פאטמה שנאן
فاطمة شنان

מוזיאון תל אביב לאמנות
متحف تل أبيب للفنون

פאטמה שנאן فاطمة شنان Fatma Shanan

פאטמה שנאן
עבודות

فاطمة شنان
الأعمال الفنية

2017-2010

פאטמה שנאן
עבודות, 2010-2017

זוכת הפרס ע"ש חיים שיף
לאמנות פיגורטיבית-ריאליסטית לשנת 2016

25 ביוני – 28 באוקטובר, 2017

אגף אניאס ובני שטינמץ לאדריכלות ועיצוב
גלריות 1, 2
הבניין ע"ש שמואל והרטה עמיר

תערוכה
אוצר: **ד"ר דורון לוריא**
עוזר לאוצר: טל ברויטמן
עיצוב תערוכה: ד"ר דורון לוריא

קטלוג
עיצוב והפקה: שלומית דב
עריכת טקסט: אורנה יהודיוף
תרגום לאנגלית: סיון רווה
תרגום לערבית: רובא סמעאן
צילום: ליאת אלבלינג, אבי אמסלם ורן ארדה
הדפסה: אופסט א.ב. בע"מ

כל המידות בס"מ, רוחב x גובה

על הכריכה (עברית): **דיוקן עצמי ושטיח 2**, 2017
על הכריכה (אנגלית): **לארה**, 2017

ארטיס أرتيس
artis
grant
program

שטיחים על גג שטוח, 2017, וידיאו
העבודה הופקה בסיוע עמותת "ארטיס"

©2017, מוזיאון תל אביב לאמנות
קט' 5/2017
מסת"ב: 978-965-539-146-6
www.tamuseum.org

فاطمة شنان
رسومات، 2010-2017

الحائزة على جائزة حاييم شيف
للفنون المجازية-الواقعية لعام 2016

25 حزيران-28 تشرين الأول

جناح آنييس وبيني شطاينميتز للفن المعماري والتصميم
الصالتين 1و 2
مبنى شموئيل وهيرطا عمير

المعرض
أمين المعرض: **د. دورون لوريا**
مساعد أمين المعرض: طال برويتمان
تصميم المعرض: د. دورون لوريا

الكتالوج
تصميم وإنتاج: شلوميت دوڤ
تحرير لغوي للنص العبري: أورنا يهوديوف
الترجمة للإنجليزية: سيڤان راڤي
الترجمة للعربية: ربى سمعان-غلوكال للترجمة والحلول اللغوية
تصوير: ليئات آلبلينغ، آڤي أمسالم وران آردا
طباعة: أوفسيت.أ.ب. م.ض.

مقاسات الطول x العرض معطاة بالسنتيمتر

على الغلاف بالعبرية: **بورتريه ذاتي مع سجادة 2**، 2017
على الغلاف بالإنجليزية: **لارا**، 2017

سجاد فوق سطح أملس، 2017
أنتج الفيديو بدعم من جمعية "آرتيس- Artis"

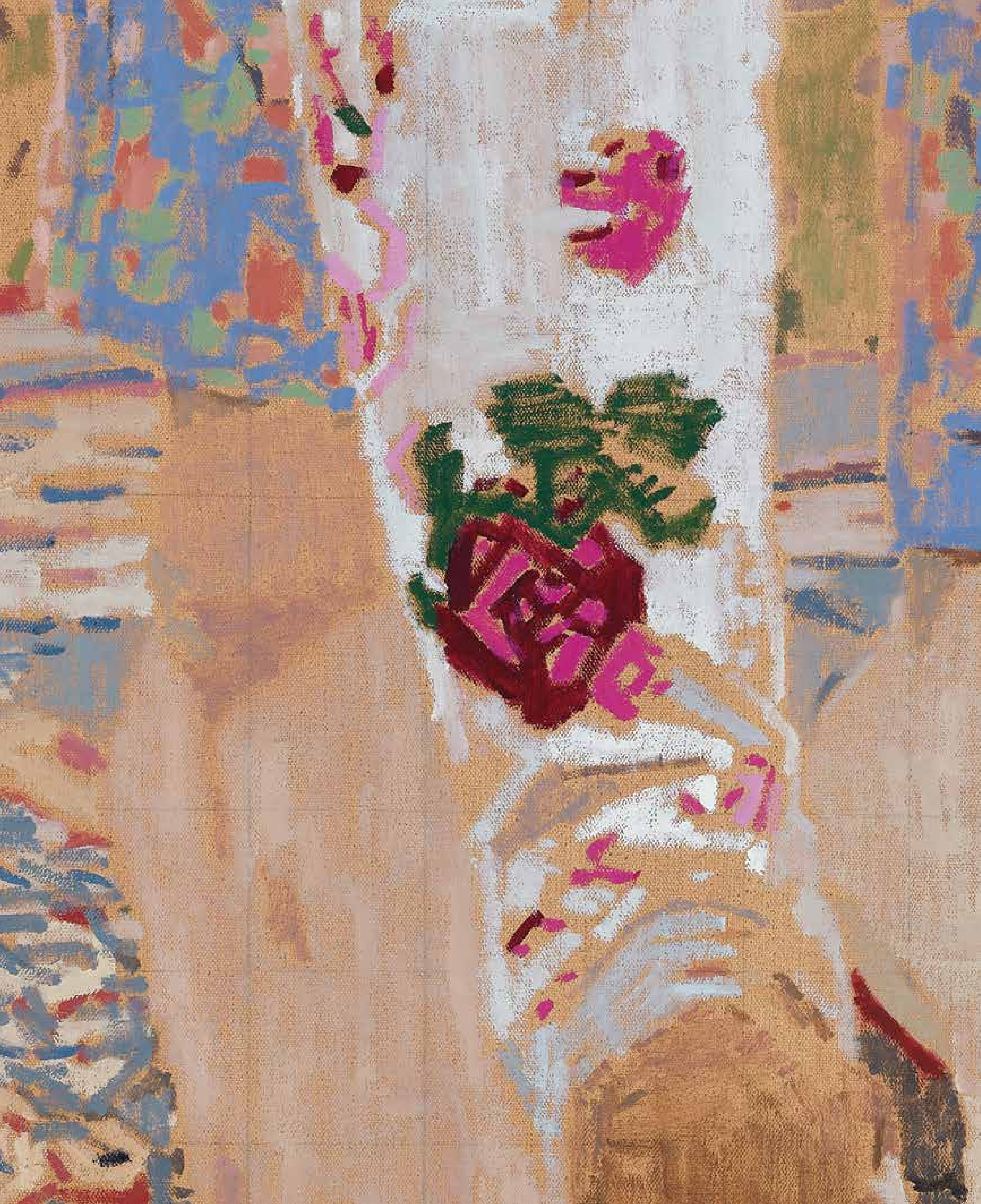
©2017، متحف تل-أبيب للفنون
رقم الكتالوج: 5/2017
الرقم الدولي المعياري للكتاب: 978-965-539-146-6
www.tamuseum.org

פאטמה שנאן
فاطمة شنان

עבודות
الأعمال الفنية

2017-2010

מוזיאון תל אביב לאמנות
متحف تل-أبيب للفنون



סוזן לנדאו
מנכ"לית

פתח דבר

פאטמה שנאן (נ' 1986), ילידת הכפר הדרוזי ג'וליס, נבחרה בידי חבר השופטים של הפרס ע"ש חיים שיף לאמנות פיגורטיבית-ריאליסטית במוזיאון תל אביב לאמנות כזוכה לשנת 2016. שנאן היא אחד הקולות המעניינים בשדה האמנות הצעירה בישראל. היא החלה להתעניין באמנות בגיל צעיר, וכבר בבית-הספר התיכון השתתפה בקורסים פרטיים שארגנה בכפר. היא למדה שנה עיצוב אופנה, אבל החליטה לחזור לאהבתה הראשונה והשלימה לימודי אמנות במכללת אורנים. אחר-כך למדה ציור בסטודיו של אלי שמיר. בשלוש השנים האחרונות היא מתגוררת ועובדת בתל אביב.

בשנות פעילותה הצליחה שנאן לבסס אמירה אישית הקשורה קשר בל-יינתק למקורותיה הביוגרפיים-האתניים. השטיח האוריינטלי – הפרוש על מעקה מרפסת הבית, מגולגל, או מונח לו כך סתם באמצע השדה – יש לו חלק נכבד בציוריה של שנאן. לעיתים הוא מוחזק בשני כיסאות פלסטיק, כשהאמנית מתארת את הטקסטורות השונות, המנוגדות כל-כך של המוצר התעשייתי הפלסטי, הסינתטי-המודרני, ושל השטיח הארוג, המייצג מלאכות מסורתיות. השטיחים משמשים בחיי היומיום בבית ובכפר, אך גם כמצע בבית התפילה הדרוזי. השטיחים בציוריה של פאטמה שנאן מתארים אורנמנטליות עשירה ומענגת מבחינה חזותית. לשטיח חוקים משלו, אסתטיקה משלו ועבר משלו, ושנאן מלהטטת בין כל אלה בהטחות מכחול ובצבע עשיר בעומקו.

הפרס ע"ש חיים שיף ז"ל, אספן אמנות ישראלית, נתרם מדי שנה בשנה זה תשע שנים על ידי בנו – דובי שיף, שמנציח את זכרו של אביו באמצעות הענקת הפרס השנתי לצייר בולט בתחום הציור הפיגורטיבי. תודה לדובי שיף גם על חברותו בוועדת הפרס ולחברים הנוספים בה – עו"ד גיל ברנדס, דורון סבג וד"ר דורון לוריא. תודה נוספת לד"ר דורון לוריא על עבודתו המעמיקה באצירת התערוכה, ולעוזר האוצר טל ברויטמן; למעצבת הגרפית שלומית דב; לכל הצלמים שעסקו במלאכה; לעורכות ולמתרגמות; לרפאל רדובן, ראש אגף שירותי אוצרות, ולעוזרתו איריס ירושלמי; למחלקת הרישום של המוזיאון ולכל חברי צוות המוזיאון שהשתתפו בהקמת התערוכה. תודה מיוחדת לאן ולארי רוזנבלט מלוס אנג'לס על תרומתם להפקת התערוכה והקטלוג, לאווי מושר על תרומתה ולענת בר-נוי ולירון הרמתי מגלריה זימאק, תל אביב.

גוף-מרחב
על גבולות וזהויות ביצירותיה החדשות של פאטמה שנאן

יעל גילעת

תפקידן של ההתנסויות האסתטיות צריך לגדול לא רק כדי לשמש משקל נגד לאגירה ולאחידות המידע, אלא כדי לפורר את המיתוס הרואה בשותפות השפה מכשיר אוניברסלי, מכליל משווה: כדי להבליט, לצד ייחודיותו של כל אחד, את ריבוי הזהויות שלנו, את היחסות של קיומינו הסימבוליים והביולוגיים.
ז'וליה קריסטבה, "זמן נשים"[1]

בעבודותיה של פאטמה שנאן בשנתיים האחרונות חל מפנה באשר ליחסים בין גוף למרחב ובין התבוננות לפעולה. אם בעבר נתפס גוף עבודתה כרצף מרחבי אחד,[2] כעת, הגיונות מרחב–זמן מובילים לתפיסת המקום כ"הצטברויות של משקעים היסטוריים" לצד "השפעת שרשרת זיכרונות החומקים מההיסטוריה".[3] עבודותיה החדשות רחוקות מהעיסוק במעגלי ההשתייכות האתניים ואף המגדריים שהיו למובן מאליו, עיסוק שאינו מצליח לחלץ את הסמוי והחומק.

