya" [Farrukh's *Exhibition at the American University*], *Al-Ahwal*, June1, 1929, Hani Farroukh Archives, Beirut, Lebanon.

Nafi's article had opened with expressions of doubt that Beirut could even host a fine art exhibition. In response to learning that a "native [*watani*] painter" was holding an exhibition at AUB, he says he exclaimed, "Don't be crazy! Do you think you're in Venice or in one of the elevated cities of the West?!" With the trope of teleological change guiding his review, al-Nafi warns that people can have contemporaneity [*mu'asara*] without novelty [*hadatha*]. Merely living in "this very day" does not guarantee living the life of an "elevated city." He then calls on his readers to conform to the demands of *mu'asara*, to demonstrate their parity within linear time and their ability to embrace new gender relations by engaging in gendered art appreciation. They should attend shows, support a Art, and not leave aesthetic uplift to "the foreigners in charge." The stakes for "giving a Art its due" are high, according to al-Nafi: "In so doing, they would show that they are a living people truly striving for freedom."

Many art reviewers similarly combined a critique of their political situation with praise for the aesthetic stimulation the Nude genre offered urban viewers. In writing about the group show at the Ecole des Arts et Métiers in Beirut in 1930, *Al-Ma'rad*'s reviewer quoted intellectual and reformer Rushdi Ma'luf for his argument that the epitome of the "successful modern picture" was the painting of *zalitat* [uncovered feminine things], in their undeniably "desire-provoking positions," because they had "an impact in refining characters that velvet and silken clothes cannot for the way they camouflage."[5] Likewise, Sidon-based writer Maurice Dibbana, reviewing Farrouk's studio in 1932, asserted that the sublimation of heterosexual masculine desires into a graphic "avalanche of hips, thighs, breasts, and shoulder-blades" demonstrated the "discipline of the fire of the artist before the nude model."[6]

In this politically fraught period, journalist after journalist contrasted artists' works with those of politicians to argue that, given the failure of other motivations and social controls, aesthetic sensibility could be the basis of responsible urban behavior. What emerged eventually was a theme of denial: taking each instance of a nude as an exception worked in favor of the larger claim that this art movement was still insufficient. Thus, fine-art nudes revealed that a hurdle existed that viewers themselves were challenged to remove.

[5] Jawaba, "Al-Musawwirun al-wataniyyun wa al-ajanib ya'ridun atharahum al-fanniyya" [*Native and Foreign Artists Exhibit their Artistic Works*], *Al-Ma'rad* 935, January 22, 1931, 8-9.

[6] Maurice Debbaneh, "Une tournée dans le studio dans un quart d'heure avec le peintre Moustapha Farroukh" [*A Studio Visit in a Quarter of an Hour with the Painter Mustafa Farrukh*], *L'Orient*, December 13, 1932, 1.

Group Exhibition,
Ecole des Arts et Métiers, Beirut,
Dec. 15, 1930 - Jan. 15, 1931.
Photograph from *Al-Ma'rad Journal*, January 22, 1931, v. 10, #935, p.8 (Jafet Library, AUB)

RESISTANCE TO THE NUDE

To define their society as urbane, modern, and worthy of independence, artists such as Farrouk and Onsi affiliated themselves with academic *beaux-arts* painting, positing it as a standard for modern life and social change. However, not all their consociates were equally enthusiastic about the genealogy and justifications for local art-making that these and other artists proposed. The eminent calligrapher Nasib Makarim openly denigrated them, in a 1931 interview where he asserted that his work surpassed his peers' in precision and composition but that it was held back by its being Eastern (*sharqi*). His interviewer added, "This is the fate of any creation that does not come to us from overseas or from a French hand."[7]

One pupil of Onsi and Farrouk, Saloua Raouda Choucair, eventually articulated resistance to the nude with more cogency and vehemence. First, in a lecture in 1947 to the Arab Cultural Club on "The Art of Picturing among the Greeks" [*Fann al-taswir 'and al-yunan*], she asserted that the realistic representation of mundane life, which is the basis of the nude, amounted to the achievement of a "healthy, naïve child."[8] If Greeks based their art on the human body, that was because, she argued, "they stayed away from complicated principles out of fear of them." Legend has it that Choucair first formulated her rejection of the nude in response to the claim Charles Malik made in a philosophy class she was auditing at the American Univeristy of Beirut (1943-44), that Arabs did not know the arts [*lam ya'rifuna al-funun*] because they did not treat the nude. Though the statement is undocumented in

[7] 'Issa Mikhail Saba, "Sa'a fi maktab al-ustaz Makarim" [*An Hour in the Office of Mr. Makarim*], *Al-Ma'rad* 996, February 29, 1933, 19.

[8] Saloua Raouda Choucair, "Fann al-Taswir 'and al-yunan" [*The Art of Picturing among the Greeks*], *Al-Adib* 7 (2 February 1948): 9-14. Page 14.

Malik's writings, it does fit the prevailing Grecophilia among Mandate-era Arab intellectuals.

Moreover, there are several works in Choucair's oeuvre that seem to speak to her frustrations with the double role women had to assume in making art in this tradition. The first is a tiny oil painting on wood (dated 1943) that Choucair called *Sculptor Destroys Realism*. A stocky sculptor swings a heavy mallet at an armless marble torso of a woman, reminiscent of ancient Greco-Roman statuary. Two more sculptures stand in the background as if awaiting their turn. The curved forms of the sculptor's body suggest the feminine, and indeed, with her grayed but shiny skin, she seems to be a bloated version of the statuary. This visual resemblance lends credence to the possibility that the picture shows a female artist in the act of destroying artistic renditions of womanhood. A later gouache more clearly conflates woman as artist and as art, and denaturalizes the relationship between the act of female modeling and the creation of art. An unclothed female figure with Choucair's facial features is seated frontally on a low *diwan*. She has adopted a classic model pose that opens her bare chest to full scrutiny. Beside her is a much smaller bearded male figure in a *jallabiya* and a turban and mounted on a thin pedestal, looking at the female and gesturing with one index finger pointing to the ground. Inscribed behind the female figure's head is the word *subhan*, from the phrase "*subhan al-khaliq* [may the Creator be glorified]" uttered by the pious in acknowledgement of an especially awe-inspiring entity or event. Yet the created spectacle emphasizes instead the degree to which the human artist deformed the model as a woman. Rendered in the fragmented, denaturalized style Choucair developed while attending Léger's atelier, this self-image is an ironic counterpart to the male figurine representing the golden age of Arab rationalism. While she has classically desirable features, from her face to her pubic hair, she is hardly restored to wholeness by the artistic act but rather breaks herself into schematic bits under the Arab philosopher's gaze. As in Onsi's *À l'exposition*, a scene that encompasses both viewer and viewed calls into question the act of looking and what it reveals about the female subject seen. The figurine-philosopher's gaze, unlike Farrouk's gaze at the lascivious housewife in *The Two Prisoners*, cannot restore or naturalize her. Caught between the need to be art and the need to create art, the female subject splits.

Saloua Raouda Choucair
Les Peintres célèbres, 1948-49
Gouache on paper
36 x 25.5 cm
(Saloua Raouda Choucair Collection)

Saloua Raouda Choucair
Les Peintres célèbres, 1948-49
Gouache on paper
36 x 25 cm
(Saloua Raouda Choucair Collection)

THE ARAB NUDE: THE ARTIST AS AWAKENER

Conference

On the occasion of the exhibition *The Arab Nude: The Artist as Awakener*, AUB Art Galleries will organize a one-day conference on March 11, 2016. The conference invites students, scholars, and the public to engage in a discussion of the genre of the Nude and on its significance for the local historical and cultural context.

LOCATION AND TIME

College Hall Auditorium B
10 am till 6 pm

LIST OF ORGANIZERS AND PARTICIPANTS

Hala Auji (American University of Beirut)
Saleem Al-Bahloly (Forum Transregionale Studien in Berlin)
Hala Bizri (Editions Snoubar Bayrout)
Nadia Bou Ali (American University of Beirut)
Jean Colombain (Independent Researcher, Cairo)
Elka Correa (Aix-Marseille University)
Octavian Esanu (American University of Beirut)
Michelle Hartman (McGill University)
Silvia Naef (University of Geneva)
Nadia Radwan (University of Bern)
Kirsten Scheid (American University of Beirut)
Dina Ramadan (Bard College)

FORMAT

30-minute presentations followed by discussions

CONFERENCE PROGRAM

March 11, 2016

Introductory Remarks: Kirsten Scheid and Octavian Esanu _____ 10:30am

SESSION I _____ 10:30am - 1:30pm

Hala Auji (American University of Beirut)
"Early Representations of Nudity in Arabic Periodicals"

Nadia Bou Ali (American University of Beirut)
"Bare Language: From the Hysteric to the Nude"

Hala Bizri (Editions Snoubar Bayrout)
"Nudism, for a Better Life"

Kirsten Scheid (American University of Beirut)
"Art Criticism: Of Nudes Barely There"

Discussant: **Michelle Hartman** (McGill University)

Lunch _____ 1:30pm - 2:30pm

SESSION II _____ 2:30pm - 5:30pm

Silvia Naef (University of Geneva)
"Of Naked Bodies and Nudes – Arab Art Students and the Representation of Female Bodies"

Nadia Radwan (University of Bern)
"Ideal Nudes and Iconic Bodies in the Works of the Egyptian Pioneers"

Elka Correa (Aix-Marseille University)
"The Feminine Nude as an Expression of Modernism through the Works of Mahmud Mukhtar"

Jean Colombain (Independent Researcher, Cairo)
"The Art and Freedom Group Laid Bare: Surrealism and Intense Desire in Egypt (1938-1948)"

Saleem Al-Bahloly (Forum Transregionale Studien in Berlin)
"Musallikha, or the Anti-Nude"

Discussant: **Dina Ramadan** (Bard College)

ABSTRACTS OF PRESENTATIONS

Hala Auji (American University of Beirut)
Early Representations of Nudity in Arabic Periodicals

In this paper I will examine visual representations of female nudity in the corpus of newspaper and journal articles published in Beirut (and New York by Arab Syrian communities) from the early 1900s to the early 1930s, in the French mandate state of Greater Lebanon. In particular, I will consider the ways in which the discourse on the subject (ingrained in shifting attitudes towards gender, sexuality, and visual practices) was framed in these publications, as well as the sociocultural distinctions that were made regarding nudity and "the nude" within the realm of artistic production via the work of artists in Mandate-era Beirut. Depictions of nudity in publications, books, paintings, and art objects from the late 19th to early 20th centuries, which were rare and tended to fall within the realm of satire and erotica, will also be taken into account, in order to explore the ways in which broader sociopolitical transformations altered local Arab conversations on the depictions and display of the nude form.

Saleem Al-Bahloly (Forum Transregionale Studien in Berlin)
Musallikha, or the Anti-Nude

One day in 2003, a member of the militia of Muqtada al-Sadr passed by the shop of barber/artist Basim al-Shakir in Baghdad. He noticed a sketch of a statue of Venus that al-Shakir had sketched many times at the Institute of Fine Arts in Baghdad when a student there in the 1950s. The militant condemned Basim for drawing what he described not as a nude but "a piece of meat" [*musallikha*], and for doing so in a place where it could incite the desire of young men.

This presentation reflects on the genre of the nude in the Arab world by tracing its ethical and conceptual limits. It sets the torture of an artist, in the aftermath of the American invasion of 2003, by a member of the Mahdi Army against the backdrop of the female body in the cultural revival of the *nahda,* when a practice of modern art was first established in Baghdad. In the context of that earlier project, the artist Jawad Salim recovered the nude from its modernist demise by transforming the female body into a formula for vitality. Abstracted from its genealogy in ancient statuary and the figure of the bather, the female body was outlined in hard triangles and sensuous arcs that do not so much depict a body as symbolize desire – the desire of the artist but also a broader desire for life characteristic of the *nahda*.

On the one side, then, the nude is bound by its status as a signifier. Yet, in the aftermath of the American invasion, with the modern art that came into existence in Baghdad on the verge of obliteration, the nude is bound by the interdiction against the elicitation of desire and the injunction to "command what is right and to deny what is wrong." Comprising the theological basis of the Islamic Revival, it authorizes the violence perpetrated against Basim for drawing the nude. This presentation moves between the *nahda* and the Islamic Revival, reflecting on the possibilities and impossibilities of representing the nude body at different moments.

Hala Bizri (Editions Snoubar Bayrout)
Nudism, for a Better Life

In order to provide a context for the conference's focus on the genre of the nude in visual art, this presentation will discuss the "The Prophet of The Nude," which is both the title of a book that appeared in Beirut in 1931 and the name given by fans to its author, Fu'ad Hubaysh. Hubaysh, who was also an art critic and friend of many of the artists exhibited in our show today, was the pioneer of the nudist movement in Lebanon that began in the late 1920s. The presentation will analyze Hubaysh's perspective on womanhood, sexual freedom, and the meaning of nudism. Its primary sources are Hubaysh's own writings: his articles on nudism, his translation of a French "educational novel" about nudism, his newspaper, *Al-Makshuf*, and a series of unsigned novellas attributed to him. The paper will also examine the transition of *Al-Makshuf* in 1936, the year when the newspaper transcended its "nude literature" (*al-adab al-'ary*) format to become a literary and cultural forum.

Nadia Bou Ali (American University of Beirut)
Bare Language: From the Hysteric to the Nude

Early twentieth-century discussions in the local Arabic press of Beirut around the Nude indicate that the genre oscillates between acceptance – seen as a form of unveiling of the woman, of setting her free rather than owning her privately, as a private property – and an unleashing of sexual energies that are potentially transformational for society. The Nude, as a topic of discussion and subject of painting in early 20th-century Beirut, emerges as a symptom of a crisis in patriarchal ideology that had begun already during the nineteenth-century liberalization of the Ottoman world. Starting from the Lacanian insight into the "sexual masquerade" that exposes how subjectivity is constituted in a duel between lack and loss, this paper traces a dividing line from perceptions of the Arabic language as a feminized object and cause of desire to early twentieth-century discourses on nudity. This path, I show, begins with the exaltation of feminine subjectivity as the only subjectivity, and leads to its self-impoverishment. The exaltation of feminine subjectivity that had emerged from a crisis of patriarchy led to a reduction of the feminine into an abstract potentiality delimited by a historicity that is confined to the biological limits of the body, to the individual human organism floating naked in the chroma of skin color. The excesses of nineteenth-century *nahda* discourses on femininity, which the presentation analyzes through Ahmad Faris al-Shidyaq's writings, are absorbed into twentieth-century nude depictions within the *beaux arts*: it is only in the latter that the body emerges as affect to cover the cracks of the unfulfillable desires of subjectivity.

Jean Colombain (Independent Researcher)
The Art and Freedom Group Laid Bare: Surrealism and Intense Desire in Egypt (1938-1948)

By examining the works and exhibitions of the Art and Freedom group, the presentation will show how the Egyptian surrealists instilled a certain voyeuristic curiosity in the minds of their audience, working to uncover desire, denounce sexual frustration, and promote sexual education. The surrealists often depicted women, and their human figures were often emotionless, naked, and distorted.

Elka Correa (Aix-Marseille University)
The Feminine Nude as an Expression of Modernism through the Works of Mahmud Mukhtar

In Europe, academic sculpture drew its sources from Antiquity. While the male nude was seen as an opportunity to show the artist's skill in representing human anatomy, feminine depictions were the pretext for mastering the treatment of drapery. Even if the feminine nude had always existed, in many cases its nudity was only partial. By the 19th century we observe more feminine nudes, but it was Aristide Maillol (1861-1944) who would make female nudity the main subject of his work. By doing this, female nudity became intrinsically associated with modernism.

It was through orientalist paintings that the feminine nude was popularized within artistic circles in the Middle East. As Kirsten Scheid remarks in her article "Necessary Nudes", nudity in the Arab world was related to the desire for novelty but mostly it was linked to modernization. Mukhtar, who was studying in France during the interwar period, was familiar with Maillol's statues, which became a reference for his own work. In this presentation, I analyze the way in which the Egyptian sculptor depicts nudity in works such as *A Treasure Trove in the Valley of the Kings* (1926), *Isis* (1929) or *The Bride of the Nile* (1929). The female bodies represented by Mukhtar detach themselves from the sensuality of odalisque, thus from orientalism. In this way the Egyptian sculptor is closer to the modernist sculptors of his time. The female bodies that he represents are slender and deprived of voluptuousness, contrary to his dressed figures, some of which are more sensual than the nudes.

Silvia Naef (University of Geneva)
Of Naked Bodies and Nudes – Arab Art Students and the Representation of Female Bodies

Starting from Moustapha Farrouk's own description of his first confrontation with a naked female, posing at the Fine Arts School in Rome, this article will try to trace back how Arab art students, in the 1920s, dealt with this compulsory academic exercise and how they managed to include nudity in their art shows. My basic idea is to explore first the students' files at the Fine Arts Academy in Rome, which was a sort of "passage obligé" for artists from all over the Eastern Mediterranean. At the same time as Moustapha Farrouk, Raghib 'Ayyad and Yusuf Kamil from Egypt were studying in Rome; the Iraqi Fa'iq Hassan also studied there a few years later, as well as Jawad Salim. Many of these artists' nudes are known only from this very early time. My idea is to explore their files and, in addition to the (scarce) published material known to me at present, to try to provide a sort of "mapping" of what their production might have been at an early stage of their career, looking also for evidence in local press reports (as this is recorded namely for Moustapha Farrouk).

Nadia Radwan (University of Bern)
Ideal Nudes and Iconic Bodies in the Works of the Egyptian Pioneers

Nude paintings and sculptures were widespread in Egypt at the beginning of the 20th century. By the 1920s and 1930s, artworks featuring nudity were regularly exhibited in galleries and in the annual Cairo Salon organized by the Society of Fine Arts Lovers, published in the press. The study of the nude was also an integral part of the academic curriculum of the School of Fine Arts in Cairo, established in 1908. The so-called "pioneers," including the sculptor Mahmud Mukhtar as well as the painters Mahmud Sa'id and Muhammad Naji, produced numerous nudes, which embody the pictorial and intellectual reflections of their time. This presentation proposes to explore the Egyptian pioneers' investigation of the nude genre through visual creations that acted as metaphors for the nationalist claims and new identities generated by the politics of the *nahda* renaissance project. It also attempts to address the question of the reception of nudes by their viewers, which included the main subject of the artworks, namely Egyptian women.

Kirsten Scheid (American University of Beirut)
Art Criticism: Of Nudes Barely There

It is one thing to assert that nude artworks were practiced and widely displayed by former Ottoman, now colonized subjects. It is another thing to consider how the artworks were received by critics and audiences. While visual analyses give us a sense of the affiliations artists pursued, discourse analyses can insert those affiliations into socio-political projects that exceeded individual intentions or professional ambitions. This paper considers instances of art criticism in the Arabophone press between 1920 and 1940 to look at how nudes were invited into ongoing social struggles, and how those struggles insisted on seeing the artworks as just "barely there." Tacking between visual and discursive analyses, the paper offers a methodology for considering the importance of style and genre in social production.

NOTES

NOTES

AMERICAN UNIVERSITY OF BEIRUT
2016

Director, AUB Art Galleries & Collections
Rico Franses

AUB Art Galleries and Collections Steering Committee
Reza Abedini
Hala Auji
Ahmad El-Gharbie
Octavian Esanu
Rico Franses
Walid Sadek
Kirsten Scheid

AUB ART GALLERIES AND COLLECTIONS

AROPE INSURANCE
Insurance Provider and Partner for
AUB Art Collections and Exhibitions

The AUB Philip Jabre
Exhibition Fund

AUB 150 WE MAKE HISTORY / 1866-2016

1866 AUB American University of Beirut الجامعة الأميركية في بيروت

THE ARAB NUDE:
THE ARTIST AS AWAKENER

EXHIBITION

Curators
Octavian Esanu & Kirsten Scheid

Exhibition Coordinator
Nada Zanhour

Exhibition Design
Kirsten Scheid, Octavian Esanu, & Lynn El-Hout

Lighting Engineering
Fuad Halwani and Muhammad Farhat

Technical Support
Yamen Rajeh
Georges Issa
Wissam Merhi

CONFERENCE

Conference Organizers
Kirsten Scheid & Octavian Esanu

PUBLICATION

Editors
Octavian Esanu & Kirsten Scheid

Editing and Coordination
Nada Zanhour

Photography
Octavian Esanu
Nada Zanhour

Research and Archival Assistance
AUB Jafet Library, Special Archives Staff
Diana Abbany
Abboudi Aboujaude
Mirna Bamieh
Hala Bizri
Jean Colombain
Mona Jouni
Sasha El Jurdi
Dina Mohamed
Fitam Mrad
Nadia Nammar
Walid Sadek
Yara Tarabulsi

Translations
Nisrine Nader
Kirsten Scheid

Graphic Design
Lynn El-Hout

English Copyediting
Catherine Hansen

Communication Production
Najib Attieh
Madonna Jindy
Ranya Touma-Halabi

Acknowledgments
We are very grateful to the collectors who agreed to lend us works. In particular we would like to thank: Samir Abillama, Samer Alameddine, Saleh Barakat, Raed Bassatne, Serge Brunst, David Corm, Hiram Corm, Georges G. Corm, Joseph Faloughi, Hani Farroukh, Joseph Geagea, Khalil Ghosn, Emile Hannouche, Nabil Nahas, Abed al-Rahman Onsi, Usama Onsi, Walid Onsi, May Ounsi, Mazen Qupty, Hala Schoukair, Maurice Tabet, and Gilberte Zouain, as well as the Arab Image Foundation, the Dahesh Museum of Art (New York), the Fuad Debbas Foundation, the Lebanese Heritage Museum Collection, and the Gibran National Committee.

ملاحظات

من قبل الجمهور، ومن بينه النساء المصريات اللواتي كنّ الموضوع الأساسي لهذه الأعمال الفنية.

كيرستن شايد (الجامعة الأميركية في بيروت)
نقد فنّي: عن عراة أوشكت على الوجود

لقد أظهرت في بحثي السابق أنّ فن العري كان يمارس على نطاق واسع ضمن الأراضي التي كانت تخضع للسلطة العثمانية في السابق، وللمستعمرة الأروبية الآن. أنظر في هذه الورقة إلى كيفية تلقي الأعمال الفنية من قبل النقاد والجماهير. في حين أنّ التحليلات البصرية تعطينا فكرة عن الانتسابات التي يسعى إليها الفنانين، يمكن لتحليل الخطاب إدراج تلك الانتسابات في المشاريع الاجتماعية والسياسية التي تتجاوز النوايا الفردية أو الطموحات المهنية. وهذه الورقة تلقي الضوء على حالات النقد الفني في الصحافة العربية بين 1920 و1940 للنظر في كيفية ادخال فنّ العري في النضالات الاجتماعية الجارية، وكيف أصرت تلك الصراعات على اعتبار الأعمال الفنية على أنها "بالكاد موجودة." تغيّر الورقة إتجاهها بين التحليلات البصرية والخطابية، وتقدم منهجية للتأمل في أهمية الأسلوب والنوع الفني (genre) في الإنتاج الاجتماعي.

ملاحظات

الذي يطفو عارياً في صفاء لون البشرة. إفراطات خطابات النهضة عن الأنوثة في القرن التاسع عشر، التي تحلّلها المداخلة عن طريق كتابات أحمد فارس الشدياق، تُستوعَب في تجسيدات العري في القرن العشرين ضمن الفنون الجميلة: لكن في هذه التجسيدات، يظهر الجسد المادي صورة للشعور وفي هذا الظهور محاولة لتغطية تصدّعات رغبات الذاتية التي لم تتحقق.

جين كولومبين (باحث مستقلة)
مجموعة الفن والحريّة مكشوفة للعيان: السريالية والرغبة الشديدة في مصر (1938-1948)

عن طريق فحص أعمال ومعارض مجموعة الفن والحرية، يظهر هذا العرض كيف رسّخ السرياليون المصريون نظرة متلصصة فضولية معينة في أذهان جمهورها، وعملوا على كشف الرغبة، وانسحاب من الإحباط الجنسي، وتعزيز التثقيف الجنسي. صوّر السرياليون النساء في كثير من الأحيان، وعادةً تكون الأشكال البشرية في هذه التصويرات قاسية، عارية، ومشوهة.

إلكا كوريا (جامعة إيكس مرسيليا)
العري الأنثوي كتعبير عن الحداثوية من خلال أعمال محمود مختار

في أوروبا، استمدّ النحت الأكاديمي مصادره من العصور القديمة. في حين اعتُبِر العري الذكوري فرصة لإظهار مهارة الفنان في تجسيد تركيبة الجسم البشري، كان تصوير الجسد الأنثوي الذريعة لإتقان فن رسم الملابس وطياتها. حتى لو كان تصوير العري الأنثوي موجوداً منذ الأزل، فقد كان في حالات كثيرة عرياً جزئياً. بحلول القرن التاسع عشر، بدأنا نلاحظ مزيداً من التجسيد لنساء عاريات، لكن أريستيد مايلول (1861-1944)، هو الذي جعل من العري الأنثوي الموضوع الأساسي في أعماله. فأصبح هذا العري مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالحداثوية.

أصبح العري الأنثوي رائجاً في الدوائر الثقافية في الشرق الأوسط من خلال رسومات المستشرقين. كما تلفت كيرستن شايد في مقالها "عري ضروري"، ارتبط العري في العالم العربي بالرغبة في التجديد، إنما في شكل أساسي بالتحديث. اطّلع مختار الذي درس في فرنسا خلال المرحلة الفاصلة بين الحربين العالميتين، على منحوتات مايلول التي أصبحت مرجعاً لأعماله. أحلّل، في هذه المداخلة، الطريقة التي يصوّر بها النحّات المصري العري في أعمال مثل "كنز دفين في وادي الملوك" (1926)، و"إيزيس" (1929)، و"عروس النيل" (1929). تبتعد الأجساد الأنثوية التي نحتها مختار عن شهوانية الجارية، وبالتالي عن نمط الأعمال الاستشراقية. وهكذا يصبح النحّات المصري أقرب إلى النحاتين الحداثويين في زمانه. الأجساد الأنثوية التي نحتها نحيلة ومجردة من الشهوانية، على النقيض من منحوتاته غير العارية التي يبدو بعضها أكثر إثارة من المنحوتات العارية.

سيلفيا نايف (جامعة جنيف)
عن الأجساد العارية والعاريات - طلاب الفنون العرب وتصوير الأجساد الأنثوية

تنطلق هذه المداخلة من توصيف مصطفى فروخ لاحتكاكه الأول مع امرأة عارية تموضعت كي يرسمها الطلاب في مدرسة الفنون الجميلة في روما، لتحاول أن تستنبط كيف تعامل طلاب الفنون العرب، في عشرينيات القرن الماضي، مع هذه الممارسة الأكاديمية الإلزامية، وكيف تمكّنوا من إدراج العري في عروضهم الفنية. وقد انطلقتُ أولاً من استكشاف ملفات الطلاب في أكاديمية الفنون الجميلة في روما التي كانت بمثابة "ممر عبور لا بد منه" للفنانين من مختلف أنحاء المنطقة الواقعة شرق المتوسط. كان راغب عياد ويوسف كميل من مصر يدرسان في روما في الفترة نفسها التي كان فيها مصطفى فروخ يتابع تحصيله العلمي هناك؛ وكذلك درس العراقي فائق حسان في أكاديمية الفنون الجميلة في روما بعد بضع سنوات، والتي التحق بها أيضاً جواد سليم. عدد كبير من أعمال هؤلاء الفنانين التي تجسّد العري، يعود إلى تلك المرحلة المبكرة في مسيرتهم. أسعى، من خلال هذه المداخلة، إلى استكشاف ملفاتهم، وإلى جانب المواد المنشورة (النادرة) المتوافرة لي حالياً، أحاول "وضع خريطة" لما كان عليه نتاجهم في مرحلة مبكرة من مسيرتهم، مع البحث أيضاً عن أدلة في التقارير الصادرة في الصحافة المحلية (لا سيما التقارير عن مصطفى فروخ).

نادية رضوان (جامعة برن)
أجساد عارية مثالية وأجساد أيقونية في أعمال الرواد المصريين

كانت اللوحات والمنحوتات التي تجسّد العري منتشرة على نطاق واسع في مصر في مطلع القرن العشرين. و بحلول عشرينيات وثلاثينيات القرن الماضي، كانت الأعمال الفنية التي تجسّد العري تُعرضَ بصورة منتظمة في صالات العرض وفي صالون القاهرة السنوي الذي كانت تنظّمه "جمعية محبّي الفنون الجميلة"، كما أنّها كانت تُنشَر في الصحف. وكانت دراسة العري أيضاً جزءاً لا يتجزأ من المنهج الأكاديمي في كلية الفنون الجميلة في القاهرة التي تأسست عام 1908. ولقد أنتج ما يطلق عليهم "الرواد"، ومنهم النحّات محمود مختار والرسّامان محمود سعيد ومحمد ناجي، العديد من الأعمال التي تصوّر العري، في تجسيدٍ للانطباعات التصويرية والفكرية في زمانهم. تسعى هذه المداخلة إلى استكشاف أسلوب الرواد المصريين في التعامل مع العري عن طريق ابتكارات بصرية كانت بمثابة صور مجازية للتعبير عن المطالب القومية والهويات الجديدة التي ولّدتها سياسة مشروع النهضة. وتحاول أيضاً التطرق إلى كيفية تلقّي هذه الأعمال

ملخصات عن المداخلات

هلا عوجي (الجامعة الأميركية في بيروت)
التجسيدات الأولى للعري في الدوريات العربية

أتطرّق في هذه الورقة إلى التجسيدات البصرية للعري الأنثوي في المقالات التي نُشِرت في الصحف والمجلات الصادرة في بيروت (وفي نيويورك بأقلام كتّاب من الجاليات السورية العربية)، منذ مطلع القرن العشرين حتى أوائل الثلاثينيات من القرن نفسه، خلال مرحلة الانتداب الفرنسي على لبنان الكبير. وسأتوقّف في شكل خاص عند الطرق التي استُخدِمَت في تأطير الكلام عن الموضوع (المتجذّر في المواقف المتحوِّلة من الجندر والنشاط الجنسي والممارسات البصرية)، في هذه المنشورات، وكذلك التمييزات الثقافية الاجتماعية التي وُضِعت في ما يختص بالعري و"العاري" في حقل الإنتاج الفني من خلال أعمال الموسى. وسوف تؤخَذ في الاعتبار أيضاً تجسيدات العري في المنشورات والكتب والرسوم والأغراض الفنية منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى مطلع القرن العشرين، والتي كانت نادرة وتندرج عادةً في خانة الهجاء والنوع الإيروتيكي، بغية استكشاف السبل التي ساهمت التحولات السياسية الاجتماعية الأوسع من خلالها في تغيير الأحاديث العربية المحلية حول تجسيدات الشكل العاري وعرضه.