בציוריה המוקדמים של שנאן הדימויים נבנו באמצעות המוטיבים המסורתיים שבשטיחים המשפחתיים בשפה ציורית דשנה ובצבעונית עזה. האור סימן גבולות בין מרחבי הבית הפנימיים לבין המרחבים הציבוריים החיצוניים. הדיוקנאות העצמיים שמרו אמונים למסורת הריאליסטית, ועם זאת, בעבודות שנדמה כי נפסקה בהן באחת מלאכת הציור, השחקנים הסמויים (הגרונד והגריד) נעשו גלויים, למשל בציור **דיוקן עצמי עם מסבחה** (2102). בעבודות אלה, הדיוקן, ההנכחה של העצמי, עולה כהתגלות פנומנולוגית מתוך העשייה הרפלקסיבית. הגיון זה, שהוליך את שנאן כבר אז להשתהות ולעצור, עשוי לבשר על התפתחויות מאוחרות, שבהן בניית הדימוי כרוכה בפירוק הצבעוני ובפרימה של הדחיסות שבתצלומי ההכנה. הדימוי מתגלה אט-אט ותובע את הנוכחות המלאה של הציירת ושל המתבונן.

רמזים להתפתחויות העתידיות הופיעו גם בעבודה **בית 3** (2014), ובעבודות נוספות בסדרת ציורים שבהם שטיחים לא לה – ללא משקע אוטוביוגרפי עובדתי או בדוי אלא כדימוי חוצה תרבויות – כוננו מרחב אסתטי, מושא להתבוננות של האמנית על עצמה ועל פועלה. ביצירות אלה, שנאן ביימה פעולה מורכבת של התקה, שיצרה הצטברות לא קוהרנטית של משקעים איקונוגרפיים מתוך מקורות שונים. השטיחים היו לשטחים חסרי רציפות תפקודית. כתמי הצבע ומשיחות המכחול מתוך תנועות מנוגדות בישרו על חיפוש של חוויה אסתטית דרך פירוק והרכבה.

בעבודות חדשות כגון **לארה** (2017), שתי כפות רגליים בגרביונים פרחוניים, מלוכלכות בעקבים, מתרוממות על קצות האצבעות על גבי שטיח שכולו תנועה גלית. המקום מתקיים כמטונימיה של הגוף, המחפש נקודת

ייחוס במקום ובזמן. כך גם בעבודה נוספת, **ללא כותרת** (2017), שבה גוף של ילדה צעירה נמתח ומתגלגל לאחור על מזרן מגולגל. הגוף כנקודת מוצא, שדרכה אנו יודעים את העולם. בעוד הדימוי אינו מספק את הידיעה ואף מבלבל את הסימבולי, הכתם מגשש אחר הדרך ומוליך את הציירת בחיפושיה.[4]

בציור **דורכת על גרעיני אבטיח** (2016) חלקיות הגוף בהופעתו כרגליים מתהלכות בלבוש יומיומי בג׳ינס כחול מעצימה את החוויה הגופנית, את מגע הגוף המתחכך/דורך על משטח הגרעינים, ואת הראייה. הגוף והצל, וכן הבד שטוף האור מאפשרים לכתמים להוליך. הכתם, כאיכות חושית, בדומה לצליל או לקול, כסימון קדם-סימבולי – הוא המכוון את הניב הפואטי, שהולך ונעשה צלול מעבודה לעבודה. ״עלינו לכפות את נקודת המבט הגופנית על העולם״,[5] כתב מוריס מרלו-פונטי [Merleau Ponty]. התפיסה, לדבריו, מגלה נוכחויות ולא אמיתות. מכיוון שהתפיסה איננה אובייקטיבית, הידיעה שלנו תהיה תמיד חלקית וייוותר דבר מה נסתר. החלקיות אינה אלא הצבעה על ידיעה כחוויה שהיא בעיקרה חושית. גוף, ייצוג ומרחב[6] נבחנים כעת מתוך הגיון המקום עצמו (Locus Logic), והמקום המדומיין הזה, על אי רציפותו, מצליח להכיל את דמותה של האמנית כ״גוף-מרחב״.

העיסוק המרכזי של שנאן בעבודותיה החדשות אינו רק ביצירת מרחב היצירה וביצירת המרחב ביצירתה, אלא בנקודות המגע בין הגוף למרחב, בין גופה שלה כאישה וציירת, לבין שטיחים, שסומנו כמקורות סמכות, שצברו את הונם הסימבולי ומשמשים כמכשירי ראייה ומדידה. גישה זו מתגלמת בדרכי היצירה וביצירות עצמן, כפי שאפשר לראות בעבודות **דיוקן עצמי ושטיח 1** (2017) ו**דיוקן עצמי ושטיח 2** (2017), המבוססות על תצלום של שטיח משי מהמאה ה־19 מצפון-מערב איראן. כך גם ביצירה **דיוקן עצמי ושטיח 3** (2017), שמופיע בה ייצוגו של שטיח מהמאה ה-18 מאיראן,[7] ששנאן התוודעה אליו בביקורה כאמנית אורחת במחלקת הטקסטיל של מוזיאון המטרופוליטן בניו יורק.

ייצוג דמותה ביצירות אלה חורג מגבולות המגע בין המרחב שהשטיח תוחם לבין גופה. דמותה איננה מתקיימת כנפרדת משלל התופעות. כפי שמרלו-פונטי הציע, זהו עולם דמוי רשת של השפעות הדדיות. אבל בחירתה בשטיחים, המייצגים אוצרות תרבות שמקורם במזרח והם מוצגים לראווה במערב כאקט של ניכוס, חושפת כי שאלות על אודות הגוף הן פרקטיקות של זהות. והזהות נבנית במשא ומתן מורכב; לא בהצהרות אלא דרך הידיעה שהעשייה הציורית מספקת.

בעבודות אלה, פאטמה שנאן מציירת את עצמה כדימוי ״ארוג״ לתוך השטיח המצויר על ידה או כייצוג היברידי, זהות מהונדסת, הממזגת בין ראש רכון לבין שטיח פרוש על משטח סטרילי לאור תאורת מעבדה במחלקת השימור במוזיאון. בשני המקרים, הגבולות מיטשטשים וההכלאה עולה כאופציה. אבל אלו הכלאות שונות זו מזו. השטיח מהמאה ה־18, שהוא מהסוג המכונה ״פנטזיה״,[8] מזמן את המפגש בין חיות מיתיות לבין דמותה של האמנית כאישה צעירה. דמותה במרכז היצירה, בבגדיה היומיומיים, מלווה בפמליה של חיות פנטזיה, חוצה עולמות ונראית

כמאתגרת את איסורי המעבר ביניהם. כך השטיח הופך למעין גלימה מלכותית. ביצירות אלה, החוגגות את ההיברידיות,[9] עולה המורכבות שמציעה קריסטבה [Kristeva] בהדגישה את ריבוי הזהויות המושטח בשיח הדיכוטומי והבינארי.

דיון על יחסי שליטה וידע עולה כפרשנות אפשרית לבחירתה של שנאן בדימוי הממזג את ראשה עם השטיח הפרוש לפניה, ובו מופיעים שלושה ברושים בתחביר סימטרי הנראים במהופך כמזדקרים נוכח דמותה הרכונה. שני ברושים כהים מופיעים לצדי הברוש הכתום שבמרכז וציפורים רבות בתוך המסגרת הפנימית. אלו מוטיבים שהיו שכיחים בתקופת ייצור השטיח, אלא שהשילוב של כל המרכיבים בסצנה המצוירת מאפשר דיון על אודות זהות וריבוי זהויות, הן בהקשר הפוסט-קולוניאלי והן בהקשר המגדרי. יצירה זו מעלה ביתר שאת התמודדות עם יחסי כוח ומרות והתמודדות עם הסדר הפטריארכלי ומסמניו.

אין כאן ילדות ונערות בחיק הטבע או בחדרי חדרים הבוחנות את גבולות הגוף ביחס למרחב שהוקצה להן באמצעות השטיח האורנמנטלי. כאן בת דמותה של הציירת מבקשת לשבש את הסדר הקיים דרך פעולה מטפורית של "לכלוך" הטוהר המעבדתי של המוזיאון בעל הסמכות. בעקבות מרלו-פונטי, אפשר לומר שהציור הכתמי הפתוח של שנאן מייצר את התדר החי של גוף במרחב, ומאפשר לידע החושי להעמיד אלטרנטיבה לזה הרציונלי.

ההיברידיות והלכלוך משמשים כנגד כוחנותו של הטוהר המסרב לריבוי ולהכלאה. "לכלוך" הופיע גם על הגרביונים הילדותיים. האנתרופולוגית מרי דאגלס [Douglas] בספרה **טוהר וסכנה**[10] מציינת כי מה שנחשב לכלוך בחברה מסוימת הוא כל מה שנחשב מחוץ למקומו, מה שאינו נמצא במקום שהוא שייך אליו. כך, היעדר טוהר הוא חריגה מגבולות הסדר, יציאה מגבולות הארגון החברתי-התרבותי. ההיברידיות, כותב יהודה שנהב, "עשויה להתברר בו בזמן הן כמושג מעצים והן כמושג מחליש פוליטית [...] בגלל אופיו המתעתע של המושג, למשל, אנו עשויים למצוא את עצמנו מחברים שירת הלל מזויפת לזהות רב תרבותית לכאורה, הנמצאת בהרמוניה עם תפיסות המשטיחות את מטריצות הכוח שבתוכה נוצקת הזהות".[11]

זהירות פרשנית נדרשת, אם כן, בשימוש במושגים שיכולים לכסות על המורכבות בשיח האסתטי, כמו בשיח הפוליטי, ובעיקר במשא ומתן ביניהם. בעבר כתבתי על ציוריה של שנאן כי דומה שהם "מצליחים לפעול ולייצג את 'חוסר הטבעיות' של הדברים וכך מאפשרים לנו לחוות את המצב האנושי ולהרהר עליו".[12] גם מחזור ציוריה החדשים מציע התנסויות אסתטיות מורכבות ועשירות, ודרכן אנו שואלים עצמנו על הגיון המקום ועל יחסנו אליו ואל עצמנו. ציורי השטיחים אינם משטיחים את היחסים בין גוף ומרחב, אלא מותחים את גבולות הזהות ואת גבולות הגוף במרחב, שהינו "גוף-מרחב", דימוי היברידי חוצה עולמות.

1. ז'וליה קריסטבה, "זמן נשים", בתוך: ניצה ינאי, תמר אלאור, אורלי לובין, חנה נווה ותמי עמיאל האוזר (עורכות), **דרכים לחשיבה פמיניסטית**, מקראה, אוניברסיטה פתוחה, [1996] 2007, עמ' 193.