سليم البهلولي (منتدى Transregionale Studien في برلين)
مسلخة، أو ضد العري

ذات يوم عام 2003، عرّج عنصر من ميليشيا مقتدى الصدر على محل الحلاق/الفنان باسم الشاكر في بغداد. فلاحظ رسماً لتمثال فينوس الذي كان الشاكر قد رسمه مرات عدة في معهد الفنون الجميلة في بغداد عندما كان طالباً في المعهد في خمسينيات القرن العشرين. وقد انتقد المقاتل باسم لأنه رسم "قطعة لحم" [مسلخة]، كما سمّاها، من دون أن يقول عنه إنه جسم عارٍ، ولأنه فعل ذلك في مكان يقصده الشباب وبالتالي يمكن إثارة الرغبة لديهم.

تنظر هذه المداخلة في فن العري في العالم العربي عبر رسم حدوده الأخلاقية والمفهومية. تتطرق إلى تعذيب فنان، في أعقاب الاجتياح الأميركي عام 2003، على يد عنصر من جيش المهدي أمام خلفية للجسد الأنثوي في الصحوة الثقافية للنهضة، عندما رأت ممارسة الفن الحديث النور لأول مرة في بغداد. في سياق ذلك المشروع القديم، انتشل الفنان جواد سليم العري من أفوله الحداثوي عبر تحويل جسد المرأة صيغة للحيوية. رُسِم الجسد الأنثوي، الذي جُرِّد من أصوله في فن النحت القديم ومن صورة المستحِمّة، في شكل مثلّثات صلبة وأقواس مثيرة لا تصوّر الجسم بقدر ما تجسّد الرغبة - رغبة الفنان إنما أيضاً رغبة أوسع نطاقاً في خاصية النهضة الحياتية.

إذاً، من جهة، العري مقيّدٌ بحالته كدالٍّ. لكن في أعقاب الاجتياح الأميركي، عندما أصبح الفن الحديث الذي أبصر النور في بغداد على وشك الزوال، بات العري مقيّداً بالمنع على ضوء إثارته للرغبة وفرض "الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر". يُجيز هذا المفهوم الذي يقوم على الأساس الفقهي للصحوة الإسلامية، العنف المرتكَب ضد باسم الشاكر بسبب قيامه برسم الجسد العاري. تتنقّل هذه المداخلة بين النهضة والصحوة الإسلامية، فتتوقّف عند إمكانات واستحالات تصوير الجسد العاري في مراحل مختلفة.

هالة البزري (منشورات صنوبر بيروت)
العري لحياة أفضل

بغية توفير سياق لتركيز المؤتمر على العري في الفن البصري، تناقش هذه المداخلة نشأة "رسول العري" في لبنان العشرينيّات من القرن الماضي. و"رسول العري" هو عنوان كتاب صدر في بيروت عام 1930، وهو أيضًا اللقب الذي أطلقه المعجبون على مؤلّف الكتاب، فواد حبيش. حبيش، الذي كان أيضاً ناقداً أدبيًّا وفنياً وصديقاً لعدد كبير من الفنانين الذين تُعرَض أعمالهم في معرضنا اليوم، كان رائداً لحركة العري في لبنان، بعد أن اطّلع عليها في أوروبا من خلال قراءاته وسفراته. تتطرّق المداخلة إلى نظرة حبيش للمرأة والمجتمع والجنس، من خلال كتاباته عن العري والحياة الصحّيّة والحرّيّة الجنسيّة، وذلك في جريدتَي "المعرض" و"المكشوف" وغيرهما من المطبوعات التي كان له دورًا في إصدارها. تنظر المداخلة أيضاً في تغيّر مسيرة جريدة "المكشوف" عام 1936، بحيث أصبحت أدبيّة ثقافيّة بالدرجة الأولى بعد أن كانت منتدى للأدب العاري.

نادية بو علي (الجامعة الأميركية في بيروت)
لغة عارية: من الهستيريا إلى العري

تشير النقاشات عن فن العري في الصحف العربية الصادرة في بيروت في مطلع القرن العشرين، إلى أنه يتأرجح بين القبول - يُعتبَر شكلاً من أشكال الكشف عن المرأة وتحريرها بدلاً من امتلاكها وكأنها مقتنى خاص - وإطلاق العنان للطاقات الجنسية التي يمكن أن تُحدث تحوّلاً في المجتمع. يَظهر العري، بوصفه موضوعاً للنقاش ومادّة للرسم في بيروت في مطلع القرن العشرين، كعارضٍ من عوارض أزمةٍ في العقيدة الأبوية كانت قد بدأت خلال لبرلة الأراضي العثمانية في القرن التاسع عشر. تنطلق هذه المداخلة من نظرة المحلل النفسي جاك لاكان إلى "التنكر الجنسي" التي تعرض كيف تتشكّل الذاتية في مبارزة بين النقص والخسارة، لتُبيِّن العلاقة الفاصلة بين الخطابات عن العري في مطلع القرن العشرين والنظرة إلى اللغة العربية نفسها كشيء مؤنّث وكغرض مسبب للرغبة. يبدأ هذا المسار التاريخي، الذي أعرضه، بتمجيد الذاتية الأنثوية باعتبارها الذاتية الوحيدة (العلاقة مع اللغة كأنثى)، ويؤدّي إلى إفقارها الذاتي (تأنيث الجسد العاري). أدّى تمجيد الذاتية الأنثوية الذي ظهر نتيجة أزمة النزعة الأبوية، إلى تحويل المؤنث إلى طاقة مجردة ترسم حدودَها تاريخيةٌ محصورة ضمن الحدود البيولوجية للجسد، ضمن الكائن البشري الفردي

برنامج المؤتمر
الجمعة 11 آذار 2016

مقدمة تمهيدية: أوكتافيان إيشانو- كيرستن شايد _____ 10:00am

الجلسة الأولى _____ 1:30pm - 10:30am

هلا عوجي (الجامعة الأميركية في بيروت)
التجسيدات الأولى للعري في الدوريات العربية

نادية بو علي (الجامعة الأميركية في بيروت)
لغة عارية: من الهستيريا إلى العري

هالة البزري (منشورات صنوبر بيروت)
العري لحياة أفضل

كيرستن شايد (الجامعة الأميركية في بيروت)
نقد فنّي: عن عراة أوشكت على الوجود

مناقشة: **ميشال هارتمان** (جامعة ماكغيل)

غداء _____ 2:30pm - 1:30pm

الجلسة الثانية _____ 5:30pm - 2:30pm

سيلفيا نايف (جامعة جنيف)
عن الأجساد العارية والعاريات - طلاب الفنون العرب وتصوير الأجساد الأنثوية

نادية رضوان (جامعة برن)
أجساد عارية مثالية وأجساد أيقونية في أعمال الرواد المصريين

إلكا كوريا (جامعة إيكس مرسيليا)
العري الأنثوي كتعبير عن الحداثوية من خلال أعمال محمود مختار

جين كولومبين (باحث مستقلة)
مجموعة الفن والحريّة: السريالية والرغبة الشديدة في مصر (1938-1948)

سليم البهلولي (منتدى Transregionale Studien في برلين)
مسلخة، أو ضد العري

مناقشة: **دينا رمضان** (كلّية بارد)

أنصار العري: الفنان المستنهض
مؤتمر

في إطار فعاليّات معرض "أنصار العري: الفنان المستنهض"، تنظّم صالات عرض الجامعة الأميركية في بيروت مؤتمراً ليوم واحد في 11 آذار 2016، موجّهاً إلى طلاب الفنون والثقافة العربية، والأكاديميين، والباحثين المستقلين، والجمهور العريض للمشاركة في نقاش حول فن العري ودلالته في السياق التاريخي والثقافي المحلي.

المكان والزمان
كوليج هول أوديتوريوم بمن العاشرة صباحاً حتى السادسة مساءً

قائمة المنظّمين والمشاركين
هلا عوجي (الجامعة الأميركية في بيروت)
سليم البهلولي (منتدى Transregionale Studien في برلين)
هالة البزري (منشورات صنوبر بيروت)
نادية بو علي (الجامعة الأميركية في بيروت)
جين كولومبين (باحث مستقلة)
إلكا كوريا (جامعة إيكس مرسيليا)
ميشال هارتمان (جامعة ماكغيل)
أوكتافيان إيشانو (الجامعة الأميركية في بيروت)
سيلفيا نايف (جامعة جنيف)
نادية رضوان (جامعة برن)
كيرستن شايد (الجامعة الأميركية في بيروت)
دينا رمضان (كلّية بارد)

سياق المؤتمر
تقديم عروض 30 دقيقة يتبعها مناقشات.

جذع رخامي لامرأة من دون ذراعَين، ما يذكّر بالتماثيل الإغريقية-الرومانية القديمة. وفي الخلفية منحوتتان كأنهما تنتظران دورهما. تشير تضاريس جسم النحّات إلى أنه امرأة، وبالفعل، تبدو، مع بشرتها الرمادية اللون إنما اللمّاعة، وكأنها نسخة مضخّمة عن التمثال. يضفي هذا التشابه البصري مصداقية على إمكانية أن اللوحة تُظهر فنّانة تعمل على تدمير التصويرات الفنية للمرأة. و تجمع لوحة غواش أنجزتها شقير لاحقاً، بوضوح أكبر، بين المرأة كفنّانة وكموضوع للفن، وتُتلّف طبيعة العلاقة بين فعل تموضع المرأة كعارِضة لرسم جسدها وخلق الفنون. تجلس امرأة عارية تتشابه ملامح وجهها مع ملامح شقير، أمامياً على ديوان منخفض. وقد اعتمدت وضعية كلاسيكية تكشف بالكامل عن نهدَيها العاريين. وإلى جانبها رجل ملتحٍ أصغر قامة بكثير يرتدي جلابية ويعتمر عمامة ويقف على قاعدة رفيعة، فيما ينظر إلى المرأة ويؤشّر بيدَيه مشيراً بسبّابته نحو الأرض. وخلف رأس المرأة كُتِبت كلمة "سبحان" المأخوذة من عبارة "سبحان الخالق"، والتي يتلفّظ بها المؤمن تعبيراً عن تقديره لكيان أو حدث مثير للإعجاب. بيد أن المشهد الذي صنعته شقير يسلّط الضوء على درجة تشويه الفنّان للعارضة كامرأة. هذه الصورة الذاتية التي اعتمدت شقير في رسمها الأسلوب المفكّك والتحريفي الذي طوّرته خلال تردّدها إلى محترف ليجيه، هي بمثابة نظير رمزي للتمثال الذكوري الذي يجسّد العصر الذهبي للمنطقيّة العربية. في حين أنه للمرأة في اللوحة سمات مستحبّة كلاسيكياً، من وجهها إلى شعر العانة، لا يمنحها العمل الفنّي شكلاً متكاملاً، بل تنقسم إلى أجزاء تخطيطية تحت نظرة الفيلسوف العربي. كما في لوحة "في المعرض" للرسّام عمر الأنسي، المشهد الذي يشمل الناظر والمنظور إليه على السواء يطرح علامة استفهام حول فعل النظر وما يكشفه عن الأنثى التي يُنظَر إليها. خلافاً لنظرة فروخ إلى ربة المنزل الشهوانية في لوحته "السجينان"، لا تستطيع نظرة التمثال-الفيلسوف المتفرّسة في لوحة شقير أن ترمّم شكل المرأة أو تجعله يبدو طبيعياً. فالأنثى العالقة بين الحاجة إلى أن تكون موضوعاً للفن والحاجة إلى أن تصنع فناً، تنشطر إلى أجزاء.

سلوى روضة شقير
النحات يدمر الواقعية، 1943
ألوان زيتية على لوح ماسونيت
23.5x17.5 سم
(مجموعة سلوى روضة شقير)

وذلك في "وضعياتها المثيرة للرغبة" من دون أدنى شك، لأنه كان لها "تأثير في صقل الشخصيات بطرق تعجز عنها ملابس المخمل والحرير نظراً إلى ما تمارسه من تمويه"[5]. بالمثل، أكّد الكاتب موريس دبانة صيداوي، في مقال عن زيارته لاستديو فروخ في العام 1932، أن تسامي الرغبات الذكورية المشتهية للجنس الآخر وتحوّلها إلى "تَيهور غرافيكي من الأوراك والأفخاذ والنهود والعظام الكتفية" يُظهر "التحكّم الذي يتحلّى به الفنّان أمام العارضة العارية".[6]

في تلك المرحلة المشحونة سياسياً، قارن الصحافي تلو الآخر أعمال الفنانين بأعمال السياسيين للقول بأنه نظراً إلى إخفاق الدوافع الأخرى والضوابط الاجتماعية الأخرى، يمكن أن يشكّل الإحساس الإستطيقي أساس السلوك الحضريّ المسؤول. لكن النتيجة كانت نكراناً: فالتعامل مع كل عمل عن العري بأنه استثناء صبّ في مصلحة الزعم الأوسع نطاقاً بأن هذه الحركة الفنية لا تزال غير كافية. وهكذا كشف فن العري المندرج في إطار الفنون الجميلة، عن وجود عقبة وُضِع المشاهدون أنفسهم أمام تحدّي التخلّص منها.

مقاومة فن العري

عمد فنانون على غرار فروخ والأنسي، بغية تعريف مجتمعهم بأنه حضريّ وحديث وجدير بالاستقرار، إلى نسب أنفسهم إلى الرسم الأكاديمي المنتمي إلى الفنون الجميلة، وقدّموه بأنه معيار للحياة العصرية والتغيير الاجتماعي. لكن لم يكن جميع زملائهم متحمّسين بالدرجة نفسها بشأن سلسلة النسب والتبريرات التي اقترحها هذان الفنانان وسواهما حول صناعة الفنون المحلية. وقد أقدم الخطّاط البارز نسيب مكارم على انتقاصهم في العلن، عندما جزم في مقابلة معه في العام 1931 أن أعماله تتخطّى أعمال أقرانه في الدقة والتركيبة لكن العائق أمامها هو أنها شرقية. أضاف محاوره: "نصيبها نصيب كلّ من ليس بغربيّ وحظ صناعته حظ كل بضاعة لم تأتنا من وراء البحار ولا أحدثها يد افرنجي".[7]

وقد عبّرت سلوى روضة شقير التي تتلمذت على يدَي الأنسي وفروخ، عن معارضتها لفن العري بحدّة وقوة حجة أكبر. فقد أكّدت أولاً، في محاضرة ألقتها في النادي الثقافي العربي في العام 1947 حول "فن التصوير عند اليونان"، أن التصوير الواقعي للحياة الماديّة، الذي يشكّل أساس فن العري، كان بمنزلة تربية "الطفل السليم الساذج"[8]. واعتبرت أن السبب وراء ارتكاز الفن اليوناني على جسم الإنسان هو أنهم "ابتعدوا عن الأصول المعقّدة خوفاً منها". يُقال إنّ رفض شقير لفن العري شكّل رداً أولياً على كلام زَعْم شارل مالك في صفٍّ عن الفلسفة كانت تحضره كمستمعة في الجامعة الأميركية في بيروت (1943-1944)، وجاء فيه أن العرب "لا يعرفون الفنون" لأنهم لم يعالجوا فن العري. على الرغم من أن هذا الكلام غير موثّق في كتابات مالك، إلا أنه يتناسب مع الافكار السائدة في أوساط المفكّرين العرب المعجبين باليونان في عهد الانتداب.

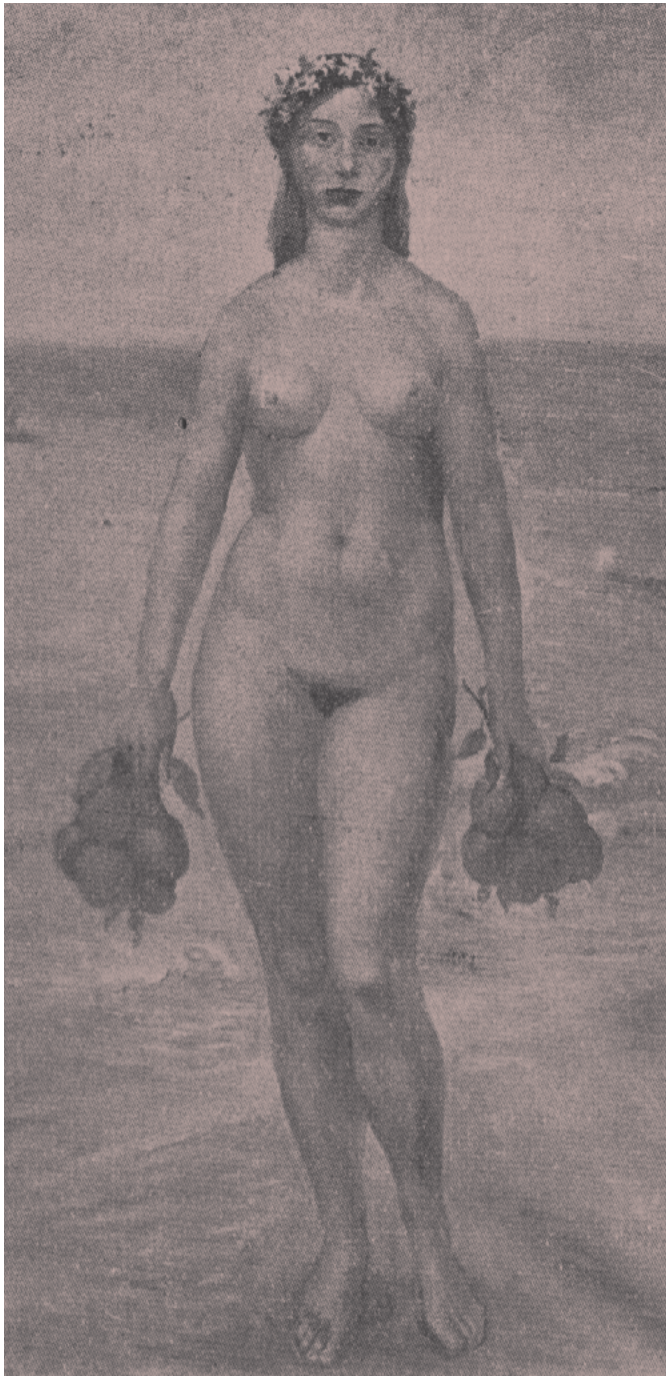
علاوةً على ذلك، ثمة أعمال عدّة لشقير تشي على ما يبدو بسُخطها من الدور المزدوج الذي كان على النساء الاضطلاع به في صناعة الفن في هذا النسب. العمل الأول عبارة عن لوحة زيتية صغيرة على الخشب (مؤرّخة 1943) عنونتها شقير "النحّات يدمّر الواقعيّة". نحّاتٌ ممتلئ الجسم يلوّح بمطرقة ضخمة أمام

[5] جوابة، "المصوّرون الوطنيون والاجانب يعرضون اثارهم الفنّية"، جريدة المعرض، كانون الثاني/يناير 22، 1931، ص. 9-8.

[6] موريس دبّانة، "برمة في المرسم في ربعة ساعة مع الفنان مصطفى فرّوخ،" جريدة لوريان، 19 شباط/فبراير 1933، ص. 1.

[7] عيسى ميخائيل سابا، "ساعة في مكتب الأستاذ مكارم"، المعرض شباط/فبراير 1948 ص. 14.

[8] سلوى روضى شقير، "فنّ التصوير عند اليونان"، الأديب شباط/فبراير 1948 ص. 14.



عمر الانسي، فينيسيا،
زيت على قماش،
قياس غير معروف
مكان غير معروف
الصورة من جريدة المعرض،
2 شباط 1932
(مجموعة دار الفراط)

الصناعي لعام 1921. أمكن مشاهدة لوحة الصليبي بعنوان "ظهر عارٍ" في البطاقات البريدية في جناح ألفريد طرزي في المعرض. وقد أعلن الصحافي في جريدة "لسان الحال" عن تقدير الجمهور الكبير لأعمال الصليبي، لكنه لم يأتِ على ذكر لوحاته عن العري على وجه التحديد. يبدو أن بعض زوّار المعرض الذين وقعت أنظارهم على رسومات النساء ذوات النهود المكشوفة بريشة خليل الغريّب طالبوا بإزالتها، لكن ما اعترضوا عليه كان أجساد النساء الهزيلة – صوّرت اللوحات الأمّهات خلال مجاعة 1915-1918 – وليس عريهن.

نقّاد الفنون يتعرّفون إلى فن العري

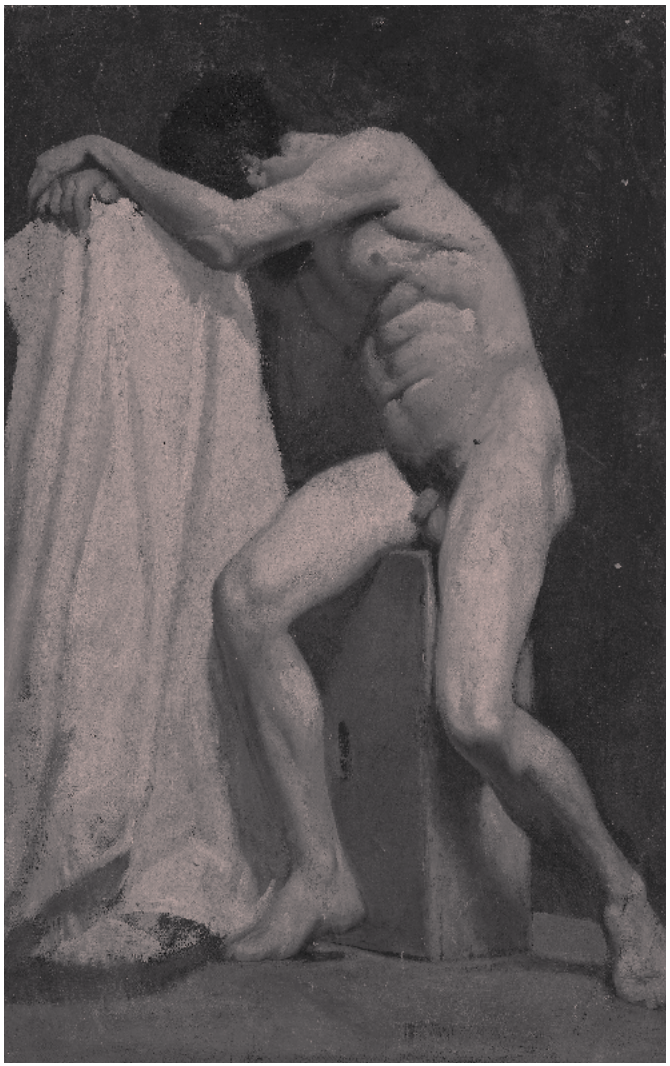
أعرب الصحافيون الناطقون باللغة العربية في عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين عن مشاكلهم في التعاطي مع فن العري – ليس بسبب غياب الملابس إنما بسبب النقص الاجتماعي العام الذي بدا أن تلك اللوحات تدلّ اليه. فعلى سبيل المثال، اعتبر كمال النافي في مقال له في صحيفة "الأحوال" الصادرة في بيروت في العام 1929، أن لوحة فروخ "السجينان" ترمز إلى العقبات التي تعترض انخراط المرأة في الميدان العام وحصولها على المساواة المدنية في لبنان في عهد الانتداب:

> **ترمق [المرأة الشرقية] رفيقها في السجن، عصفور صغير موضوع في قفص ينشد أغاني حزينة تجعل القلب يعتصر ألماً، أغاني السجين الأزلي. لأنهما كلَيهما سجينان بلا ريب لا يزال محاميهما يناضل، حتى يومنا هذا، للدفاع عن قضيتهما أمام الرأي العام.**[4]

خاطب النافي جمهوراً منخرطاً بقوة في النقاش حول حق المرأة في الاقتراع، إلى جانب عناصر جدليّة أخرى في الطابع السياسي والاقتصادي للبنان في عهد الانتداب. استهلّ النافي مقاله بالتشكيك في قدرة بيروت على استضافة معرض للفنون الجميلة. يروي أنه صرخ متعجّباً لدى علمه أن "رسّاماً وطنياً" ينظّم معرضاً في الجامعة الأميركية في بيروت: "لا تكن مجنوناً! هل تعتقد أنك في البندقية أو في واحدة من مدن الغرب الراقية؟!" يحذّر النافي، مستنداً في مراجعته إلى التعبير المجازي للتغيير الغائي أو الموجّه (teleological)، من أنه يمكن أن تكون للأشخاص معاصرة من دون حداثة. فمجرد العيش في "يومنا هذا" لا يضمن عيش الحياة في "مدينة راقية". ثم يدعو قرّاءه إلى الامتثال لمقتضيات المعاصرة، وإظهار تكافؤهم داخل الزمن الخطي، وقدرتهم على تبنّي علاقات جندرية جديدة عبر تقدير الفن الجندري. عليهم حضور معارض، ودعم الفن، وعدم ترك الارتقاء الإستطيقي في عهدة "الأجانب الذين يتولون زمام المسؤولية". الرهانات لـ"إعطاء الفن قدره المستحَق" عالية، بحسب النافي: "عبر القيام بذلك، يظهرون أنهم شعب حي يسعى حقاً وراء الحرية".

جمع عدد كبير من الناقدين الفنيين بالطريقة نفسها بين انتقاد الوضع السياسي والإشادة بالتحفيز الإستطيقي الذي قدّمه فن العري للجماهير الحضريّة. استشهد الناقد في جريدة "المعرض"، في مقاله عن العرض الجماعي في مدرسة الصنائع في بيروت في العام 1930، بالمفكّر والإصلاحي رشدي معلوف لتدعيم محاججته بأن رسم "الزليطات" كان خير مثال عن "اللوحة الحديثة الناجحة"،

[4] كمال النافي "معرض فرّوخ في الجامعة الأمريكيّة" الأحوال، 1 حزيران، 1929. أرشيف هاني فرّوخ، بيروت.



حبيب سرور
من دون عنوان، 1898
زيت على قماش، 39x57 سم
(مجموعة اميل هنوش)

لعل جبران خليل جبران هو الرسّام الأشهر للوحات العري المنسوبة إلى لبنان. على الرغم من أن لوحاته لم تُعرَض في لبنان خلال حياته، إلا أنه تم تداولها على نطاق واسع من خلال توزيع كتبه. كان حبيب سرور وخليل الصليبي معروفَين أكثر على الصعيد المحلي، ويُنسَب إليهما رسم مجموعة واسعة من لوحات العري إلى جانب التأثير الكبير الذي مارساه على خلفائهما. يبدو أن الرسّامين الذين عاصروهما، جان دبس (توفّي عام 1932)، ويوسف الغصّوب، وخليل الغريّب، رسموا أيضاً لوحات عن العري، لكنها أقل انطباعاً في الذاكرة، ويصعب الوصول إليها اليوم. يُشار إلى أن أعمال كل من هؤلاء الفنانين عُرِضَت في معرض بيروت

العري والكشافة المسلمون

يقودنا تتبّع مسار فن العري عبر البلدان العربية الخاضعة للانتداب، بصورة غير متوقّعة ربما، إلى احتفالات الكشافة. التقى الكشافة وفن العري حول السعي إلى تنشئة مواطن ذكر عصري وسيادي وراغبين في الجنس الآخر. تطلّبت الممارسة الكشفية ورسم العري على السواء تخطّي المحدوديات الجسدية وتحدّي الطرق التقليدية للانتماء إلى المساحة العامة. وكان كلاهما يهتم بإعادة تشكيل ذكورة حطّمها الاستعمار وتحويلها إلى ذكورة جديرة بالحداثة. بدءاً من مطلع العقد الثاني من القرن العشرين، استعارت الحركة الكشفية أفكاراً جرى تطويرها في إطار الاجتياح البريطاني لجنوب أفريقيا (1899-1902) من أجل تنشئة شبّان محليين يعتمدون على أنفسهم، ومتنبّهين لما يحيط بهم، وقادرين على التأقلم مع ظروف مختلفة، ويتمتعون بحس فضولي: باختصار، شبّان "موضوعيين". والكشافة الذين رفعوا شعار "كن مستعداً" وضعوا بوضوح لباقتهم البدنية المنضبطة وقدرتهم على التأقلم مع الظروف الصعبة، في مقابل التبعية والهشاشة المخنّثَين اللتين ربطوهما بالصورة النمطية عن "الغندور" العثماني. فالرجولة المثالية التي سعت الكشافة إلى تفعيلها لدى الشبان عن طريق التفاعل العفوي مع الطبيعة الريفية، كانت رجولة تشتهي الجنس الآخر، ما يؤكّد من جديد أن تقسيم المجتمع إلى جندرَين هو موضوع ثابت في رواية الكشافة لمغامراتهم.

لقد أغفلت الدراسات القليلة عن الحركة الكشفية الإشارة إلى هذا الاهتمام بالذات الحسّية، بيد أن واقع أن اثنَين من أبرز الرسّامين في لبنان خلال حقبة الانتداب كانا ينتميان إلى الحركة الكشفية المسلمة يستدعي النظر في هذا الرابط. فقد كان عمر الأنسي ومصطفى فروخ عضوَين في الكشّافة المسلمة. وخلال الاحتفال الذي نظّمته الكشافة المسلمة تكريماً لفروخ لمناسبة حصوله على شهادة مهنية من الأكاديمية الملكية الرومانية للفنون، عُرِضت لوحة لامرأة عارية الصدر (فُقِدت هذه اللوحة لاحقاً). كان أسلوب اللوحة الأكاديمي مؤشراً عن مبادرة الفنان الريادية في تخطّي العقبات الاجتماعية والحصول على التدريب، إنما أيضاً عن اهتمامه بالمراقبة عن كثب والتفاعل المنطقي مع العالم المادي. علاوةً على ذلك، دعمت مبادرته وحركيته المجسّدتان في هذا النوع من التصوير، فكرة أنه يجب أن يشعر رجال العصر الحديث بالراحة في محيطهم الجديد الذي "يستكشفونه" بالمعنى الحرفي للعبارة. في غضون ذلك، كانت السلطات الاستعمارية تنظر إلى الكشافة بعين الحذر، مع موافقتها تارةً على أن الحياة الكشفية تساهم في تلقين الشبان الانضباط الجسدي والحسّي (انظر المقال في صحيفة La Syrie الموالية للانتداب الذي يعتبر أن الحياة الكشفية تحول دون ممارسة العادة السرية)، وتعبيرها عن القلق طوراً من أنه للكشافة أجندات شديدة القومية.