2. "רצף מרחבי אחד" הייתה כותרת תערוכתה של שנאן בינואר 2015, בגלריה אום אל פחם (אוצרת: כרמית בלומנזון).

3. קריסטבה, "זמן נשים", עמ' 178.

4. על פי קריסטבה, הממד הקדם-לשוני הוא הממד הסמיוטי, מהמילה היוונית "סמיון" שפרושה סימן, עקבה, החריטה. "חריטות" אלו מסומנות בגוף, כמו הרעשים או המקצבים שהחושים רגישים אליהם. קריסטבה משתמשת במושג כדי להמחיש שאלו באים בגוף עצמו, בניגוד לסימני השפה הסימבוליים. מכאן שהגוף הוא הקודם והמקדם של הממד האסתטי-הפואטי. הבחנות אלו חשובות בהקשר של מקום הגוף ודחפיו בשפתו של הסובייקט היוצר, גם אם הסמיוטי נתון לתכתיבי השפה, לאחר שזו נרכשת. ראו בהרחבה: ליאת פרידמן, "כוחות האימה לז'וליה קריסטבה", בתוך: **דרכים לחשיבה פמיניסטית**, עמ' 310-313.

5. Maurice Merleau Ponty, *Phenomenology of Perception* (trans. by Donald A. Landes), New York: Routledge, [1945] 2012, p. 22.

6. לדיון בשלושה ממדים אלה ראו: אנרי לפבר, "ייצור המרחב", בתוך: רחל קלוש וטלי חתוקה (עורכות), **תרבות אדריכלית: מקום, ייצוג, גוף**, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 177-201.

7. http://www.metmuseum.org/art/collection/search/453358

8. ראו: http://www.rugrag.com/post/Silk-on-Silk-Antique-Persian-Tabriz-Fantasy-Carpet.aspx

9. על היברידיות בשיח הפוסט-קולוניאלי ראו: יהודה שנהב, "על הכלאות וטיהור: אוריינטליזם כשיח בעל שוליים רחבים", **תיאוריה וביקורת** 26, אביב 2005, עמ' 5-11.

10. מרי דגלס, **טוהר וסכנה, ניתוח של המושגים זיהום וטאבו** (תרגום: יעל סלה), תל אביב: רסלינג, [1966] 2010.

11. ראו הערה 9 לעיל.

12. יעל גילעת, "שטיחים כמרחבי פעולה ויצירה: על תהליכי עבודה אצל פאטמה שנאן", בתוך: **פאטמה שנאן, רצף מרחבי אחד** (קט'), גלריה אום אל פחם, 2015, עמ' 18-21.

הנס הולביין הבן, **השגרירים** (פרט), 1533, הגלריה הלאומית, לונדון
هانس هولباين الصغير، **السفراء**، 1533، المتحف الوطني، لندن
Hans Holbein the Younger, **The Ambassadors** (detail), 1533, National Gallery, London

השטיח כמרחב הטרוטופי: ראיון עם פאטמה שנאן

דורון לוריא

במאה ה־19 נפוצו באירופה "תמונות בזאר", שהפליאו לתאר שטיחים אוריינטליים ואת מוכריהם האקזוטיים, חבושי הטורבנים והתרבושים למיניהם. הצטיין בכך בייחוד הזרם המכונה "האוריינטליזם הצרפתי" – ציירים ששמו להם למטרה לשאוף את ניחוחות המזרח, ואשר תיארו חורבות, נופים ואת חיי היומיום (תמונות ז'אנר) במזרח של המאה ה־19. הבולט שבהם היה ז'אן-לאון ז'רום [Gérôme], אולם היו גם אחרים, אשר עשו לצורך כך מסע אל "המזרח" (כולל המזרח התיכון), לארצות שונות, ביניהן מרוקו, אלג'יריה, מצרים, ארץ ישראל, יוון, תורכיה, סוריה ופרס. מקורו של הזרם ב"תנועה הרומנטית" בצרפת (אז'ן דלקרואה [Delacroix] ועמיתיו), אולם לימים הצטייר זרם זה כמנוגד לאימפרסיוניזם, באשר ה"אוריינטליסטים" ציירו בסגנון מדויק בהרבה.

ואולם, שטיחים באמנות הציור הופיעו עוד זמן רב קודם לכן. הצייר הפלמי בן המאה ה־15 יאן ון אייק [van Eyck] הפליא לתאר שטיח המונח על המדרגות בציור **המדונה והתינוק עם הכומר ון דר פלה** (1436), כך שנדמה כי תיאר כל חוט וחוט. היה זה חידוש מרענן בתולדות האמנות, לאחר הציור הסכמתי-הדוגמטי-המושגי, שאפיין את אלף השנים שקדמו לרנסנס – תקופה המכונה "ימי הביניים". ון אייק הביא עמו (יחד עם אחיו, הוברטוס) התבוננות עמוקה במציאות, בטבע – במִשברי הטקסטיל המתואר, בקפליו ובמשחקי האור-צל. לאט לאט חדר לאירופה הנוהג להביא שטיחונים מהמזרח, אולם מפאת מחירם הגבוה, לא הניחו אותם על הרצפה (כדי שלא ידרכו עליהם, חס וחלילה), והם שימשו כמפת שולחן. הצייר הגרמני בן המאה ה־16 הנס הולביין הבן [Holbein the Younger] שילב שטיחים אלה בשניים מציורי הדיוקן המפורסמים ביותר מתקופתו הלונדונית: **השגרירים** (1533) **ודיוקן הסוחר גיאורג גיזה** (1532). לימים כונו שטיחים אלה "שטיחי הולביין". באותה תקופה, גם הצייר הוונציאני בן המאה ה־16 לורנצו לוטו [Lotto] תיאר זוג נשוי יושב ליד שולחן, ושטיח אוריינטלי יפהפה מעטר אותו.

ואז הגיעו הציירים ההולנדים של "תור הזהב של המאה ה-17": תומס דה קייזר [de Keijser] (**קונסטנטין הויחנס ומזכירו האישי**, 1627), חראר דאו [Dou], חבריאל מטסו [Metsu] (**גבר צעיר יושב ליד שולחן**, 1664), קספר נטשר [Netscher], פראנס ון מיריס [van Mieris], ומעל כל אלה – רמברנדט ון ריין [Rembrandt van Rijn] ויוהאנס ורמיר ון דלפט [Vermeer van Delft]. רמברנדט שילב שטיח אוריינטלי

הנס הולביין הבן, **השגרירים** (פרט), 1533,
הגלריה הלאומית, לונדון

هانس هولباين الصغير، **السفراء**، 1533، المتحف الوطني، لندن

Hans Holbein the Younger, **The Ambassadors** (detail), 1533, National Gallery, London

יאן ון אייק, **המדונה והתינוק עם הכומר ון דר פלה** (פרט), 1436, חרונינגה מוזיאום, ברוז'

يان ڤون آيك، **العذراء والطفل والراهب ڤان در فيلي،** 1436، متحف جرونينج، بروج

Jan van Eyck, **The Virgin and Child with Canon van der Paele** (detail), 1436, Groeningemuseum, Bruges

לורנצו לוטו, **זוג נשוי יושב ליד שולחן עם שטיח אוריינטלי**, 1523-1524 בקירוב, מוזיאון ארמיטאז', סנט פטרבורג

لورينزو لوتو، **زوجان يجلسان بجوار مائدة مغطّاة بسجادة شرقية جميلة**، 1523-1524 تقريبًا، متحف هيرميتاج، سانت بطرسبرغ

Lorenzo Lotto, **Portrait of a Married Couple,** c. 1523-24, Hermitage, Saint Petrsburg

רמברנדט ון ריין, **גילדת יצרני הבדים (גילדת האורגים)**, 1662, רייקסמוזיאום, אמסטרדם

رامبرانت فان راين، **نقابة صنّاع الأقمشة (نقابة النساجون)**، 1662، متحف ريكز، هولندا

Rembrandt van Rijn, **The Syndics of the Drapers' Guild, 1662,** Rijksmuseum, Amsterdam

חבריאל מטסו, **גבר צעיר יושב ליד שולחן וכותב מכתב**, 1662-1665, הגלריה הלאומית של אירלנד, דבלין

غبرييل ميتسو، **شاب جالس بجانب مائدة ويدوّن رسالة**، 1662-1665، المتحف الوطني الإيرلندي، دبلن

Gabriël Metsu, **Young Man Writing a Letter, 1662-1665,** National Gallery of Ireland, Dublin

על שולחן בציור מ־1662 **גילדת יצרני הבדים** המכונה גם **גילדת האורגים**, ואילו ורמיר שילב פעמים רבות תיאורי שטיחים בציורי התפנים שלו.

גם בעת המודרנית קיימים תיאורי שטיחים באמנות. נזכיר רק שלושה אמנים בולטים: ג'ון סינגר-סרג'נט [Singer Sargent], גוסטב קלימט [Klimt] (**דיוקן אישה בשמלת ערב שחורה**, 1894) ואנרי מאטיס [Matisse] – בעיקר בציורי "טבע דומם" מהשנים 1906-1908. לאורה של מסורת מפוארת זו, נשאלת השאלה: האם יכול אמן "מודרני", בן תקופתנו, להתחרות בכל אותם מייסטרים מן העבר, שהתעמקו בציור שטיחים (או בשילובם בציוריהם), או שמא מוטב לו לחפש לעצמו "שפה" חדשה, או למצער – לעדכן, לשכלל ולפתח את מה שנעשה בתחום זה במרוצת המאה ה־20. מיותר לציין שגם פאטמה שנאן, אמנית מוכשרת ומשכילה, מודעת היטב למסורת זו.

דורון לוריא: את מרבה לתאר שטיחים בעבודותייך, ודיברת לא אחת בראיונות קודמים על מה שהשטיח מסמל עבורך ועבור החברה הדרוזית (קדושה, עבודת נשים עמלנית, ביתיות, אסתטיקה ועוד). ובכל זאת, הייתי רוצה לשמוע במילותייך מה מייצג עבורך, באופן אישי, השטיח.

פאטמה שנאן: עבורי לשטיח אין משמעות של קדושה, וליתר דיוק – גם בחברה הדרוזית אין התייחסות דתית לשטיח. באופן כללי, שטיחים מסורתיים או בזיקה לחברה מסורתית מסמלים את האלמנטים שציינת. בחברה הדרוזית, בשונה מהתרבות המוסלמית וגם מתפקיד המרבדים בכנסיות, לא מייחסים קדושה לשטיח במובן הדתי או הפולחני. שטיחים שכיחים במרחב הביתי כפריט דקורטיבי, וגם משמשים כמשטח שמבודד אותנו מהמגע הישיר עם הרצפה. בתוככי הבית, השטיח מסמן בעיקר את המקומות הייצוגיים, מפאר אותם, והוא גם אחד מסימני ההיכר להשתייכות לקהילה. בעבר, השטיח גם סימל המשכיות בין-דורית.