فن العري السالف

لا شك في أن عهد الانتداب لم يكن المرة الأولى التي ظهر فيها فن العري في الأراضي الناطقة باللغة العربية. كيف وإلى أية درجة ربط رسّامو حقبة الانتداب أعمالهم بالممارسات الفنية القائمة؟ هل اتّخذوا من أسلافهم المحليين نماذج لتطوير مقاربتهم (أم اقتدوا بمدرسة اسطنبول، حيث كان ناميك اسماعيل وفيهامان دوران وأفني ليفيج قد أدخلوا فن العري قبل أعوام عدّة)؟ أم هل غيّروا عمداً الشكل أو تقنية الرسم أو الأيقنة أو جوانب أخرى للإشارة إلى كيفية دمج المشاهدين للصور في فهمهم الذاتي كمواضيع حديثة ما بعد عثمانية؟

لقيت أعمال هؤلاء النساء استحساناً لدى النقّاد الفنيين. في كانون الأول/ديسمبر 1930، شاركت طالبات جان كوبر، مع فروخ والأنسي والجمّيل وسواهم، في معرض جماعي في مدرسة الصنائع، كما فعلت التلميذتان في سن التمدرس، أسين مبارك وشفيقة الحسامي. وقد أشادت جريدة "المعرض" بأعمالهن في التقرير المفصّل الذي نشرته عن الحدث، وكتبت هيلين خال ان ناقد المجلة الفرنسية Tout زُعِم حتى أن "الرسّامين المحليين الوحيدين الذين نجحوا في تقديم أعمال جيدة جداً، والذين قاموا بأشياء لافتة ويحافظون على تميّزهم، هم النساء". لكن لم يتم الحفاظ على الزخم الأول. ففي "معرض أصدقاء الفنون" الذي نُظِّم برعاية الحكومة اللبنانية في العام 1938، يبدو أن المشاركة الأنثوية اقتصرت على أربع سيدات فقط هن ماري حداد وبلانش عمون ومواطنتان فرنسيتان مقيمتان في لبنان. قال المنظّمون إنهم اضطروا إلى التشدد في معايير اختيار الجهات العارضة من أجل أن يقدّم المعرض تجربة تربوية للزوّار. عندما أقامت عمون معرضاً منفرداً في العام نفسه في فندق السان جورج، وصفتها إحدى الصحف بـ"هاوية الرسم". وفي "معرض أصدقاء الفنون" في العام 1940، اقتصرت المشاركة النسائية (lady-painters) على أعمال عمون وحداد. بحلول أواخر الأربعينيات، أصبح عرض أعمال الهاويات، أو الهواة في شكل عام، في الأحداث التي تُنظَّم برعاية الدولة، شيئاً من الماضي. كتبت إليزابيث تومبسون عن هذه الحقبة من الصراع السياسي-الاجتماعي أن مخاوف الرجال والنساء حول الجندر كانت تغذّي بعضها بعضاً. إذا كان أحد جوانب هذا القلق يتمثّل في رسم العري الأنثوي مراراً وتكراراً على أيدي رسّامين ذكور، فإن الجانب الآخر تمثّل في الحاجة المكتشَفة حديثاً إلى إعطاء الأولاد، وخصوصاً الفتيات، دروساً في الرسم. كان دور الهاوي تسجيل الحضور الطاغي للقدرة الإستطيقية في المجتمع وتشجيع توسّعها. لم يكن الهاوي محترفاً لأنه لم يكن متخصّصاً؛ كانت تكبّله الالتزامات الاجتماعية، وتتناتشه الهويات الاجتماعية، وتتنازعه خطابات عدة من أجل التماهي حصراً مع ممارسة الفنون الجميلة ومع النموذج المونولوجي للنبوغ الذي كانت تحتفي به.

قيصر الجميّل
من دون عنوان،
58x49 سم
زيت على قماش
(مجموعة اميل هنوش)

الإيطالية حيث درست الأجيال الأولى من الرسّامين مثل داود القرم، وحبيب سرور، ومصطفى فروخ (1901-1959). لكن النزعة إلى التعامل مع الفنون الجميلة كرمز من رموز التقدّم الحديث أضفت بصورة متزايدة مغزى جنسياً على تصوير العري. وجب تجاوز الجسم البشري فكرياً، أي منحه طابعاً مثالياً، وتجاوزه مادّياً، أي نكرانه جنسياً. لقد أظهر مؤرّخو الفنون كيف أدّى ذلك إلى تقدّم فن العري الأنثوي إلى الواجهة، واستبعاد النساء من التدريب الفني في الأكاديميات الإيطالية والفرنسية والبريطانية. في المقابل، في المناطق التي خرجت من الإمبراطورية العثمانية وأصبحت دولاً عربية، كانت النساء أكثر نشاطاً في البداية في التدرب في مجال الفنون. استند إدخال دروس الرسم إلى المنهاج التعليمي إلى مفهوم الدور المميّز والحسّاس الذي تؤدّيه المرأة في المجتمع، إنما أيضاً إلى النظريات الاستعمارية لتكوين جماهير عاقلة ومطيعة. أدّى هذا التناقض في ما يختص باستيراد دروس الرسم إلى تقسيم الإنتاج الفني إلى فئتين منفصلتين: الهاوي والاحترافي.

في حين أُدخِل الرسم إلى المجتمع المحلي لصقل طاقات الموارد البشرية المتمثّلة في الفتيات والفتيان الصغار، من خلال تطبيقاته العامة، رُبِط أيضاً بالإمكانات التي يُقال إن المرأة تتمتع بها بالفطرة، وبالاهتمام بالتحسين الاجتماعي. وقد عبّر الشاعر محمد كامل شعيب عن فكرة مماثلة عندما اعتبر في العام 1922 أن منطق الاختلاف الجنسي الضروري يقتضي أن يُفيد المجتمع في شكل اشمل من المواهب الخاصة بكل جنس. كانت واجبات المرأة تتمثل في العناية بمنزلها وتربية أولادها بطريقة تتيح الإفادة إلى أقصى حد من مواهبهم الخفيّة وتنشئتهم على الأخلاق الحميدة، وبالتالي مساعدة البشرية على التمايز عن عالم الحيوانات. شرحت ماري ياني، رئيسة تحرير مجلة "مينيرفا" النسائية، في بحثها حول "تهذيب الفتيات الصغيرات" في العام 1927، أن كل الفنون توقظ الحواس، لكن الفنون البصرية هي في المتناول أكثر من سواها باعتبارها لغة كونية. تتابع ياني أنه بناءً على ذلك، ومن دون الحاجة إلى الكثير من التنمية الفكرية، وبما أن الفتيات يتمتعن بالفطرة بحواس أقوى من حواس الفتيان، فإن الفتيات اللواتي ينخرطن في الفنون الجميلة ينغرس لديهن حب الجمال الذي هنّ الأنسب لنقله إلى الجمهور الأوسع. تطلّب هذا الدور برنامجاً تربوياً للفتيات يولي اهتماماً أكبر للشؤون الإستطيقية. وقد أقدم عدد قليل من المدارس الوطنية، مثل المدرسة الأهلية (لماري كساب)، في مقابل المدارس الأجنبية، على ضم الفتيات الصغيرات إلى مشروع يهدف إلى تحويلهن عضوات قويات ويقظات ومتّكلات على ذواتهن ووطنيات ومدركات للنواحي الإستطيقية في مجتمعاتهن عن طريق تعليمهن الرسم.

في مطلع ثلاثينيات القرن العشرين، درست حفنة من النساء في بيروت الرسم وعرضن أعمالهن كهاويات. فقد أعطى الفنان البولندي المقيم، جان كوبر، دروساً لكريمات البيروقراطيين وعقيلاتهم، مثل بلانش عمون، والسيدة بارت، وماري حداد، وغلاديس شقير. وتعلّمت إيميه كوري على يد جورج سير، ونادية بيضون على يد مصطفى فروخ. وأعطى عمر الأنسي، بحسب قائمة عُثِر عليها في أوراقه الخاصة، دروساً للسيدة سكوتانوفو والسيدة كوفالانكو والآنسة يازجي والآنسة شلهوب والآنسة صونيا أكجايان والسيدة مور وسلوى روضة شقير.

ويجد الزبائن كافة ما يلزمهم من أدوات
الزينة والعطور الممتازة والصابون المطيب
على اختلافه ·

رسول العرى

الكتاب الاول من نوعه باللغة العربية
درس فيه موءلفه نظرية الحياة في الطبيعة على
طريقة الجدين آدم وحواء قبل الخطيئة ·

وفيه وصف جميل عن حدائق العراة في
المانيا وفرنسا فضلا عن طائفة من الصور تمثل
انصار العري في العابهم ولهوهم ···البريء ·

اعلان لكتاب "رسول العري"، من جريدة المكشوف، تشرين الاول/ اكتوبر 21، ص. 7: نشير الى تعبير "انصار العري".

الظروف المحلية التي تتيح قيام فنون جميلة. اللافت هو أن فروخ يعتبر أن عارضته لم تتعرَّ بتحريض منه (كان بحاجة إلى فخذها لإتمام لوحته)، بل بدفع من غرائزها القومية-الإثنية الأجنبية. وهو بالتالي يفكّك الحداثة حتى فيما يمارسها ويختبرها. بالنسبة إلى الفنان، كانت مقارنة مجتمعه بمجتمع أجنبي في ما يختص بتوافر عارضات عاريات أو عدم توافرهن، عامل جذب استراتيجياً. فقد دعا من خلالها شركاءه، نساءً ورجالاً على السواء، إلى الالتقاء حول طريقة عيش جديدة قد لا تكون متوافرة محلياً، إنما يمكن توافرها.

حركة العُراة

كانت بيروت في ثلاثينيات القرن العشرين مركزاً لحركة العريانية. وقد شارك فيها مفكّرون وصحافيون وفنانون وطنيون وأجانب (حسب تصنيفهم وقتها) رأوا في التعرية وسيلة من أجل التصدّي للضعف الجسدي، والفساد السياسي، ومختلف أشكال الزيف الاجتماعي. يبدو أن الحركة استمدّت نقطة انطلاقها من الترجمة التي وضعها فؤاد حبيش بتصرّف لـ"رواية تربوية" فرنسية نشرها في العام 1930 تحت عنوان "رسل العري". لقد أمّنت جريدة "المعرض" لصاحبها ميشال زكور، لحبيش وسواه منبراً لمناقشة فوائد العري. (انظر تحليل حبيش حول جرائم القتل التسلسلية التي ارتكبها بيتر كورتن في دوسلدورف). عُرِض فيلم La Marché au soleil، إخراج هوبرت شونغر في العام 1932، في سينما أوليمبيا في وسط بيروت عام 1934. وقد تطرّق إلى الحياة في جاليات العراة في ألمانيا، وركّز على فوائد العريانية المعنوية والجسدية والاجتماعية. اعتُبِر الفيلم صادماً في ذلك الوقت، إنما لم يُمنَع عرضه. في أوائل العام 1935، أسّس حبيش صحيفة "المكشوف" التي كانت صفحاتها تمتلئ بالصور والأعمال الأدبية "الإباحية". وكانت أيضاً منبراً مهماً لتغطية أخبار الفنون والنقد الفني، ويُظهر هذا التداخل كيف أُدمِج الفن البصري في أشكال فنية أخرى وكذلك في التيارات الاجتماعية في تلك الحقبة. واللافت هو أن الفنانين المحليين المرتبطين بحركة العري، على غرار المهاجر البولندي جان كوبر (الذي بدأ نشاطه في بيروت اعتباراً من أواخر العشرينيات)، حافظوا على بروزهم وأوكِل إليهم تعليم الفنون لأبناء وبنات النخب المحلية، بما في ذلك آل بيضون وآل مسك. إنها وقائع لافتة نظراً إلى أنه قبل بضعة أعوام فقط، افترض قتلة خليل الصليبي أنهم يدغدغون المشاعر العامة عبر تأكيدهم في مرافعاتهم الدفاعية أن لوحات العري التي رسمها الصليبي دليل عن فساد الأخلاق، معتبرين أن في ذلك تبريراً لجريمتهم. واقع الحال هو أن عدم اعتراض العائلات المرموقة على إرسال بناتها للتعلم على أيدي أشخاص يشكّلون أهدافاً سهلة للوسم بـ"الشذوذ" يتناقض مع الانطباع الذي كوّنه كثرٌ عن مجتمع منليثي محافظ يحارب الاحتلال الاستعماري في أعقاب سقوط الإمبراطورية العثمانية.

العري ذات الجندر: توليد التهميش

كان التدريب الفني الأكاديمي في كليات الفنون الجميلة الأوروبية يثمّن الدراسة التشريحية، انطلاقاً من الاعتقاد الإنساني المسيحي الطاغي بأن البشرية صُنِعت على صورة الله، وهي بالتالي المصدر الأقرب لفهم عظمته. في البداية، كان العارضون الذكور أكثر شيوعاً من العارضات الإناث في المحترفات

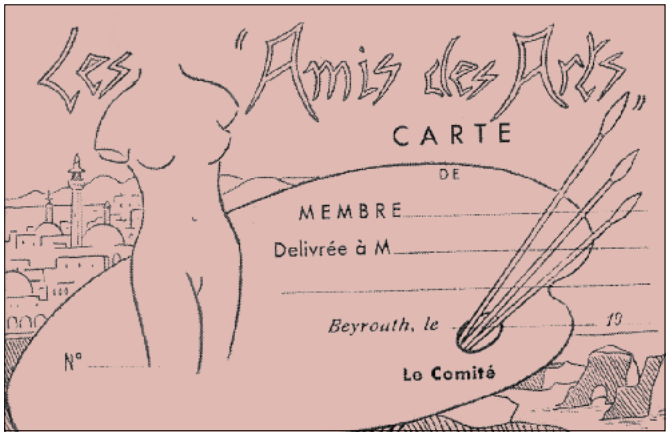
وعندها لا توجد قوة في الأرض ولا في السماء تزيل من نفسه أننا غير طاهرين. وأخذت في العمل حتى أنهيته. وقد أعجبها. ثم ارتدت ثيابها وخرجت بعد أن شكرتها على معروفها. (طريقي إلى الفن، ص. 171).

قيصر الجميّل
من دون عنوان
178x130 سم
(مجموعة الين و جوزيف الفالوغي)

بين الفنّانين والجماهير، تداخلت مفاهيم الإستطيقية والجندر والمحلّ بطرق متناقضة لتشكّل أساس حداثة "عربية". كان ارتجاف فروخ أمام الجسد الأنثوي العاري وتخطّيه الاعتراضات الاجتماعية المحتملة على العري النسائي عنصرَين أساسيين كوّن من خلالهما نقده البصري الحديث لمجتمعه. تأتّت هذه الاستجابات من نسيج كينونة الرسّام، ومن تجذّره في نمط عيش "محلّي". لكن كان يجب أن يُرضي الرسم المنجز صانعه الذي يصف نفسه بأنه "ابن البلد"، والعارضة غير المحلية. بعبارة أخرى، مدّ فن العري جسوراً بين المحلي وغير المحلي. وتضمّن طابعه التجديدي عنصراً من التفكيك، حيث بإمكان المعايير غير المحلية تقويم المعايير المحلية. لا يحصل دمج للثقافات. يستخدم الفاعلون المتشبّسون غرابة العناصر النازحة لخلق فتحة – ثغرة يجب ملؤها – في مشهد ثقافي معيّن والسماح لمشهد آخر بالتفاعل معه.

درجت المراجعات النقدية في الصحف حول المعارض في حقبة الانتداب على تكرار اللازمة بأن العارضات المتعرّيات نادرات في العالم العربي (وكأنهن كن يتوافرن بكثرة في الخارج). بدلاً من التشكّي من "النقص" في العارضات في العواصم العربية في حقبة الانتداب، من الأجدى بنا أن نسأل، لماذا كان من المهم تصوير الفخذ بالطريقة "الصحيحة" أو التعامل في الأصل مع جسد حي؟ أحد الأجوبة هو أن السعي إلى تصوير العري كمشروع فنّي، من العارضة إلى اللوحة، تعامل مع الحداثة على أنها تجربة إجرائية حسّية يخضع لها الفنّانون مراراً وتكراراً ثم ينقلونها إلى جماهيرهم. اختبر فروخ حداثته عند تقاطع جسده المرتعش وفرشاته الثابتة، سواءً في روما في صف الرسم الحي أو في بيروت في الاستديو الخاص به. لكن المهم بالدرجة نفسها هو الشعور بالنقص الذي يسيطر على التجربة الحسّية للفنان الحديث. فاستمتاع فروخ برسم لوحات العري نغّصه إدراكه بأنه فوّت تقريباً فرصة أن يكون فناناً حديثاً بسبب انعدام

يُبيّن هذا المعرض كيف قام هؤلاء الفنانون بتوسيع مسارات هذا النوع الفني وأهميته. تؤدّي جهودهم دوراً أساسياً في الوقائع التاريخية حول كيفية اكتساب فن العري مكانة محورية في عملية التحديث، على الرغم من عدم حصولهم على الاعتراف من المنهجيات الأساسية في تاريخ الفنون التي تركّز على المواقع والأماكن الثابتة وتتجاهل الرِحَلات و النُقْلات التاريخية. استخدم الرسّامون من اسطنبول مروراً ببغداد وصولاً إلى الجزائر فن العري للتعبير الواعي عن مكانتهم الفكرية ولتأكيد عضويتهم في مجموعة نخبوية تتمتع بقدرة مرهفة على استخلاص الحقائق الميتافيزيقية الثابتة من تحت الأسطح المخادعة للحياة اليومية.