אני עצמי באה אל השטיח ומציירת שטיח מתוך מקום חתרני וכאנטי-תזה לנקודת המבט של החברה. בחוויה שלי השטיח הפך ליצור חי ממש, חלק מהאופן שחוויתי את הבית. יש הורים – אמא ואבא, יש אחים ואחיות, ויש שטיח. אני תמיד חוויתי את השטיח כחפץ נושא הילה. ההילה תמיד הייתה קשורה בשטיח, ולא בשום אובייקט אחר בבית. במובן מסוים, כמו "המטפחת של ורוניקה" בנצרות (המטפחת שלפי המסורת הנוצרית הוטבעו עליה פניו של ישו, כאשר ורוניקה ניגבה את פרצופו מהדם והזיעה בוויה דולורוזה, בדרכו למקום הצליבה, נושא את הצלב על גבו), השטיח שיקף לי פנים של קדושה.

בסרט האיראני **גאבה** (1996) יש לשטיח מקום מרכזי. גאבה הוא השטיח ששבטים מפקיסטן נודדים איתו, מעבירים אותו ממקום למקום, ודרכו מספרים על עצמם ועל האירועים המשמעותיים שחוו. יש משהו באיכות הזאת של "השטיח המספר", הנודד איתך בתחנות חייך, משתנה, נפרם ונארג מחדש. החוט שהוא מדמה שם ל"חוט החיים" – ללא ספק נמצא גם בהתייחסות שלי לשטיח. אבל זו רק אחת ההתייחסויות. כי לא פחות מכך, השטיח, דווקא כשהוא בנדודים, מכונן עצמו כמעין מפה של הגבולות שבאמצעותם מייצרים סדר, מייצרים מקום. או לפחות – יש התכוונות כזאת, כי ברוב המקרים – השטיח לבדו אינו עומד במשימות הגדולות המוטלות עליו.

בהכללה, אני יכולה לומר שהציור שלי מנכס מחדש את השטיח ה"אוריינטלי", שנוכס בזמנו על ידי הציירים האירופים. הציור שלי "עונה" למקום

של ציורי שטיחים בקרב ציירי הרנסנס ואילך, אשר השתמשו בשטיחים מהמזרח כמוטיב אקזוטי והטמיעו אותם בציוריהם במטרה לייצג שליטה, מעמד אריסטוקרטי וכוח, וגם משיכה ל״אחרוּת״ מבויתת. בעלי אמצעים קישטו את בתיהם בשטיחים שהוסיפו ״ניחוח אוריינטלי״. במידה מסוימת, השטיחים ייצגו את המעמד של בעליהם, והציירים תיארו מציאות זו, או שפשוט השתמשו בשטיח האוריינטלי כמוטיב דקורטיבי. הציור האוריינטליסטי במאה ה־19 ובמחצית הראשונה של המאה ה־20 התאפיין בתיאורים מרהיבים של תפנימים עתירי שטיחים. אולם כידוע היו תיאורים כאלה בציור כבר במאה ה־15.

אני יוצאת מהשטיח כפי שהוא בחברה שלי, אבל לאו דווקא כדי לתאר ולרצות את הציפיות של ריאליזם אוריינטליסטי, אלא כדי להציע, דרך מוטיב השטיח, חלופה לתפיסה סטריאוטיפית, שהתקבעה במהלך השנים באמנות המערב בזיקה בין שטיח, נשים ומזרח. לדוגמה, באף אחד מהציורים שלי לא מופיעה הסביבה הטבעית של השטיח, אלא תמיד המרחב של השטיח הוא מרחב אחר כשלעצמו. אני חושבת על השטיח כעל מרחב הטרוטופי (הטרו – שונה, טופוס – מקום), כמו שמישל פוקו [Foucault] מסביר – מרחב שלא במקומו.

השטיח מייצג עבורי מרחב כזה – ״אחר לעצמו״. אבל מצד שני, שטיח זה שטיח, והוא שטח תחום, ויש לו ארבעה קצוות ברורים, והוא בהחלט סוג של טריטוריה. כלומר, שטיח מעלה שאלות של שליטה ושל משיכה, של גבולות, של גבולות הגוף, ובעיקר של גבולות הגוף שלי – מתוך היבט מִגדרי. לעיתים הדמות שלי נמצאת בציור, ולעיתים אני מרחיקה עדות, דרך דיוקן של ילדות או של נערות, כפי שנהגתי לצייר בעבודות מוקדמות. בעבר ניסיתי להנכיח את הגוף הנשי על ידי השימוש בשטיח האורנמנטלי כמטפורה לגוף שחלים עליו אותם הכללים שבאמצעותם נוצר השטיח המסורתי – כללים וחוקים ברורים המועברים מדור לדור. השטיח נשא את מה שבדרך כלל נושא הגוף הנמצא על השטיח. שיחקתי במעין היפוך תפקידים סמלי. בעבודותיי האחרונות – הגוף ממש נטמע בתוך השטיח. מתחים אלה מזינים את הדרך שאני ניגשת בה לשטיח. אני חושבת, לדוגמה, כיצד מרינה אברמוביץ׳ [Abramovic] בחנה את גבולותיו של הגוף האנושי בעבודות הפרפורמנס שלה, כיצד באים לידי ביטוי מגע ואינטימיות במרחב, או יכולת תנועה והקשבה בין גוף לגוף. אפשר לראות בשאלות אלו מה אני מחפשת בבואי אל השטיח.

יש תיאורטיקנים הגורסים שהמוח והידע רק מפריעים לאמן להיות ״אמיתי״, ״אותנטי״. אם ננסה לבחון נקודה זו בהקשר שלך: מיטב הציירים ב־600 השנים האחרונות, החל מיאן ון אייק, הנס הולביין, רמברנדט, ורמיר ובעת המודרנית מאטיס, התמודדו עם הסוגיה – כיצד להעביר את האשליה והתחושה של השטיח העשיר, העבה והשעיר לציוריהם. מה עובר לך בראש כאשר את בוחרת לעצמך את הסגנון שלך?

שאלות על אודות אותנטיות, אמיתיות או ריאליזם אינן מעסיקות אותי. הציור הפיגורטיבי שלי מתקיים בתווך שבין הדימוי שבראשי לבין העולם שבחוץ. הוא מייצר עיצוב בעל משמעות שאיננו חיקוי או העתקה, ואפילו לא סגנון של דבר מה בעולם. הציור מהווה עבורי דרך להבין את העולם, להיות בתוכו מתוך מרחק. הציור הוא מערכת בפני עצמה. במובן מסוים, הציור שלי הוא ציור פיגורטיבי-מופשט. בנוסף, מעניין אותי להתמודד עם מלאכת הציור הפיגורטיבי כאישה

שאיננה אורגת, סורגת או רוקמת (דברים שתמיד מציינים בהקשר למוטיב השטיח). במקום זאת, אני בונה את הדימוי על ידי כתמים. היחסים המתקיימים בציור בין כתם לכתם חשובים לי יותר מאשר היחסים בין ה"צמריות" של השטיח לבין דימויי החומריות במובן האשלייתי.

למדת בשני מקומות עיקריים: במכללת אורנים ואצל הצייר אלי שמיר (לפני חמש שנים אצרתי לו תערוכה במוזיאון תל אביב לאמנות). האם את מוצאת הבדל בין שני מקומות הלימוד הללו, ובין מה שכל אחד מהם נתן לך כאמנית?

כשלמדתי אצל אלי שמיר, עשיתי זאת כהמשך טבעי ללימודיי באורנים. שם למדתי אצל מורים שונים, וכמו כל אמן פעיל או אמנית פעילה שמפתחת קריירה עצמאית – משהו מכל מי שלימד אותי נמצא בי. עם זאת, אפשר להגיד שקבוצה של אמנים צעירים, שעשתה את צעדיה הראשונים באורנים ובהמשך אצל אלי שמיר, ביניהם מתן בן כנען (שזכה השנה בפרס שיף ויוצג במוזיאון בשנה הבאה) ואחרים – בהחלט מהווים כיום סוג של אסכולת ציור פיגורטיבי, שהיפה בה שהיא איננה הומוגנית לחלוטין ואין בה בשום אופן העתק או חיקוי של סגנון המורה/האמן.

למדנו שם, בראש ובראשונה – להיות נאמנים לדרכנו; להתבונן, אבל לא לנסות לחקות או להעתיק את המציאות, אלא לראות בציור, כפי שציינתי קודם, ניסיון להבין את העולם, ומתוך הבנה זו – להכיר במוגבלות של יכולתנו ולכן להתמיד בניסיון. באופן עמוק, הציור נוצר מתוך ספק ולא מתוך ידע. בכל ציור מתקיים ניסיון אינסופי להגיע להבנה. הציור הוא הדרך ללמוד על העולם, לא לחקות אותו. ולכן, מבחינתי, הציור הוא מערכת של יחסים, לא תיאור של דימויים העומדים בפני עצמם ולעצמם. אלו כנראה דברים שלמדתי ממוריי, והם השפיעו על דרכי כאמנית. במקרה שלי, אפשר לראות את זה בכל שטיח ושטיח, שאיננו חפץ לעצמו – אלא הוא תמיד עומד ומתכוונן ביחס לגוף, לתנועה ולמרחבים אחרים.

אפשר לקרוא את הטיפול הנרחב שלך בשטיחים כעיסוק בשאלות של חיבור לזהות נשית ושורשית. העבודה העמלנית בחוטים מאפיינת ככלל אומנות (craft, להבדיל מאמנות) שזוהתה לאורך דורות רבים עם נשים. והחוט - באופן סמלי - מייצג קשר לדורות הנשים שעסקו לפניך בשטיחים. בשונה מהן, את אינך משתייכת לקטגוריית האומנות אלא דווקא לאמנות. את לא מייצרת בעבודת פרך את השטיח, אלא מתארת אותו לאחר שהוא גמור. האם את נותנת דעתך על הבדל זה? האם הוא קשור, לדעתך, בשינוי שחל בחירויות האישה ההולכות וגדלות במרוצת השנים?

אני בהחלט מודעת לתפיסות הללו בנוגע לשאלות מִגדריות של ציור, מלאכה, אמנות ואומנות. כפי שכבר ציינתי, חשוב לי לעסוק בשטיח כציירת, ולא כאורגת. חשוב לי להתמודד עם הציירים שלאורך דורות שלטו בתחום. מה גם שהדומיננטיות הגברית עדיין קיימת היום. בנוגע לשאלה של מלאכת השטיחים ומקומן של נשים – אני מסתכלת על החברה הדרוזית בהקשר של ייצור שטיחים ונוכחת שהמצב שונה מזה שהיה בעבר. לא שהשאלה המִגדרית נעלמה כליל, אלא שיש לה גם פנים נוספות. נשים כיום מטפלות בשטיח ומטפחות את יופיו, אך אינן קשורות למלאכת האריגה. אמנם השטיח ממשיך להיות אביזר המשויך לביתיות ולנשיות, אבל בעיקר לעבודת הבית. העבודה העמלנית של נשים הקשורה בשטיחים היא לאו דווקא באריגתם אלא

בניקיונם. כלומר, יש שאלה מִגדרית, אבל היא אחרת. מה שהביא אותי לעסוק בשטיח מבחינה מִגדרית קשור למרחב הפיזי והמנטלי הצר שהאינדיבידואל זוכה לו בחברה מסורתית. ברור שגם בחברה ה"מודרנית" יש אשליה של מרחב אישי יותר מאשר מרחב אישי בפועל, אבל בחברות מסורתיות זהו עניין מובנה, ועוד יותר בולט בנוגע לנשים. כלומר, היחסים בין היחיד, ובעיקר היחסים בין היחידה לבין הקולקטיב נמשלים לעיתים ליכולת התנועה של אדם בגבולותיו של שטיח ביתי.