دارة جلجل

تتشارك ثلاث لوحات نادرة من ثلاثينيات القرن العشرين موضوعاً واحداً. فهي تصوّر قصة شعبية شائعة رواها الشاعر امرؤ القيس الذي عاش في القرن السادس، في ديوانه "المعلّقات"، عن تودّده إلى عنيزة عندما لحقها سراً هي واثنَين من صديقاتها إلى بركة استحمام حيث سرق ملابسهن. في القصيدة، يطلب امرؤ القيس من كل واحدة منهن الخروج من البركة ورجاءه أن يعيد ملابسها إليها، وقد رفضن الإذعان له حتى كاد يغمي عليهن من الجوع. يشرح ناقد فنّي للوحة التي رسمها عمر الأنسي لتصوير هذه القطعة الروائية، والتي عُرِضت في العام 1932: "ووقف [امرؤ القيس] ينتظر خروجهن إلى الشاطئ ليتمتع بمنظر عريهن، وهن مترددات يتشاورن فيما بينهن عمّا يجدر عليهن فعله".[2]

خلافاً للوحات العري، لم تخضع النساء العاريات اللواتي حدّق فيهن امرؤ القيس، لعملية فكرية لإضفاء طابع مثالي من قبل الفن. في حين أن الإطار المذهّب حول لوحة عري يمنح الجماهير تطميناً لائقاً بأنهم يشاهدون مشهداً مجرّداً من واقع الحياة، تفي سعف النخيل المهلهلة التي تؤطّر نظرة امرؤ القيس أنه واقف في مكان غير مناسب لمشاهدة العرايا. هذا النوع من التحديق يقع حكماً خارج

مصطفى فرّوخ، بطاقة انتساب في جمعية اصدقاء الفنّ
حبر على ورق، 1934
8.5x5.5 سم
مصوّرة من كاتالوغ معرض فرّوخ الاستعادي
متحف نقولا سرسق، 2003

[2] جوابة، "معرض الفنان عمر الانسي" المعرض، 988، 28 شباط، 1932، ص. 20.

إطار التفاعلات الاجتماعية والتقدّم الاجتماعي، ويتناقض تماماً مع الصورة التي عرضها الأنسي بجوار اللوحة في معرضه المنفرد الأول في بيروت، والتي حملت عنوان "في المعرض".

من خلال هذا المشهد عند البركة، أدرج ثلاثيّ النهضة – مصطفى فروخ وقيصر الجميل وعمر الأنسي – لوحات العري التي رسموها، في سياق الشعر العربي السابق للإسلام الذي يحظى بمكانة مرموقة. على الرغم من أننا لا نعرف بالتحديد الدافع خلف اهتمامهم المشترك بهذا المشهد، إلا أنه يؤشّر إلى تبادل حيوي بين الفنون البصرية وفنون الكلام، ما يشير إلى أن الشِّعر العربي الكلاسيكي لا زال خزّاناً مهماً للمواضيع والأفكار. لفت أحد النقّاد في مجلة "المعرض" في العام 1931، إلى أن الشعراء المعاصرين يعتبرون أية قصيدة يتخطّى عدد أبياتها الثلاثين أو الأربعين، "مملّة" ومليئة بـ"كلام لا فائدة وراءه"[3]. انطلاقاً من المفهوم القائل بأنه يجب أن تعالج القصيدة موضوعاً معيّناً وأن تكون لها بداية سردية ونهاية، أشاد الناقد بأعمال "الشعراء القدامى"، مثل امرؤ القيس وأبو نواس، الذي اعتبر أعمالهم كنموذج عن "الشعر الحقيقي" على النقيض من "الاكتفاء بمجرد تكديس أبيات تعبّر عن أفكار فردية". وفي عام 1934 نشر المهلل المبكر رئيف خوري دراسة كاملة عن امرؤ القيس. فكان خوري مساهماً منتظم في جريدة المكشوف التي كان رئيس تحريرها فؤاد حبيش (قائد العراة) والتي كانت تُملا صفحاتها من كتابات عصبة العشرأ، داعية هي الأخرى بنهاية التقاليد في الآداب. يقوّض الخلط بين الشِّعر العربي المحاصَر بالانتقادات والنوع البصري المستورَد لفن العري، أي لجوء إلى الثنائيات المعهودة مثل التقليدي/الحديث، أو الشرقي/الغربي، أو الأصيل/المستورَد، لتفسير صعود هذا النوع.

العارِضة المفقودة

في مطلع العام 1929، عندما كان مصطفى فروخ يخطّط لإقامة معرضه الأول في الجامعة الأميركية في بيروت، تصوّر رسماً من شأنه استقطاب دعم واسع من أبناء وطنه لإعادة بناء هيكلة العلاقات الجندرية وتعزيز مشاركة ناشطة في التطوير الاجتماعي المدني. وقد عنون اللوحة "السجينان"، واستلهمها من عرفٍ أوروبي في تصوير الشرق: الجارية العارية. قدّمت اللوحة صورة امرأة مستلقية في غرفتها أو في "الأوضة". لكن فروخ لم يستعر فقط، في صنعه للرسم، عرفاً أوروبياً في تجسيد الشرق، إنما استعار أيضاً جسداً أوروبياً:

وقد قمت بالعمل، غير أنّه صعب عليّ أن أتخييل وضع الفخد وليس بالمستطاع الحصول على "مودال" وقد كان الصديق الأجنبي المثقف يتردد عليّ فوجدني حائراً أمام لوحتي التي أعجبته وأفهمته الموقف. فلم يقل شيئاً. غير أنني فوجئت في الصباح التالي بدخول زوجته الشابة إلى محلي. وبعد التحية أخذت تخلع ثيابها عن جسدها، وهي تقول: لقد أخبرني زوجي البارحة أنك تعمل لوحة، وأنك توقفت عن إكمالها لعدم فهمك لقسم من جسدها. وها أنا جئت لأضع نفسي لك لتصوّر لوحتك. وما كادت تبلغ هذا الحدّ حتى أوشكت أن تكون عارية. وقد ارتج عليّ. ولكني بادرت بإقفال الباب خشية أن يقدم أحد ويجدنا على هذه الحالة،

[3] غير ممضي، "التطور المنتظر في الشعر العربي" المعرض 944، 5 نيسان 1931، ص. 6.

فن العري الأكاديمي

برز العري في شكل أساسي في المحترفات الأكاديمية في كليات الفنون الجميلة، حيث كان العارضون، الذكور والإناث على السواء، يتقاضون أجوراً متدنّية للتعرّي والتموضع لساعات طويلة. أصبح الفنّانون المبتدئون معتادين على عملية الكبت المطلوب لإنتاج هذا النوع السامي من أنواع التصوير. فبحسب التعبير المُرهَف لأحد النقّاد الفنيين الفرنسيين في القرن التاسع عشر، تعلّموا أن يشعروا بـ"إحساس رائع" عند النظر إلى جسد بشري تمّ تعريته بطريقة غير معهودة، ومع ذلك لا يمكن لمسه (ظاهرياً)، ثم تعلّم الفنّانون المبتدئون الاستجابة عبر تشكيل ووضع رسم ثنائي البعد "يصحّح" أية نواقص فردية في الجسد المعروض أمامهم، ويولّد كائناً بشرياً تجريدياً ومُتقن المواصفات تشريحياً. كانت محترفات الفنون الأكاديمية تدرّس أيضاً أساليب التصوير التاريخي والأدبي وكذلك تصوير الطبيعة الصامتة والمناظر الطبيعية، لكن فن العري تفوّق عليها كلها باعتباره الأكثر فكرياً وتطلّباً، والأكثر حميمية وجوهرية في الوقت نفسه.

جورج صباغ
من دون عنوان، 1923
زيت على قماش، 74x74 سم
(مجموعة اميل هنوش)

بناءً عليه، دعا المؤرّخ الفني كينيث كلارك في العام 1953، في نصّه الحاسم "العري: دراسة في الشكل المثالي"، إلى التعامل مع العري في الفنون على أنه مؤشر من مؤشرات الحضارة. ميّز كلارك بين الأجساد العارية ورسوم العري، مرجِعاً سيطرة هذا النوع الفنّي إلى انتهاء المنظومة النقابية الأوروبية، والى المبيعات المباشرة، والتدريب التشريحي و"رسم الحياة" في كليات الفنون الأوروبية الخاضعة لإدارة الحكومات. لا بل إنه ذهب إلى حد القول بأن تصويرات العري كانت "غربية" لأن صنعها "لم يخطر ببساطة للعقل الصيني أو الياباني". باختصار، لم يكن العمل الأكاديمي الشديد الإتقان الذي يجسّد العري إثباتاً على الكفاءة المهنية وحسب؛ بل كان يؤشّر في شكل

خاص إلى أن صانعه هو رجل مرهف ومفكّر وعصري ذو نظرة استشرافية قارية-غربية يتمتع بالوصول إلى المؤسسات الفنية النخبوية المقتصرة حصراً على الذكور.

ولكن ما لم يكن يعلمه كلارك كانت للفنانين في هذه المنطقة عقودٌ من الخبرة في هذا النوع الفني حتى قبل وضع دراسته الشاملة. يروي مصطفى فروخ، في مذكّراته، وقائع المرة الأولى التي وجد فيها امرأة عارية تقف وسط صف الرسم حيث كان طالباً في روما: "وقد جفّ ريقي وأخذت رجلاي ترتجفان ومثلهما كانت تفعل يداي. واعترتني دهشة ورعشة. وقد حاولت جهدي مقاومة هذا التأثير المزعج الذي ما كانت أريد أن يحصل. ولكن للأمور نواميس وللتربية حقّها وللبيئة أثرها. فلماذا المحاورة والمكابرة؟..."[1]. مذعوراً إزاء ما اعتبره إذلالاً للمرأة وإزاء ردّ فعله الجسدي الخارج عن السيطرة، اضطر فروخ إلى مغادرة قاعة التدريس بعدما رسم بعض الخربشات فقط. ذهب إلى منزله، واستحمّ بماء بارد، وقرأ في القرآن الكريم. ثم تمكّن من العودة إلى المحترف. رغبة فروخ في الانضمام إلى مصاف صانعي الفنون الأكاديميين واسترشاده بالقرآن هما اللذان سمحا له بالتغلّب على العائق الذي وضعه أمامه ردّ فعله الجسدي. أصبحت يده ثابتة، وأتقن طريقة العمل، فطبع انتصاره هذا تحوّله من "شاب من البسطة التحتا" إلى فنّان حائز على شهادة.

فن العري الأوروبي يصبح عالمياً

غادر عدد كبير من الفنانين العرب في حقبة الانتداب أوطانهم في مرحلة معيّنة من مسيرتهم المهنية لتلقّي التدريب في الخارج. قبل العام 1920، كانوا ليتوجّهوا على الأرجح إلى اسطنبول أو روما، لكن مع الحدود الجديدة والرعاة الجدد الذين فرضهم نظام الانتداب، قصدوا باريس بوتيرة متزايدة. يميل تأريخ الفنون القومي إلى التعامل مع هذه الأسفار على أنها تؤشّر إلى ضعفٍ في صناعة الفنون المحلية، لكنْ في ذلك الاستخفاف بالجهود التي بذلها الفنانون-الطلاب لبلوغ الفن الجميل. كما التجاهل للدور الذي أدّاه الفنانون المهاجرون في تعزيز مركزية المثل العليا للفنون الجميلة التي تعرّضت للهجوم من التيارات المتعددة المناهضة للمنظومة، وحتى في تعزيز العوالم الفنية المتروبوليتانية عندما كانت الجيوش الأوروبية تجتاح بلدان بعضها البعض لجملة أسباب منها فرض وراثتها الحصرية للعالم المسيحي والعباءة الإغريقية-الرومانية.

يُشار إلى أن السياسات التمييزية المعتمدة على أساس الجنس و العرق أوْ الإثنية لدى معظم الأكاديميات الفنية الأوروبية في مطلع القرن العشرين، حالت دوْن إمكانية اضطلاع غير الأوروبيين، وكذلك الأوروبيات، بدور الورثة والأسلاف داخل الميدان الأكاديمي. لكنها لم تستطع أن تمنع أولئك الأفراد من تعميم ذلك التقليد على العالم من خلال تنصيب أنفسهم في موقع المنجِبين لهذا التقليد والمستفيدين منه. وعبر اختيار أسياد على غرار بول شاباس أو بيار-أوغوست رينوار آباء مهنيين لهم، ارتبط فنّانون على غرار مصطفى فروخ وعمر الأنسي بالتقليد العريق لفن العري الأوروبي، وأصبحوا، في خطوة جذرية بلا شك، مصدراً لهذا الفن في أوساطهم. هؤلاء الرسّامون العائدون إلى ديارهم بعد الدراسة في أكاديميات الفنون الأوروبية، هم من جسّدوا في نموذج من البناء المتبادل، الزعم بأن باريس وروما كانا المركزَين الحقيقيين لعالم الفنون، وذلك على الرغم من الصراعات الداخلية في هاتين العاصمتَيْن حول مسائل تتعلق بالتقليد والابتكار.

[1] مصطفى فروج، طريقي الى الفنّ (بيروت: دار نوفل 1986)،ص. 65.

النظر إلى العري والنظرة إليه

بعض لوحات العري الأكثر إبهاراً من حقبة الانتداب تجسّد أشخاصاً ينظرون إلى لوحات عن العري. في العام 1932، رسم عمر الأنسي لوحة سمّاها ببساطة "في المعرض". وقد وصفها أحد النقّاد الفنيين المعاصرين بأنها تجسّد "بضع فتيات محجبات متهافتات على النظر إلى صورة فنية تمثل نساء عاريات". في أمامية الصورة ست نساء وفتى صغير يراهم الناظر من الخلف، وقد تحلّقوا حول صورة مؤطّرة لسيدتين تتموضعان عاريتين في مشهد مستوحى من صفوف تعليم الرسم. ترتدي النساء معاطف سوداء قصيرة (la pélerine) مصنوعة من قماش التفتة، وجوارب من الحرير، وينتعلن أحذية عالية الكعب، ويضعن يشمكاً على رؤوسهن (اليشمك هو الخمار أو غطاء للرأس مستوحى من التقليد العثماني، وكان ارتداؤه شائعاً لدى الأسر السنّية الميسورة في بيروت). وفي خلفية الصورة حبيبان يتناقشان في مسألة جدّية، من دون أن ينتبها على ما يبدو للصور المعروضة. يرتدي الرجل بذلة ويعتمر طربوشاً، فيما ترتدي المرأة أحدث الأزياء الباريسية، بما في ذلك عمامة على الطريقة الشرقية. رسم الأنسي هذه اللوحة بعد مشاركته في معرضه الأول مع زملائه، في مدرسة الصنائع في كانون الأول/ديسمبر 1930، وتشير إلى أعمال قدّمها الأنسي في ذلك المعرض، وهي تُقحم الفن، كنوعٍ من أنواع الوعي الذاتي، في مجتمع الأنسي. تستكشف لوحة "في المعرض" وتحفّز على السواء التحوّلات في السلوك الحضَري العام عبر التأثيرات على فعل النظر. في هذا السياق، العري هو في اللوحة الزيتية المرسومة برشاقة، في حين أن تركيبة اللوحة تحفّز الناظر إليها على التماهي مع العناصر الأنثوية الموجّهة للانتباه البصري (النساء الست إلى اليسار وليس الثنائي المؤلّف من ذكر وأنثى إلى اليمين).

يشير فهرس 1932، وهو تاريخ المعرض الثاني للأنسي، أيضاً في مدرسة الصنائع، إلى أن لوحة "في المعرض" عُلّقت عند مدخل المعرض. لدى رؤيتها هناك، ربما كوّن الزوار وعياً استثنائياً عن تجسيدهم لفئات الناظرين إلى اللوحات. وبعد رؤيتها، غالب الظن أنه تعزّز لديهم الإحساس بذواتهم، وبأنه يُنظَر إليهم بدلاً من أن يكونوا هم من يَنظرون، وبأن عليهم مراعاة القوانين الاجتماعية خلال تمعّنهم في الصور. الاحترام الذي يبديه الأنسي تجاه النساء اللواتي يتأملن بعناية لوحات العري، كأشكال فنية، يتعارض إلى حد كبير مع انتقاده، في لوحته التالية المعروضة، لناظرٍ من الذكور يسترق النظر خلسةً إلى النساء كأجساد عارية. هذه اللوحة هي "المستحمّات في دارة جلجل".

بعد عام على تعبير الأنسي في لوحاته عن انتقاده للأساليب الذكورية المتخلّفة في النظر، أعدّ فروخ رسماً كاريكاتورياً بالحبر عن أساليب النظر الريفية الرجعية. وقد أوحى عنوان الرسم "ذكرى من معرض فروخ" (1933-1934)، أن الرسم يختصر شخصية الجمهور الذي كان قد زار معرض فروخ قبل بضعة أسابيع. يجسّد الرسم ثنائياً قروياً تنمّ ملامحهما المستفسِرة ووضعيتهما الساكنة عن حيرتهما. هؤلاء ليسوا من نوع الأشخاص الذين يكتسبون طاقة وتحفيزاً باللقاءات الاستطيقية. يفصل الرسم بطريقة حادّة وقاطعة بين مظهر الزوار المتّسخ والمحدودب والمنطق الهندسي للفن المعروض. أسوأ من ذلك، يلفح الزوار الفن بالظلمة، إذ يُلقون بظلّهم من فوق الدرابزين الفاصل بينهم وبين اللوحات بدلاً من تلقّيهم تنوير الفن. الصورة التي تتحدّى تخلّفهم هي لوحة عري أكاديمية. عبر ربط التشوّش بشأن السبيل لفهم اللوحات الأكاديمية والتفاعل معها، بعلامات نمط الحياة القروي، يعتبر فروخ، كنتيجة طبيعية، أن تقدير هذا النوع من أنواع الفن الجميل مرادف لأنماط الحياة الحضَرية والمتطورة تكنولوجياً.

الرسم الذي يسخر من الثنائي القروي مستلهَم تحديداً من لوحة "عند الغسق" (نحو العام 1905)، وهي من الأعمال الشهيرة للفنان الفرنسي بول شاباس (1869-1937) الذي تتلمذ فروخ على يده، وكان عضواً في الأكاديمية الفرنسية للفنون الجميلة ورئيس الجمعية الوطنية للفنانين الفرنسيين، والذي شارك فروخ في معرضه السنوي في العام 1931. أثار عمل مشابه بريشة شاباس بعنوان "ضحى أيلول/سبتمبر"، استهاجاناً عاماً في أمريكا، وحملة على مستوى البلاد لمكافحة الرذيلة، لدى عرضه في إحدى صالات العرض في نيويورك في العام 1913. وقد وجّه فروخ من بيروت تحية لأعمال شاباس عبر التعبير عن انتمائه إلى خط محاصَر في مجال الفن الأكاديمي. ووضع زملاءه أيضاً أمام تحدّي التنوير الإستطيقي. وهكذا فإن القرويَّين الواقفَين أمام الصورة يجسّدان مشكلة كوزموبوليتانية وليس مشكلة محض "لبنانية" أم "عربية".

نظراً إلى أن فروخ دأب على امتداد مسيرته المهنية على رسم لوحات تُعظِّم من شأن القرويين، يمكننا الافتراض بأن انتقاده للثنائي المذكور لم ينسب تخلّفهما إلى سبب ثقافي متأصّل. علاوةً على ذلك، فإن التواقيع في سجل زوار المعرض في العام 1933 تكشف أن جمهوره كان يتألف في شكل أساسي من أبناء المدن، وتشهد تعليقاتهم على سعيهم الدؤوب كي يستنيروا بواسطة الفنون. هذه الوقائع تجعل الرسم الذي أعدّه فروخ بالحبر جزءاً من عالم الفانتازيا وليس من عالم الذاكرة. أو بالأحرى تنبّه جماهير المستقبل إلى أن الشخصية القروية ربما لا تزال موجودة لدى كثرٍ ممن ينظرون إلى الفن الجميل.

بول شاباس
عند الغسق، حوالى 1905
زيت على قماش، 115x160 سم

التي كان هذا النوع قد بدأ يشق طريقه في الأوساط الثقافية المحلية، وذلك قبل وقت طويل من قيام النقّاد بالتدقيق في العري من منظار السياسة التحررية بعد الحرب العالمية الثانية؟ شدّد كينيث كلارك في نصّه المرجعي لعام 1953، على أن نوع العري لم يكن وارداً بالنسبة إلى العقل غير الغربي؛ وهكذا افترض له هوية عرقية وإثنية. لكن كلارك لم يكن يعلم أنه كانت للفنانين في هذه المنطقة خبرة في فن العري ممتدة على عقود، وكما في الغرب، كان العري العربي مستنداً إلى، ومدفوعاً بالعديد من التناقضات والتباينات المتمحورة حول الجندر أو الجنسانية أو الطبقة الإجتماعيّة أو الدين. نحن نصبو إلى تحفيز نقاش حول هذه التناقضات، وكيف تتجلّى في تصويرات العري لدى الفنانين العرب. لا يُظهر هذا المعرض فقط كيف أقدم الفنانون على توسيع مسارات فن العري وأهميته الاجتماعية، بل يسلّط الضوء أيضاً على التشنجات والقيود، والانتقادات المحتملة: وفي شكل خاص، الصورة المدمجة للفنان الرجل والنموذج الأنثوي (الموديل)، والطبقية المضمنة في المفاضلة بين التعرية والعري، وسواها من الصراعات التي تنطلق من اعتبارات دينية (أو في معظم الأحيان، من الاتهامات بالتعصّب).

يتطرق المعرض إلى الكلفة الاجتماعية لتطوير فن العري العربي ونشره: من هذه تكاليف إقصاء المرأة، وتفاقم الانقسامات والهرميات الاجتماعية، ومأسسة عالم الفنون وإضفاء الطابع الاحترافي عليه، ولعل الأكثر إثارة للقلق هو الرفض أو حتى النكران المستمر لهذا النوع الفني ولدوره كمؤشر من مؤشرات الحداثة، إلى درجة أنه "حتى يومنا هذا"، نقلاً عن كاتب من العام 1929 [2]، لا يزال الناس يعتقدون أنه يستحيل أن يكون فن العري قد وُجِد ذات يوم في العالم العربي. لدى الجامعة الأميركية في بيروت دورٌ خاص تؤدّيه في هذا المعرض. عُرِض عمل مصطفى فروخ الضخم "السجينان" الذي يُظهر امرأة عارية في حريمٍ تتأمّل في وضعها كسجينة داخل قفص، لأول مرة في مبنى وست هول في الجامعة عام 1929، وكان فروخ أستاذاً لمادة الرسم في الجامعة على امتداد ربع قرن تقريباً. وكان عمر الأنسي الذي زيّنت استكشافته لسبل النظر إلى العري، غلاف كتاب المعرض الضخم الإستعادي "لبنان: نظرة الفنان"، طالباً في الجامعة الأميركية في بيروت (1920-1918) وكان يتولّى تصميم الرسوم في المنشورات الطلابية في تلك المرحلة. وكانت سلوى روضة شقير، التي يوثّق عملها "النحّات يدمّر الواقعيّة" رفضها هذا النوع رداً - بحسب الأسطورة - على محاضرة في الفلسفة لشارل مالك، أمينة مكتبة وطالبة بدوام جزئي في الجامعة.

يتضمّن موضوع فن العري في العالم العربي نقاطاً وخطوط تشنّج كثيرة. في ما يأتي، تسلّط كيرستن شايد الضوء على بعض منها، أملاً في أن يُشكّل ذلك نقطة انطلاق لتشجيع مزيد من الأبحاث والتقصّي.

أوكتافيان إيشانو
كيرستن شايد

[2] كمال النافي "معرض فرّوخ في الجامعة الأمريكيّة" الأحوال، 1 حزيران، 1929. أرشيف هاني فرّوخ، بيروت.

وتتم مناقشتها في المؤتمر، لقوا الممارسات الفنية الغربية ودرسوها واستوعبوها في أكاديميات الفنون الجميلة الأوروبية. كان العري موضوعاً بارزاً في المناهج التعليمية في كليات الفنون في القرن التاسع عشر، نظراً إلى المكانة الأساسية التي كان يحتلها رسم الحياة اليومية والأحداث التاريخية. كان رسم الأخير يعتمد إلى حد كبير على فن العري لتصوير المشاهد الكلاسيكية أو الإنجيليّة. يولي المعرض اهتماماً خاصاً للعري في المجال الأكاديمي، عبر عرض بعض الدراسات المدوّنة بالقلم الفحمي أو الأحمر القاني التي جلبها معهم معظم الفنانين العرب من روما أو باريس أو إدنبره. ولدى عودتهم، طبّقوا دراساتهم عن العري - العري الذكوري "البطولي" والأنثوي "اللطيف" الذي يتكوّن تحت النظرة المتلصّصة للفنان الرجل - في سلسلات من تصويرات الحياة اليومية التي استجابت لمجموعة من الافكار والمسائل المحلية. وقد درّبوا عدداً كبيراً من الفنانين الشباب، لا سيما الإناث منهم، والذين ظلّ بعضهم هواة لكنهم عرضوا أعمالهم في مدارسهم الثانوية وفي المعارض السنوية في مدرسة الصنائع والفنون في بيروت مثلاً ومجلس النواب اللبناني في ثلاثينيات القرن العشرين.

إنّ للعري تاريخٌ طويل ومعقّد في علم تأريخ الفنون الغربية. لقد أثّر المفهوم الكلاسيكي للعري في القرن الثامن عشر بوصفه تعبيراً عن ذاتٍ حرّة وتجسيداً للذاتية السيادية المثالية، أو لجمال لا يُقيّده عالمٌ خارجي، بحسب المؤرخ وينكلمان، تأثيراً دائماً على نظريات تاريخ الفنون حول العري حتى مرحلة متقدّمة من القرن العشرين. لقد اتبع النهج السائد في تاريخ الفنون وتذوّقها، هذا النموذج، مقدِّماً المسار التاريخي للعري على مر القرون في رحلة أديسية بدأت عند شواطئ الثقافات المتوسطية القديمة، لا سيما العالم الإغريقي الكلاسيكي والأجواء الديمقراطية لأثينا. ووجب الانتظار حتى مرحلة لاحقة من القرن العشرين من أجل إعادة صياغة هذه الرواية الكلاسيكية عن العري وتصوّرها من جديدمن قبل مؤرّخو الفنون، فكشفوا عن مجموعة من التناقضات الاجتماعية والصراعات السياسية المخفيّة. خلال نصف القرن الماضي، جرى التدقيق في فن العري من منظار الجندر والطبقة والدين واللغة، مع طرح الباحثين من أطياف مختلفة عدداً كبيراً من الأسئلة حول الجنسانية، ودور الفنان والمشاهد، أو الكشف عن تناقضات اجتماعية وسياسية متجذّرة بعمق. اقترح تاريخ الفنون النسوي النظر إلى العري الأنثوي باعتباره تكنولوجيا لتنظيم المرأة والسيطرة عليها. وأظهرت ليندا نوكلين أن تحويل جسد المرأة سلعة جنسية أصبح أرضيةً لإبعاد النساء من أكاديمية الفنون، وبالتالي إنكار قدرتهن على إنتاج "فن عظيم"؛ ورأت ليندا نيد في العري وسيلة لاحتواء الأنوثة والجنسانية الأنثوية وقمعهما. وكذلك وُضِع تمييز كينيث كلارك بين التعرية والعري (تشير "التعرية" إلى الجسد المحرَج المجرّد من الملابس، في حين أن العري يشير إلى الجسد المهذّب والواثق "المكسو بلباس الفن") تحت المجهر من وجهات نظر سياسية مختلفة. كشف مؤرخو الفنون الماركسيون عن وجود تناقضات طبقية عميقة في المفاضلة بين التعرية والعري، ودرس الباحث تي جيه كلارك التعرية والعري باعتبارهما مؤشرَين عن الطبقة الاجتماعية والمكانة في المجتمع.

السياق العربي

لكن ما هي تداعيات تطور الخطاب الغربي عن العري، على تصوير العري في العالم العربي؟ ماذا نستخلص من الخطاب عن العري قبل الاستقلال، أو خلال المرحلة

المرحلة، لا قبل، وقد قام التثقيف، إلى حد كبير، على إعادة تصنيف معايير التفاعل الاجتماعي والتدقيق الذاتي. في حين أن أحد العناصر الأساسية في التثقيف كان رفض أنماط السلوك والرغبات المرتبطة عادةً بـ"الماضي" العربي، مثل المثلية الجنسية عند الذكور، كان العنصر الثاني، واللذي يساوي الأول في الأهمية، إحداث صورة معاصرة للرجولية الغيريّة في الإثارة الجنسية، جنباً إلى جنب مع صورة الأنوثة المطاوعة. لقد رُبِطت هذه العناصر بأجساد القرّاء والمشاهدين وبالتحولات الزمنية، عبر النقاشات المحلية في الصحف الناطقة باللغة العربية، والممارسات الفنية المجسّدة في المعارض من بيروت إلى القاهرة. لقد تحدّث النقّاد والمعلّقون عن الحداثة والمعاصرة في دراستهم لفن العري، مشيرين إلى أنه جديد ودخيل بصورة متعمّدة، في وسائطه المادية كما في تأثيره على صانعيه وعلى المشاهدين.

إنّ الرابط بين هذاالنوع الفني وهذه الأفكار عن نهضة عربية ليس بديهياً ولا كونياً. ولا يمكن الكشف عنه إلا عبر إعادة اللوحات إلى السياق الاجتماعي لحقبة الانتداب، وفي الوقت نفسه، عبر التعاطي مع السياق الاجتماعي باعتباره ناتجاً من تصويرات العري ومشاريع خيالية مماثلة. أتاحت لوحات فناني النهضة فرصاً لاختبار العري ككيان غير محدّد جغرافياً. لقد أدّت إلى انعطاف التفاعلات المحلية مع المرأة والحيّز الحضريّ. وتظهر شموليّة العري الملموسة بتجنيد أجساد المشاهدين ضمن مسار تثقيفي. في نهاية المطاف، تُلمح تصويرات العري في محترفات الفنانين العرب في مرحلة الانتداب أن "صدمة" الحداثة الشهيرة، أو "التفكك النفسي"، لدى العرب الخاضعين للاستعمار، كانت أحياناً متعمدة بدافع التثقيف، واستراتيجية، ومنتِجة، ولم تكن مفروضة ومحتومة ومدمِّرة فحسب.