כבר בהיותי ילדה, היה עליי ליצור לעצמי מרחב פעולה אישי – מעין מרחב מצומצם שלי, שנגזר מתוך המגזר הגדול. השטיח מייצג מהלך נפשי זה. אפשר לראות בעבודות שלי הד למהלך זה. למשל, סצנה סגורה שמנציחה התרחשות מסוימת מתוך חלל פנימי בתוך חלל פתוח. כלומר, התרחשות מתוך "חדרי הלב" – המרחב הנפשי, שמונצחת בתוך חדרי הבית – הספרה הציבורית. כך גם כאשר השטיח וההתרחשות מתקיימים בחיק הטבע. לדוגמה בעבודות **מיה** (2014), או **מיה, לארה ותמיר** (2014) יש מעין עולם בתוך עולם. כך גם השטיח בתוך הציור.

בעבודתי אני משתמשת בשטיח מתוך מימטיות אסטרטגית, כמו שטוענת לוס איריגארי [Irigaray], התיאורטיקנית הפמיניסטית: יש לעשות שימוש בסטריאוטיפ מתוך ביקורת. אני מעלה את הזיקה שבין השטיח והנשיות דווקא כדי לערער על החיבור הסטריאוטיפי ביניהם.

לפני זמן קצר התארחת במחלקה לשטיחים אוריינטליים במוזיאון המטרופוליטן בניו יורק. מה נתן לך הביקור שם, והאם לדעתך זה עתיד להשפיע על ציורייך?

היוזמה לבקר במטרופוליטן הייתה שלי, כחלק מהשאלה הגדולה על אודות השטיח כמרחב המגלם היסטוריה תרבותית, וכן יחסים בין מערב למזרח הקשורים גם לניכוס ולמקור סמכות. מאחר שאין לי עניין פולקלוריסטי בשטיחים שאני מציירת, האפשרות להתארח במחלקה לשטיחים אוריינטליים של מוזיאון מוביל במערב נתנה ביטוי לעמדה זו וסייעה למיצובה הציבורי של הפוזיציה הזו. התהליך היה מפתיע מבחינתי דווקא במהירות שבה יצא לפועל. שלחתי אימייל למוזיאון, סיפרתי על עצמי ועל האמנות שלי, ובאופן כללי - מה תהיה מטרת הביקור. כבר למחרת הם חזרו אליי בדוא"ל וציינו שהם ישמחו לארח אותי. ומשם זה התגלגל. בוודאי שכל זה לא היה קורה אילולא התמיכה של "ארטפורט" – תכנית הרזידנסי שאני שוהה בה השנה (הקרן המשפחתית ע"ש תד אריסון). כל התהליך הזה, והסיוע והמעורבות של ורדית גרוס – היו לי לעזר רב.

הרעיון להתארח במוזיאון התפתח בעקבות שאלת אופיו ומקורו התרבותי של השטיח "האוריינטלי" שאני מציירת. השטיח הראשון שציירתי ושהיה עליו תו-תקן של איכות (שמעניקים מומחים), כלומר, שלא קשור בכלל לסביבתי התרבותית או לדיון מגדרי ספציפי, היה השטיח המופיע בציור **דיוקן עצמי ושטיח 2** (2017). ראיתי אותו לראשונה באתר בית המכירות סותביס. קבוצה קטנה של שטיחים, הנקראים "שטיחי פנטזיה", החלו להגיע לבתי מכירות פומביות בעולם כבר בשנות ה־70 של המאה ה־20.

האפשרות של "התערבות" סמלית, על-ידי ציור של דיוקן עצמי בתוך השטיח – שכבר סומן כבעל ערך חליפין נקוב, כחפץ שיעניק הון תרבותי וחומרי לבעליו, כאוריינטליות מנוכסת – היה מאוד משמעותי עבורי. הביקור במחלקה לשטיחים

במטרופוליטן היה חלק מאותו תהליך של משחק תפקידים שרציתי להתנסות בו. כמובן שלכל זה קדם שלב של רכישת ידע בשתי דרכים: ראשית, דרך ההבנה של ההיסטוריה של שטיחים אלה, החל ברגע ייצורם ועד לרגע שנעשו חלק מהאוסף המוזיאלי; שנית, גילוי המקורות האיקונוגרפיים שלהם. רציתי להבין כיצד נארגו המוטיבים המסוימים הללו, את יחסי הייצור, תנאי התצוגה ובכלל - כל המהלכים והתהליכים שהפכו אותם למה שאנחנו קוראים: "שטיח בעל ערך מוזיאלי". כך שהבחירה שלי במוזיאון המטרופוליטן כאתר חקירה הייתה כמעט טבעית.

אפשר לומר שיצאתי לדרך מתוך גישה פוסט-קולוניאליסטית, שמקורותיה תיאורטיים וידועים. אבל כאשר הגעתי ל-Ratti Textile Center בניו יורק שבו מאוחסנים כל השטיחים – חוויתי חוויה גופנית, חוויה מאוד אמביוולנטית כלפי המקום וכלפי הסיבות שהביאו אותי אליו. לתדהמתי, באותו מחסן/מעבדה סטרילית הגוף שלי חווה את השטיח באופן אחר לחלוטין מזה שבא לידי ביטוי בציורי השטיחים שלי שקדמו לביקור זה. בעבודותיי המוקדמות, נראה היה לי שאני מנחה את השליטה ביחסים שנוצרו בין גוף לשטיח, בין אם זה הגוף שלי או הגוף של דמויות אחרות. לאורך השנים התרגלתי לתפקיד ה"במאית" וקבעתי את כללי המשחק. התייחסותי לסביבה ולשטיח הייתה כאל מטפורה לשאלת המרחב בסביבה נתונה. לעומת זאת, השטיחים שראיתי "בתנאי מעבדה" ובאווירה סטרילית בניו יורק העצימו את ההרחקה. חוויית הגוף, משטור הגוף והמאמץ שלו להגיע עד הגבולות של עצמו, המעסיקים אותי ככלל, היו נוכחים מאוד בעת ביקורי במעבדות המוזיאון ובמחסניו. כלומר, הכתבת הכללים של הביקור, הגבלות התנועה, המרחק המותר המוכתב מראש – כל אלה הפכו את ההכתבות השקופות בשיח החברתי לברורות ולבעלות ביטוי גופני, שהשפיע עליי והביא אותי לשאול שאלות נוספות ביחס לעצמי ולשטיח.

בעת צילום התמונה ששימשה כרפרנס לציור **דיוקן עצמי ושטיח 3** (2017) – שטיח איראני מתקופת קג'אר משלהי המאה ה-18 – הייתי צריכה להתכופף כלפי השטיח בזהירות ובאופן מדוד, כדי שלא לפגוע בו ובכך להפר את תנאי הצפייה. הגב והצוואר שלי נמתחו, ובעצם – כל הגוף שלי נמתח - וזה הכניס אלמנט מוחשי של בדיקת המרחב ומרחב הפעולה. כאמור, שם במוזיאון נולדו בקרבי כיוונים חדשים של התבוננות, שמזכירים לי את שינוי כיוון ההליכה שלי אצלנו בבית ביחס לשטיח, כשהייתי לפעמים הולכת מסביב לשטיח ולא עליו – כדי לשמור על השלמות האסתטית שלו.

אם בעבר הוצאתי את השטיח מהבית והשתמשתי בו ככלי לשאול שאלות על אודות הגבולות שלי ושל הימצאותו של השטיח בחלל (בשדה, במרפסת או בכביש), הביקור במטרופוליטן הוביל אותי למחשבה על יציאה למקומות ציבוריים, שאוכל לסמן בהם את מקומי ביחס אליהם, לחזור ולסמן קווי-גיר של משחק "קלאס", כפי שעשיתי בעבודות מוקדמות – מעין מהלך של טרנספורמציה באמצעות רגרסיה. אבל בשונה מהציורים ההם, זה לא יהיה על שטיח ביתי מאחורי סורג של חלון המטבח בבית, אלא במרחב הציבורי, שאני מנכיחה בו את עצמי.

באותו ביקור בניו יורק החלטתי להציב שטיח בסנטרל פארק ולבחון את תגובות העוברים ושבים: מי דורך? מי מתבונן? מי עוקף בזהירות? כיצד השטיח מסמן מרחב מותר או מרחב אסור, או אפילו מרחב נחשק. במובן מסוים, חזרתי לאסטרטגיות הקודמות שלי, כשאני קובעת את התנאים (כלומר, מביימת סצנה), ובדקתי כיצד השטיח מנהל את חופש

התנועה של האחרים או משפיע עליו, בדיוק כפי שחופש התנועה שלי הוגבל או נתחם על ידי הכללים והחוקים של המעבדה במוזיאון וגם בבית בג'וליס, במקרים מסוימים, כדי לשמור על הממד האסתטי של השטיח.

הבחירה להניח שטיח על הקרקע במרחב הציבורי בחוסר סטריליות מופגן עמדה כביכול בניגוד לתנאי ההגבלה שהייתי נתונה בהם כבתוך סד. אבל למעשה, פעלתי בדרך דומה. ביימתי את הסיטואציה ותחמתי אותה בזמן ובמקום מסוימים. אבל שלא כמו מה שחוויתי בתוככי המוזיאון – לא פעלתי מתוך שילוב של ידע/כוח, שהמוזיאון מתנהל לפיו ואשר אמור לשמש "מגן-רכוש" בעבור האנושות כולה. בפעולתי ניסיתי לזמן מצבי-ספק ושיח על אודות בעלות ונגישות, כאשר כלל לא היה ברור לעוברים ושבים מה מותר להם ומה אסור. יצרתי סיטואציה של הזרה – כתגובה למה שחוויתי במוזיאון. בשני המקרים עלו שאלות שאבקש לבחון אותן בעבודותיי הבאות – בין אם בציור או בתחומי יצירה נוספים.

כפי שציינת, את לא מציירת סתם כך את השטיחים, אלא קודמת לכך עבודת "בימוי". פעם את בוחרת להניח כמה שטיחים על גג בית, פעם על אדמת השדות, פעם על מעקה מרפסת או על כביש אספלט. מה עומד מאחורי הבחירות הללו, מעבר, כמובן, לגיוון הנושאי שהן מייצרות?

אתה צודק בהחלט. הבימוי הוא חלק אינטגרלי מאופן הפעולה שלי כאמנית. אני מביימת סצנות. שם נמצא הניב התיאטרלי-הפרפורמטיבי של עבודתי. תמיד יש מרחב, תמיד יש סביבה ותמיד קיימת בחינה של היחסים בין אדם למרחב. לכן, הבחירות אינן נובעות רק מתוך רצון לגוון. באופן בסיסי, הנושא אותו נושא, אולם מושאי הבחינה משתנים. כל מקום מעורר אתגר חדש, אבל השאלה הבסיסית סובבת סביב אופי המרחב, ואיך אופי המרחב גורם לטעינה מחדש של השאלות החוזרות ונשנות לאורך כל עבודותיי. כשאדם משנה מקום, בין אם מדובר במעבר ממקום לידתו למקום לימודיו, או ממדינה למדינה, הסביבה החדשה מעמתת אותו עם מקורותיו. בעצם, עליו לבחון מחדש את אופן הנכחתו במרחב. השטיח, במקרה זה, הפך לכלי מדידה עבורי של יחסים אלה בסביבות שונות.

בשני ציורים שלך יש עימות (או שמא שילוב?) בין שטיח אוריינטלי לבין צמד כיסאות עשויים פלסטיק. באחד מהם נראה כאילו השטיח כובס והוא תלוי על המעקה לייבוש וכדי שלא יעוף ברוח תקעו עליו שני כיסאות, ליתר ביטחון. יש הבדל מנקר העיניים בין שני החומרים: השטיח מצטייר כדבר "טבעי", משהו שקבוצת נשים אי-שם טוו וארגו במשך חודשים, לעומת הכיסא העשוי חומר סינתטי ומיוצר בשיטת פס ייצור תעשייתית. מה משך אותך בזיווג המוזר הזה, לכאורה?

גם השטיח וגם הכיסא הם תוצרים תרבותיים, שמאחוריהם יחסי ייצור ושימוש באמצעי ייצור שלא היו בבעלותם של "היוצרים" אותם. אמנם החומרים שונים, אבל אינני רואה בזה "דבר טבעי" מול "תוצר מלאכותי". לדעתי, ההימצאות של שניהם יחד לא מצביעה רק על השונה, אלא גם על הדומה. המוקד של עבודה זו נובע דווקא משאלת היחס שבין כיסא, שיש בו גם זיקה לגוף, למנח הגוף, לגוף שאיננו, לבין השטיח התלוי, ה"ננטש". היחסים בין שני הכיסאות הלבנים, הצחורים, מול צבעי השטיח, ושני אלה – מול הרקע האדריכלי.

לא הכיסאות ולא השטיח נמצאים במקומם הרגיל. ההצמדה בהחלט מוזרה, אבל היא

משקפת שיגרה הפותחת את הבית אל החוץ, וכך העליתי את השאלות על אודות המרחב האדריכלי ביחס לחפצי הבית. כמובן, באופן מטפורי יותר מאשר באופן פיזי. עם זאת, אתה צודק בהבחנה שבין "אובייקט תעשייתי" ובין "אובייקט של מלאכה". אצלי, שניהם הופכים מודל להתבוננות ולחקירה ציורית ותרבותית.

באחת מעבודותייך האחרונות (**דיוקן עצמי ושטיח 2**, 2017), שהיא גם אחת העבודות הגדולות ביותר שלך עד כה (2 מ' גובה), דיוקנך "ארוג" בתוך השטיח, או, במילים אחרות – את נראית כצומחת מתוך השטיח וכמי שהגיעה לשיא האינטגרציה עם האובייקט המזוהה ביותר עם אמנותך – השטיח האוריינטלי. האסוציאציה האישית שלי לדמותך העולה מתוך מארג השטיח היא **לידתה של ונוס** (1486) של סנדרו בוטיצ'לי [Botticelli]. האם את רואה בסיס להשוואה?

העבודה שאתה מציין דנה בשאלת העצמי, בשאלה של גוף במרחב ובשאלות של גבולות. לא הייתי משתמשת במונח "אינטגרציה", שיש בה משום התכה ומחיקה של גבולות. אני חשה שבשתי העבודות האלה קיימת מתיחה של הגבולות, ואפילו פריצה של הגבולות. גם התחושה של התנועה דרך השטיח יכולה להתפרש כיצירה של מרחב תלת-ממדי, המותח את השטיח ולא רק את גבולות הגוף.

אכן, הבחירה שלי לצייר את עצמי עומדת כאשר יד שמאל בהטיה כלפי הגוף מושפעת מתנוחתה של ונוס. ונוס נתפסת בתרבות המערב כמסמלת את הנשיות, את היופי ואת הפוריות, ובכך הפכו אלה למאפיינים של האישה, או אולי של הנשי. מעין סוג של סיכום ציפיות כלפי הנשים. מובן שיש בכך צמצום נורא. בעבודתי אני מסתמכת על ונוס כמסמלת את הנשי שבאישה, אבל באותה מידה אני מהרהרת על אודות התוקף של סמל זה. כמו ציירות אחרות, אני משתמשת בסמלים הנתונים בתרבות, אבל אינני בהכרח מצייתת לכל מה שהם מסמלים. אני פותחת אותם למשמעויות נוספות, משנה את היחסים בין המסמן למסומן.

אפשר כמובן לשאול, האם אני מזדהה עם "ונוס"? אבל אם נתבונן היטב בציור, נגלה שזו ונוס בג'ינס ובחולצה משובצת. יש כאן הנכחה של המיתוס הנשי וערעור עליו. יותר על כן, הנכחה זו פורצת דרך שטיח שמקורו אי-שם במזרח, וגורלו אמור היה להובילו הישר לבית מכירות מערבי. כלומר, אין כאן רק יחסים מִגדריים, אלא ביטוי למורכבות נוספת. מאחר שההכנות לציור נעשו באמצעות קולאז' צילומי, הייתי עסוקה במיפוי, ביצירת קווי רוחב ואורך, בסימון טריטוריה, בשאלות כגון: מה שלי, מה של השטיח, מה של שאר הדמויות (המיתיות ברובן) הנראות בשטיח, וכיצד אני משתלבת או מפרה את הנרטיב של השטיח? האם אני מייצרת מעין "גרפיטי-שטיח", שבו דימויים שונים משקפים שכבות היסטוריות שונות, סיפורים שונים, שהמתבונן הופך אותם לאחד? הצגת דמותי משנה את הגיון השטיח והרפטטיביות האינסופית מופרת. שאר הדימויים חגים סביב הדמות שבמרכז. היא נקודת הייחוס למעגל התנועה שסביבה.

אפשר לראות בעבודה זו אלגוריה למנגנוני סימון, המלווים אותנו מאז שחר האנושות. למשל, סימון הבעלות במערות בתקופה הפרה-היסטורית על ידי ציור או הטבעת כף יד, ומאוחר יותר – על ידי גדרות ומחסומים, או פשוט סימון של מספר או שלט של מדינה, רחוב, יישוב. גם כשאנו סבורים שאנחנו מפלסים דרך שלא הייתה קיימת לפנינו – מתברר מהר מאוד שדרכינו

מסומנות, ואנו "קוראים" סימונים מבלי להיות מודעים לנוכחותם. בעצם, עולמנו נבנה כעולם מסומן. כשהכנתי את העבודה הזאת, התחושות האלה היו מאוד נוכחות. חוויתי את המיפוי של הגורל בדיוק כפי שחוויתי את מיפויו של השטיח. ומאחר שהיו כלולים בו חיות וצמחים, העשייה הזאת הייתה עבורי מקבילה ליחסים בין בני אדם לעולם. נושא הסימון (הפיזי) ליווה אותי כבר בעבודותיי המוקדמות, כאשר ציירתי את הציור **קלאס עם שטיח** (2011) ועבודות אחרות.

בתמונתו האיקונית של מאטיס [Matisse] **החדר האדום**, המכונה גם **הרמוניה באדום** (1908, מוזיאון ארמיטאז', סנט פטרבורג) נראית דמות אישה המשתלבת בין המפה האדומה עתירת הקישוטים שעל השולחן לבין הטפט האדום המעוטר שעל קירות החדר, עד שלעיתים קשה להבחין מה שייך למה במרחב. האם הרגשה דומה חלפה במוחך כששילבת את דמותך בעבודה שהזכרתי?

בהחלט. אפשר לומר שההכלאה או התעתוע בין "שטיח-גוף" ל"גוף-שטיח" הם בבסיס העבודות האחרונות שלי. כמו, למשל, בציור **ללא כותרת** (2017), אף ששם היחס בין גוף לשטיח מעט שונה – צילמתי/ציירתי את הדמות מנקודת מבט אפס והמתבונן מרגיש קירבה לדמות המצוירת. בכל עבודותיי עד כה "חשבתי קומפוזיציה", ואיך אני מעבירה תחושה או קונספט באמצעות קומפוזיציה. מדובר בניסיון לשאול שאלות על אודות המרחב. העבודה של אמן הרנסנס האיטלקי בן המאה ה־15 אנדראה מנטניה [Mantegna] **הקינה על מות ישו** היא יצירת מופת הנחשבת לעבודה הראשונה שהציגה חדשנות בקומפוזיציה שלה. יש בה נקודת-מגוז נמוכה ואקצרה קיצונית. זו יצירה שאני נושאת בתודעתי כל העת.

מאטיס הוא אחד האמנים האהובים עליי והמשפיעים בדרך זו או אחרת על עבודתי. אבל גם אמנים אחרים, מעט מאוחרים יותר, למשל אמנים שהשתייכו לזרם האקספרסיוניסטי-המופשט כדוגמת מארק רותקו [Rothko], השפיעו עלי. ציירים טובים, ללא כל קשר להשתייכותם הסגנונית, הם עבורי מקור השפעה ולמידה.

האם העיסוק בשטיח, שמתקשר אוטומטית לעבודה נשית מסורתית, מייצג בעיניך כבלים למסורת ולדיכוי שאת חווה כאישה, או שאת דווקא חווה את הקשר הזה כדבר מעצים, מנכס ומחבר לשורשים?

כפי שאמרתי קודם לכן, וחשוב לי להבהיר זאת – השטיח אצלי הוא לא רק שטיח, אלא סימבול של דבר-מה אחר, ובאמצעותו אני מעלה שאלות מִגדריות אישיות ואוניברסליות כאחד.

האם בעבודותייך, המסבחה (שרשרת תפילה) והשטיח מייצגים דבר זהה?

ציירתי מסבחה בהשפעת הציור **נישואי הזוג ארנולפיני** (1434) של יאן ון אייק, אבל גם מתוך מקום ביוגרפי. בחברה הדרוזית רק גברים משתמשים במסבחה, וציירתי אותה כסימבול, כהתרסה נשית. הושפעתי גם מן האגדה של מרי דה מורגן [de Morgan] "המחרוזת של הנסיכה פיורימונדה". אביה של פיורימונדה רצה לחתן אותה כדי שתירש אותו, אך היא לא הייתה מעוניינת בנישואין, כי חשה שמי שיתחתן איתה יגביל אותה ויאסור עליה לעסוק במאגיה ולהיפגש עם חברתה המכשפה, שהעניקה לה את יופייה באמצעות כשפים. היא מחליטה

להפוך כל אחד מהנסיכים והמלכים המחזרים אחריה לחרוז במחרוזת שתענוד על צווארה כדי שתוכל לשלוט בהם. לבסוף, היא נופלת במלכודת שהכינה לה המשרתת, שחברה לנסיך ה-12. הנסיכים מצליחים להשתחרר, והיא עצמה הופכת לחרוז לנצח נצחים. וכך, גורלה הפוך מזה שרצתה לזכות בו, כשסירבה להתחתן מלכתחילה וביקשה לשמור על החופש שלה. יש בסיפור דיבור על מגדר, ועל יחסי שולט-נשלט – שני קצוות שקיימים מאז ומעולם, הן אצל בני אדם והן בטבע. אלה יחסים שמשתנים ומשנים תבניות, אך הבסיס נשאר אותו בסיס, וכך זה כנראה גם יישאר. אם נרחיק לכת, ניתן להשתמש במטפורה על מי האוקיינוסים המתחממים אט אט, והקרחונים אשר הולכים ונמסים – שינוי אקולוגי אשר בסיומו יכפה מן הסתם מציאות אחרת על חלקים מכדור הארץ ועל בני האדם.