من الأهداف الأساسية لهذا المشروع تبديد الأسطورة القائلة بأنه لم يكن هناك فن العري في القرن التاسع عشر أو مطلع القرن العشرين في العواصم العربية الخاضعة للانتداب. نعرض مجموعات واسعة ومنوّعة من تصويرات العري المصنوعة بأساليب ووسائط وتقنيات مختلفة، فضلاً عن عدد كبير من الوثائق، والصور الفوتوغرافية والأشرطة السينمائية، والقصاصات من صحف صادرة في تلك الحقبة. ندعو طلاب الثقافة العربية والجمهور في شكل عام إلى التأمل، من خلال هذه المواد، في العلاقة بين العري وإشكالية التحديث، والتفكير أو التشكيك في صحة موضوعنا: هل يمكن أو هل يجب النظر إلى الفنانين بأنهم مؤشرات وفعليات للحداثة، أو "مستنهضين"، في الماضي والحاضر على السواء؟ ما مدى نفع تعابير النهضة والصحوة المجازيتَيْن التي يستخدمهما المجتمع الأكاديمي والإعلام في الغرب للنظر في عمليات التحديث الغربية، ومؤخراً، للإشارة إلى عمليات ثقافية وسياسية في الشرق الأوسط؟ هل مصطلح "الصحوة" الذي يعني ضمناً وجود حالة من السبات قبل حدوث الصحوة، مناسب أو دقيق بما يكفي لوصف التحولات السياسية والاجتماعية والثقافية في الشرق الأوسط؟

السياق التاريخي الفني

إن إطار العمل التنظيمي المقترَح لمعرض " أنصار العري" يعي تماماً ويتحسّس نقاط التحول الكبرى في خطاب المؤرخين الغربيين عن فن العري. ليس هذا أمراً غير متوقع، بما أن معظم الرسّامين والنحّاتين العرب الذين تُعرَض أعمالهم في المعرض

الذاتي على المستويَين الشخصي والمهني. لقد دخل بعضهم في غياهب النسيان. الجزء الأكبر من الأعمال الفنية المعروضة هنا لبناني المصدر، نظراً لسهولة الحصول عليها. مع الإعتراف بهذا النقص المؤسف، تتيح لنا كثافة المجموعة الفنية المعروضة فرصة التأمل في تعقيدات هذا النوع في بيئة اجتماعية محددة. لقد أدّت الطبقة الإجتماعيّة والجنسانية والجندر والطموحات المهنية وممارسات التسويقية والميول السياسية دوراً في تعاطي الفنانين مع فن العري وكتابة النقّاد عنه. نأمل بأن تُلهِم تعقيدات المواد التي تعود إلى مرحلة الانتداب في لبنان، تدقيقاً مماثلاً في الأعمال التي من المعروف أنها موجودة في بلدان أخرى مثل مصر، لكنها لم تحصل على حيّزٍ كافٍ في المعرض بسبب محدودية الموارد.

ندعو الزائر إلى النظر إلى نماذج من فنّ العري (بما في ذلك الأعمال الأصلية إنما أيضاً النسخ والصور الفوتوغرافية) وإلى بناء متاحف خيالية لنفسه، عبر ترتيب هذه العراة وإعادة ترتيبها كرونولوجياً، أو أسلوبياً، أو بحسب البلد، أو الانتماء البيداغوجي في المحترفات الأوروبية، أو أسماء المعلّمين الذين درّبوا أجيالاً متعاقبة من الرسّامين. انطلاقاً من تصويرات العري في منتصف القرن التاسع عشر في سوريا العثمانية، والتي تحمل توقيع فنانين مدرَّبين محلياً مثل كنعان ديب (1801-1882)، وانتقالاً إلى لوحات ورسومات داود القرم (1852-1930) - فنانٌ تدرّب في روما وتعتبره بعض تواريخ الفنون القومية اللبنانية رائد الفنون في لبنان - نتقدّم أكثر في القرن العشرين مع أعمال حبيب سرور (1860-1938) خليل الصليبي (1870-1928)، وخليل جبران (1883-1931)، وماري حداد (1884-1973)، ويوسف الحويّك (1883-1962)، ومحمود مختار (1891-1934)، ومحمد راسم (1896-1975)، وجورج داود القرم (1897-1971)، وقيصر الجميّل (1898-1958)، ومصطفى فروخ (1901-1957)، وعمر الأنسي (1901-1969)، وصوفي حلبي (1905-1998)، وعبد الوهاب عضاضة (م. 1915)، وغيرهم. سافر معظم هؤلاء الفنانين شمالاً نحو العواصم الإستعمارية لاكتساب مهاراتهم في الرسم، والتي وظّفوها لاحقاً في أوطانهم الأم، فتبعوا تيّار التحول الاجتماعي عبر افتتاح استديوهات ومؤسسات حكومية جديدة، أو تصميم سياسات ثقافية تعالج المشاغل المحلية، أو التفاوض والمساهمة في تأسيس كليات الفنون الوطنية الأولى، ومتاحف، وجمعيات فنية. وقد أدّى نوع العري دوراً بارزاً في مسيرتهم الاحترافية، كما نستشفّ من بطاقة العضوية التي صمّمها مصطفى فروخ لـ"جمعية أصدقاء الفنون" عام 1934، والتي يظهر عليها رسم فينوس دي ميلو خارجاً من لوحة ألوان الرسام، بين صخرة الروشة ومئذنة ذو تصميم هندسيّ خاص بمدن البحر المتوسط.

العري ورواية "النهضة"

ننطلق من الافتراض بأن ايّة "نهضة" أو "صحوة ما" تتطلب تقنيات التحديث جذرية الطبع، وجديدة عمداً، وحتى دخيلة. يمكننا حتى أن نسمّيها تقنيات الوعي، نظراً إلى أن الأبحاث حول الإنتاج الفني في لبنان في عهد الانتداب أظهرت أن الفنانين استخدموا فن العري من أجل إحداث ذوات جديدة قادرة على رؤية عالمهم وواقعهم الاجتماعي واختبارهما بطرق مختلفة في شكل عام. بعبارة أخرى، تبنّوا فن العري كأداة تثقيفية. نلحظ انّ تعبير "التثقيف"بدء انتشاره في هذه

أنصار العري: الفنان المستنهض

حول التثقيف الإستطيقي للعربي

تركّز الاهتمام المستمر للباحثين والجمهور في شكل عام بالخطاب التحديثي للنهضة، في الجزء الأكبر منه، على الأحداث أو الشخصيات التاريخية التي ساهمت في هذه "الصحوة"، عن طريق الآداب أو اللغة أو السياسة أو الإعلام أو العلوم. لكن إلى جانب الشعراء أو الكتّاب أو العلماء أو المحامين أو الصحافيين أو رجال الدين أو السياسيين، كانت هناك فئة مهمة أخرى من المفكّرين الذين اقترحوا تشكيل هوية عربية حديثة عن طريق وسائل أخرى، وهي وسائل تصويرية. فقد انخرط فنانون تشكيليون من مختلف البلدان العربية[1] في مشروع التحديث عبر إطلاق مؤسسات فنية، وتطور أعراف أسلوبية، وتدشين أنواع وأشكال جديدة من الفنون الجميلة. وهكذا سعى رسّامون ونحّاتون مصريون وسوريون ولبنانيون وفلسطينيون في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين - من محمود مختار ومحمد ناجي في مصر الخديوية إلى مصطفى فروخ وعمر الأنسي في لبنان في عهد الانتداب الفرنسي - إلى إطلاق عملية تحرر من الاستعمارَين العثماني والأوروبي بالاستناد إلى الإستطيقية. وقد رأوا في الفنون الجميلة تكنولوجيا فعّالة للتحديث، لا بل وسيلة لبناء دولة مستقلة ومواطن عصري، وأداة فعّالة لتثقيف الجميع على روح الحداثة. كان الرسّامون والنحّاتون العرب في العواصم العربية في حقبة الانتداب مقتنعين بأنه من شأن ملامسة أرواح الرجال والنساء بواسطة الفن والجمال أن تساهم في الارتقاء بشخصياتهم المعنوية وتحويلهم أشخاصاً عصريين بكل معنى الكلمة. لقد آمنوا بالتثقيف الإستيطيقي للجنس البشري، كما كان حال الرومانتيكية الأوروبية قبل قرن.

[1] هذا المصطلح ينطوي على مفارقة تاريخية عند تطبيقه على الأراضي التي كانت خاضعة لهويات متعددة، متداخلة ومتنافسة ضمن نظم إدارية وعرقية ومذهبية. يتم إستخدام هذا المصطلح هنا من أجل تسليط الضوء على النقاط الغامضة التي يتعين التغلب عليها لفهم المصطلح، وليس من أجل التشويش عليها.

العنوان

الهدف الأساسي من هذا المشروع هو دراسة إلى أي حد سعى الفنانون إلى المساهمة في الأسباب الرفيعة للتغيير الاجتماعي عن طريق ممارسات فنّية محددة. الإشارة إلى الاستمرارية بين روح النهضة والوضع الثقافي والسياسي في الشرق الأوسط اليوم مضمّنة، في شكل خاص، في عنوان المعرض والمؤتمر اللذين يُنظّمان في صالات عرض الجامعة الأميركية في بيروت. يُرجّع العنوان الرئيسي عبارة استخدمت في إعلانات كتاب فؤاد حبيش، رسول العري، حيث جاءت العبارة للإشارة إلى أتباع ممارسة العري بمعناه الأوسع. فكلمة "العري" جاءت في هذا المرحلة لتعني النوع الفنّي وأسلوب حياة، أي منهج حياتيّ يهاجم الفساد الأخلاقي والوهن الجسدي والزيف الإجتماعي. و يُشير العنوان الفعري الى التناقضات والثنائيات نفسها التي شغلت مفكّري النهضة: التقليد والحداثة، العلمانية والدين، الوحدة الوطنية والتعصّب المذهبي، الاستعمار والاستقلال الوطني، فضلاً عن مجموعة واسعة من المسائل التي تطرّقت إلى مفاهيم الجندر والطبقة والإثنية. نطمح، من خلال تنظيم هذا المعرض والمؤتمر، الى إعادة النظر في تطبيق بعض هذه المفاهيم الإشكالية، التي يبدو أنها لا تزال عالقة بطريقة ميؤوس منها في الثنائيات الآنفة الذكر، وسوف نحاول القيام بذلك من منظار تاريخي وأنتروبولوجي خاص، ومن خلال التدقيق عن كثب في نوع معيّن من الفنون الجميلة: العري.

في الأعوام الأخيرة، أولي اهتمام كبير للغرافيتي وسواه من أشكال الفنون المدنية العامة في مسارح الثورات، من تونس مروراً بمصر وصولاً إلى اليمن. لكن غالبا ما، يفترض الاحتفال بهذه الأشكال الفنية المعاصرة نوعاً من الحتمية الإستطيقية، وكأن الأعمال بحد ذاتها تضمّنت برامج سياسية كاملة أو معاني مكتملة. ما يفتقر إليه

بشدّة النقاش حول الممارسات الفنية المرافقة لـ"الربيع العربي" هو دراسة مرسّخة في التاريخ حول تصوُّر الفنّانين لجماهيرهم إبان الانقلابات العامة أو فهم الجماهير للقوالب الثقافية والفنية الجديدة المختلفة، وكذلك ما هي أنواع الإنتاج والتداول الفنّيّين التي تساهم في تقدم مشاريع الإصلاح أو التمرد أو الثورة، أو تلفها. يقّدم "أنصار العري" خلفية تستحق البحث بحد ذاتها، لكنها تعزّز أيضاً فهمنا للأدوار التي أدّتها بعض الأساليب الفنية في التغيير الاجتماعي العربي، في الماضي كما في الحاضر.

يحدّد العنوان الفرعي: "الفنان المستنهض" الإطار التاريخي للمعرض، وهو في شكل أساسي النصف الأول من القرن العشرين. هل كان الفنان آنذاك محفزاً النهضة؟ كيف تصبح لصورة جسم عارٍ هوية عربية؟ كيف يُجسَّم العرب كعراةً؟ كيف أصبح الأشخاص فنّانين محترفين يصوِّرون مجتمعهم انطلاقاً من انتمائهم العربي، من خلال إنتاج هذه الصور؟

يبحث المعرض، تحديداً، في لجوء الفنانين والمثقفين الذين انخرطوا في نضال مزدوج ضد الإمبريالية العثمانية والأوروبية، إلى شكل مثالي (أي ذهني) أو أداة تصويرية من أجل تجسيد رؤاهم عن الحداثة العربية. لذلك الجيل، كانت الهوية العربية مسألة غموض وطموح في آنٍ واحدٍ، كما هي هوية الفنان، وفي الواقع، كان الوَسْمان يتطلبان قفزات للمخيّلةً فوقً الظروف المحلية والمخططات الإمبريالية. لقد قمنا، في إطار الإعداد لهذا المشروع، بمراجعة مستندات أرشيفية وصور فوتوغرافية وكتب ورسوم كاريكاتورية سياسية وإعلانات وأفلام سينمائية ومجلات شعبية من تلك الحقبة، إنما تمّ التركيز بشكل أساسي على العري في لوحات ومنحوتات أُنجِزت في أجزاء مختلفة من العالم العربي من أواخر القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين. ينظر المعرض في المزاعم على الهوية والمجتمع والبنية السياسية التي سعيت لخلع الأجساد العربية من ملابسها. يوثّق السجالات التي قوبِل بها فن العري في صالات العرض والصحف؛ ويُحدّد موقع الممارسات الفنية في ما يختص بالنقاشات الملحة والمستمرة عن معنى المواطنة، والحضريّة، والدولانية في خضم التحركات من أجل حقوق المرأة، والعروبة، والقوميات المختلفة، فضلاً عن الإصلاح التربوي، والعسكرة، والحركة الكشفية، وجاليات العراة. لقد شهدت تلك المرحلة تحوّلاً اجتماعياً وتكنولوجياً وسياسياً كبيراً جعل الكثير من المثقفين العرب يعلقون في دوامته التاريخية. وفي تلك الحقبة أيضاً، شقّت التكنولوجيات والتقنيات وأنماط التصوير الجديدة طريقها داخل الثقافات المحلية. في حين أننا لا نتبنّى للفنان دور المستنهض، نستخدم العنوان الفرعي كي نسلّط الضوء على الدوافع الاجتماعية أو السياسية أو الثقافية التي حملت هؤلاء الفنانين على تبنّي نوع العري في مسيراتهم الفنية واعتماده. على نقيض أغلبية الكتابات عن "الربيع العربي"، يمكننا أن نسأل: من كان نائماً بالضبط؟ ولماذا كان هذا النوع من الصحوة ضرورياً؟

المعرض

يبلّغ معرض "أنصار العري: الفنان المستنهض" عن مقاربات تصويرية مختلفة لفن العري طوّرتها أجيال عدّة من الفنانين العرب من مصر وفلسطين وسوريا والعراق والجزائر ولبنان. يُعتبر بعض هؤلاء الفنانين اليوم مؤسّسو تقاليد الفنون الجميلة واركانها في بلدانهم، أو بأنهم "فنانون معاصرون" حقيقيون لناحية استقلالهم

أنصار العري:
الفنان المستنهض

الغلاف: غلاف من "مجلة المكشوف"،
السنة الاولى، العدد الثاني،
ايار/ مايو 5، 1935. (مكتبة جافت،
الجامعة الأميركيّة في بيروت)