אפשר לראות זאת בעבודה אחרת, לדוגמה, בציור **דיוקן עצמי ושטיח 3** (2017), שמתואר בו שטיח פרסי/איראני משלהי המאה ה־18 ודיוקן עצמי. הגוף שלי ניצב במעלה השטיח בצורה בעלת סממן נקבי, לעומת שלושת הברושים, שהם בעלי סממן זכרי.

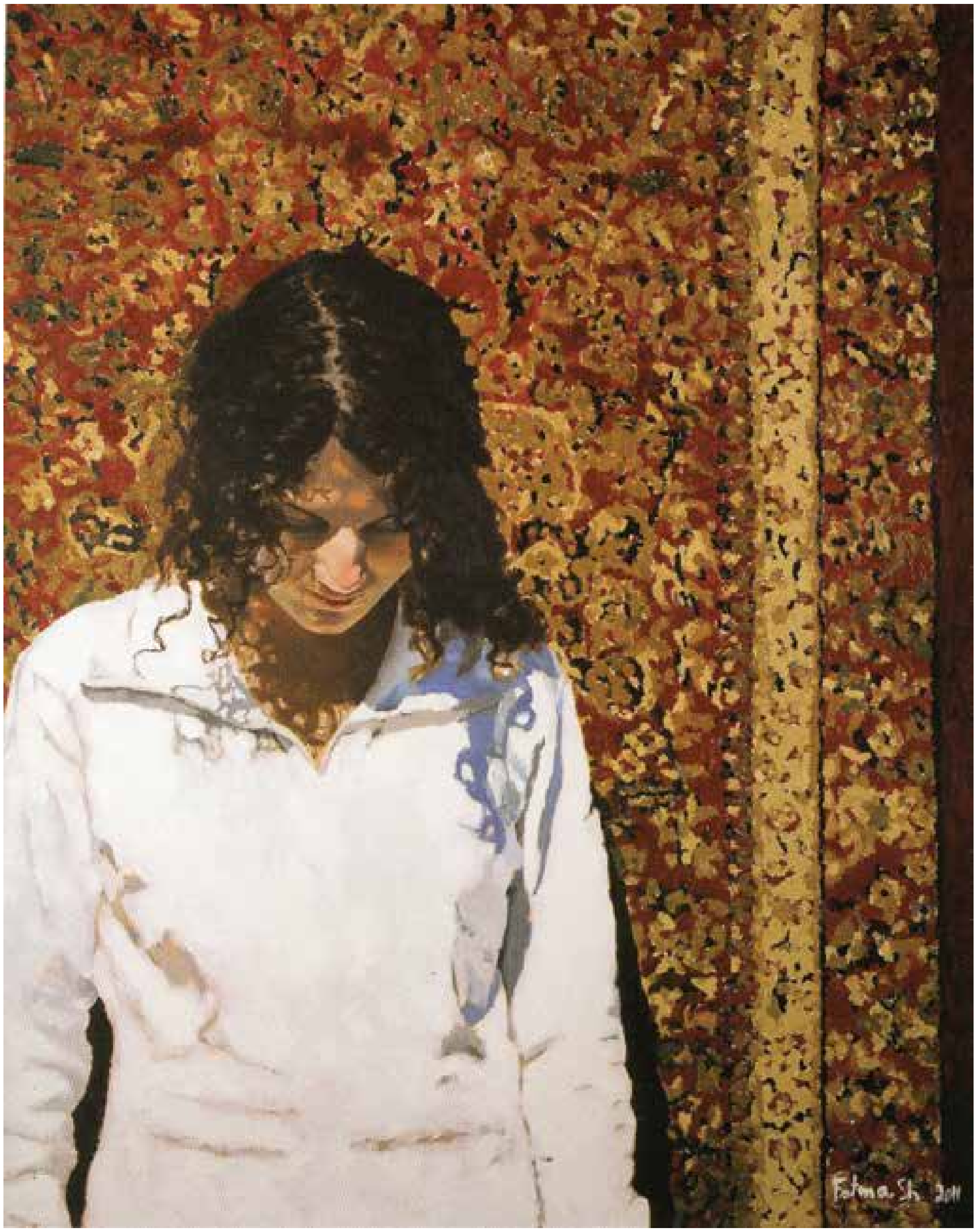
איך את רואה את השילוב של עבודת וידיאו בנושא השטיחים (פרויקט שאת עסוקה בו ממש בימים אלה) עם טיפולך המסורתי יותר בציור שטיחים אלה?

זוהי עבודת הווידיאו הראשונה שלי, אשר הופקה בתמיכת "ארטיס", וצולמה בג'וליס עם בני נוער מהכפר, מתנועת הנוער הדרוזי ומרכז נעורים. אני מתחילה תמיד בבימוי סצנות ובפעולות שמורגשות כפרפורמטיביות. מכיוון שהאמנות שלי מכוונת להיות ציור – השילוב הוא חלק אינטגרלי מהעשייה האמנותית שלי. הווידיאו מאפשר לי להתבונן בשטיחים מזווית אחרת, דוגמת כובד ותנועתיות. בעבודת וידיאו נוספת, **שטיח ודיוקן עצמי מרחף** (2017), שנעשתה בעקבות עבודה זו, יש גם שאלות של ציפה וריחוף, כיסוי וגילוי. שאלות אלה מקבלות ממד נוסף של משך זמן וגם ממד אקוסטי.

אנרי מאטיס, **החדר האדום (הרמוניה באדום)**, 1908, מוזיאון ארמיטאז', סנט פטרבורג

هنري ماتيس، **الغرفة الحمراء (الانسجام بالأحمر)**، 1908، متحف هيرميتاج، سانت بطرسبرغ.

Henri Matisse, **The Red Room (Harmony in Red)**, 1908, Hermitage, Saint Petrsburg



פאטמה שנאן, **דיוקן עצמי ושטיח**, 2011, אוסף פרטי, ישראל
فاطمة شنان، **بورتريه ذاتي وسجادة**، 2011. سمر، مجموعة فنية خاصة، إسرائيل.
Fatma Shanan, **Self-Portrait and a Carpet**, 2011, private collection, Israel

רשימת עבודות

1.
דיוקן עצמי, 2010
שמן על בד, 70x60
באדיבות אוסף דובי שיף, תל אביב

2.
דיוקן עצמי עם מסבחה, 2010
שמן ועיפרון על בד, 70x60
באדיבות אוסף דובי שיף, תל אביב

3.
מסבחה 1, 2010
שמן על בד, 30x30
אוסף פרטי

4.
מסבחה 2, 2011
שמן ועיפרון על בד, 35x25
באדיבות מירה שכטר

5.
שטיח וחלון, 2010
שמן על בד, 150x100
אוסף פרטי

6.
שטיח תלוי, 2011
שמן על בד, 80x100
באדיבות שרה לירון ושלדון קאן, תל אביב

7.
מרפסת 2, 2011
שמן על בד, 120x90
אוסף פרטי

.8
ראזן ועדן 1, 2012
שמן על בד, 100x150
אוסף פרטי

.9
רזאן ועדן 2, 2012
שמן על בד, 80x100
באדיבות אוסף דן מילר, ארה"ב

.10
רזאן, 2012
שמן על בד, 80x100
באדיבות אוסף דן מילר, ארה"ב

.11
שני שטיחים בחצר 2, 2012
שמן על בד, 100x80
באדיבות שרה לירון ושלדון קאן, תל אביב

.12
שטיח ודלת, 2013
שמן על בד, 40x30
באדיבות האמנית

.13
ללא כותרת, 2013
שמן על בד, 80x80
באדיבות אוסף דובי שיף, תל אביב

.14
לארה 1, 2013
שמן על בד, 130x180
אוסף פרטי

.15
לארה 2, 2013
שמן על בד, 60x70
באדיבות אוסף קלי

.16
דמות שוכבת, 2013
שמן על בד, 130x180
באדיבות אוסף מוזיאון אילנה גור

.17
רזאן 2, 2013
שמן על בד, 40x80
באדיבות אוסף משפחת רייך, תל אביב

.18
רזאן 3, 2013
שמן על בד, 40x60
אוסף פרטי

.19
שמרית, 2014
שמן על בד, 38x59
באדיבות אוסף עדנה ואביטל פסט, תל אביב
העבודה נוצרה במהלך שהות ברזידנסי
הבינלאומי Home Base

.20
מיה, לארה ותמיר, 2014
שמן על בד, 70x47
אוסף פרטי

21.
שטיחים, 2014
שמן על בד, 90x75.5
אוסף פרטי

22.
מיה, 2014
שמן על בד, 100x100
באדיבות אוסף קלי

23.
בית 3, 2014
שמן על בד, 120x180
אוסף פרטי

24.
בית 4, 2016
שמן על בד, 120x180
באדיבות אוסף אן וד"ר ארי רוזנבלט, ארה"ב

25.
לארה, 2017
שמן על בד, 150x100
באדיבות אוסף אן וד"ר ארי רוזנבלט, ארה"ב

26.
ללא כותרת, 2016
שמן על בד, 120x180
באדיבות אוסף דובי שיף, תל אביב

27.
שטיחים על אספלט, 2015
שמן על בד, 120x180
באדיבות אוסף מוזיאון ישראל, ירושלים
(צילום: ©מוזיאון ישראל, ירושלים, אלי פוזנר)

28.
ללא כותרת, 2016
שמן על בד, 90x80
אוסף פרטי

29.
ללא כותרת, 2016
שמן על בד, 80x80
באדיבות אוסף אנטוני בורגילט, קנדה

30.
דורכת על גרעיני אבטיח, 2016
שמן על בד, 150x100
באדיבות אוסף דובי שיף, תל אביב

31.
דיוקן עצמי ושטיח 1, 2017
שמן ועיפרון על בד, 200x140
באדיבות האמנית

32.
דיוקן עצמי ושטיח 2, 2017
שמן ועיפרון על בד, 200x140
באדיבות האמנית

33.
ללא כותרת, 2017
שמן על בד, 66x100
באדיבות האמנית

34.
דיוקן עצמי ושטיח 3, 2017
שמן על בד, 200x130
באדיבות האמנית

.35

שטיחים על גג שטוח, 2017

וידיאו, 6:06 דק'

העבודה הופקה בסיוע עמותת "ארטיס"

سوزان لنداو
المديرة العامة للمتحف

توطئة

اختيرت الرسامة فاطمة شنان (31 عام)، ابنة القرية الدرزية جولس، على يد لجنة التحكيم لنيل جائزة حاييم شيف للفنون الإسرائيلية المجازية-الواقعية في متحف تل-أبيب للفنون لعام 2016. تعتبر فاطمة شنان أحد الأصوات المثيرة للاهتمام في عصرنا هذا في مجال الفنون الشابة في إسرائيل. اهتمامها بالفنون بدأ في سن صغيرة، وفي المرحلة الثانوية بدأت تشارك في دورات خاصة نظّمتها في القرية. درست تصميم الأزياء لمدة عام، ولكنها قررت العودة إلى شغفها الأصلي، والتحقت بدراسات الفنون في كلية أورانيم. بعد ذلك، تعلمت الرسم في استوديو الفنان إيلي شمير. انتقلت منذ ثلاث سنوات للسكن والعمل في مدينة تل-أبيب. على مدار سنوات نشاطها، نجحت شنان في تأسيس توجّه خاص بها، مرتبط بشكل وثيق بأصولها الجغرافية-العرقية، وتنجح شنان في التعبير عن توجهها هذا على أكمل وجه. السجادة الشرقية، الممتدة على درابزين شرفة المنزل، أو المطوية، أو الموضوعة بشكل عشوائي وعبثي وسط الحقل-تحتل مكانة معتبرة في رسومات شنان. تُثبّت السجادة تارة بكرسيين بلاستيكيين، بينما تصف الفنانة التركيبات المختلفة والمتناقضة بين المنتج الصناعي البلاستيكي-المنتج الاصطناعي-العصري، والسجادة المنسوجة التي تمثّل التقاليد.

السجاد في رسومات فاطمة شنان يستعرض جوانبًا زخرفية غنية تمتع الناظر إليها. إنّها قطع مستخدمة في الحياة اليومية في المنزل القروي، ولكنها تستخدم أيضًا في الخلوة الدرزية. للسجادة قوانينها الخاصة، جماليتها الخاصة وماضيها الخاص، ويبدو أنّ فاطمة تتلاعب بجميع هذه العناصر بفرشاتها التي تحمل بين شعيراتها ألوانًا غنية. تقول فاطمة أنّ «السجادة في المجتمع الدرزي الذي ترعرعت فيه هي قطعة نفيسة. فهي مصنوعة يدويًا وتمثل الفولكلور. لطالما كانت السجادة جزءًا لا يتجزأ من تجربة البيت والعائلة، وفي معظم الحالات، العلاقة معها غير متكافئة. لا يجوز لنا أن ندوسها أو نلوثها. النساء تعتنى بها بشكل مفرط سواء من خلال تنظيفها بالفرشاة أو استخدام العصا لإزالة الغبار عنها. تخريب السجادة قد يعتبر بمثابة تمرّد، تمرّد الطفلة التي لا يُسمح لها باللعب في الخارج».

تُمنح جائزة حاييم شيف طيب الذكر-أحد هواة جمع الفنون الإسرائيلية، سنويًا منذ تسع سنوات، وذلك على يد ابنه دوبي شيف، الذي يخلد ذكرى والده بواسطة تقديم الجائزة السنوية لرسام متميز في مجال الرسم المجازي. نتقدم بجزيل الشكر لدوبي على عضويته في لجنة الجائزة، ولسائر أعضاء اللجنة-المحامي غيل برندس، دورون صباغ ود. دورون لوريا، الذي يستحق كل الشكر والتقدير على عمله الجاد كأمين للمعرض. نخص بالشكر أيضًا مساعد أمين المعرض-طال برويتمان، مصممة الجرافيك شلوميت دوف، جميع المصورين المشاركين، المحرّرات اللغويات والمترجمات، رفائيل ريدوڤان-رئيس قسم خدمات القوامة في المتحف ومساعدته أيريس يروشالمي، قسم التسجيل في المتحف وجميع العاملين في المتحف المساهمين في تنظيم المعرض. شكر خاص لآن وأري روزنبلات من لوس أنجلس على مساهمتهما في إخراج المعرض إلى حيز التنفيذ وإصدار الكتالوج، لإيڤي موشير على الدعم الذي قدّمته لنا، ولعنات بار-نوي وليرون هرماتي من جاليري «زيماك»، تل-أبيب.

"الجسد والحيّز":
عن الحدود والهويات في الأعمال الجديدة لفاطمة شنان
ياعيل غيلعات

"التجارب الجمالية يجب أن تؤدي دورًا أكثر مركزية، ليس فقط لمناهضة تجانس وتراكم المعلومات، إنّما أيضًا لخلخلة الخرافة التي ترى أنّ اللغة المشتركة هي أداة عالمية وشاملة: لتسليط الضوء على تميّز كل إنسان وتعدّد هوياته، وعلى نسبية وجودنا الرمزي والبيولوجي". جوليا كريستيفا، زمن النساء، 1993 [2006].[1]

تعرّفت إلى الأعمال الجديدة لفاطمة شنان بعد انكشاف مطوّل على مسيرتها الفنية، وقد سبق وخضت تحدي الكتابة عن أعمالها الفنية. ولكن خلافًا للمرة الأولى التي كانت عبارة عن محاولة للتعمّق في الأسس، سأحاول في السطور التلية أن أتطرّق إلى الاتجاهات الجديدة التي لا تكف عن التطور. سأتطرّق إلى نقطة التحول التي طرأت على أعمال فاطمة في السنتين الأخيرتين فيما يخص العلاقات بين الجسد والحيز، وبين التأمّل والفِعل. وبينما اعتبر جوهر أعمالها في السابق سلسلة مكانية واحدة[2]، تقودنا التأمّلات المكانية-الزمانية في أعمالها الحالية إلى اعتبار المكان "تراكمات لرواسب تاريخية" إلى جانب أثر[2] سلسلة ذكريات متملّصة من التاريخ (كريستيفا، 2006. 178)، بعيدًا عن الانشغال بحلقات الانتماء العرقي والجندري، المفهومة ضمنًا، والذي لا ينجح في استنباط المخفي والمتملّص.

في رسومات شنان الأولى، ارتكزت المشاهد على الموضوعات التقليدية المشتقة من السجّاد في بيت العائلة بلغة تصويرية نضرة ومفعمة بالألوان. كان الضوء دلالة على الحدود الفاصلة بين الحيز المنزلي الداخلي والحيز الخارجي العام. البورتريهات الذاتية كانت موالية للواقعية، مع ذلك، في الأعمال التي توقف فيها الرسم، الشخصيات المستترة ظهرت للعيان، على سبيل المثال، لوحة **بورتريه ذاتي مع مسبحة** (2010). في هذه الأعمال، الحضور الذاتي يبدو تجليًا فينومينولوجيًا للعمل الانعكاسي. هذا المنطق، الذي جعل شنان تتردّد قليلا إلى أن ينتهي بها المطاف بالتوقف التام، يبشّر بتطورات لاحقة، يرتبط فيها بناء المشهد بتفكيك كل ما هو ملون ومُتراصّ في الصور التحضيرية. الصورة تفرض حضورها بشكل تدريجي، لتستحوذ في نهاية المطاف على جميع حواس الرسامة والمُشاهد.

الرموز حول التغييرات المستقبلية ظهرت أيضًا في **البيت 3** (2014) وفي أعمال أخرى ضمن هذه السلسلة التي يظهر فيها السجّاد – دون رواسب ذاتية واقعية أو مُتخَيّلة، إنّما كمشهد عابر للحضارات يشكّل حيزًا جماليًا، يدعو للتأمّل بالفنانة وبأعمالها. في لوحتها هذه، أدّت شنان مهمّة إزاحة (displacement) مركّبة تسبّبت بتراكم غير متجانس للرواسب الصورية مختلفة المصادر. لقد افتقد السجّاد استمراريته الوظيفية. بقع الألوان وآثار سحب الفرشاة بحركات متعاكسة توحي بالبحث عن التجربة الجمالية بواسطة التفكيك وإعادة التركيب.

في أعمالها الجديدة مثل **لارا**، المماثلة لتلك الصادرة عام 2017 (180X120 سم)، حيث تظهر قدمان ترتديان جواربًا موردّة متسخة عند الكعبين، وحيث تلامس أطراف الأصابع سجادة متموجة، يشكّل المكان كناية للجسد الذي يبحث عن مرجعية مكانية وزمانية. في عمل آخر لها-**بلا عنوان** (2017، 66x100 سم)، يظهر للعيان جسد طفلة صغيرة متمدد يتدحرج للوراء على حصيرة ملفوفة. الجسد هنا هو نقطة انطلاق نحو العالم. مع أن المشهد لا يقطع الشك باليقين ويزيد من ضبابية الرموز، إلا أنّ البقعة تكون بوصلة وتقود الرسامة في مسار البحث.

في إحدى اللوحات التي تعود إلى العام 2016 (100X150 سم) – **تسير فوق بذور البطيخ**-جزئية الجسم الذي تظهر على شكل رجلين تسيران ببنطال جينس يوميّ-تعزز من التجربة الجسدية، ملامسة الجسد الذي يحتك/يدوس على البذور،

والرؤية. الجسد والظل، والقماش ذو اللون البارز-يحوّلون البقع إلى بوصلة مُرشدة. البقعة، والتي تشكّل عنصرًا حسيًا كالنغمة أو الصوت، كشارة ما قبل رمزية-هي التي توجّه الحس الشاعري[3] الذي يصبح أكثر وضوحًا من عمل فني لآخر.

"يتوجّب علينا فرض وجهة نظرنا الجسدية على العالم"[4] يقول موريس ميرلو بونتي. يوضّح لاحقًا أنّ هذا المفهوم يكشف الستار عن الحضور وليس عن الحقائق. ولأنّ المفهوم ليس موضوعيًا، معرفتنا ستكون[3] جزئية وسيبقى هناك شيئًا مخفيًا.

هذه الجزئية ما هي إلا دليلا على أنّ المعرفة هي تجربة حسية. الأبعاد الثلاثة: الجسد، التمثيل والحيز[5] تُدرَس الآن حسب منطق المكان نفسه (Locus Logic) والمكان المُتخيّل والمتقطع قادر على احتواء شخصها كـ "جسد-حيّز".

فاطمة شنان لا تُعنى فقط بخلق حيّزًا للإبداع وحيزًا آخرًا داخل لوحاتها الفنية، بل تعنى أيضًا بملامسة الجسد للحيز، بين جسدها كامرأة ورسّامة، وبين السجّاد، الذي اعتبر مصدر سلطة، اكتسب إرثًا رمزيًا واستُخدم كأداة للرؤية والتقييم.

هذا التوجّه ينعكس في أساليبها الفنية وفي أعمالها الفنية بحد ذاتها، كما يظهر بوضوح في اللوحات التالية:

بورتريه ذاتي مع سجّادة 1 (2017, 200X140 سم) **وبورتريه ذاتي مع سجّادة 2** (2017، 20X140 سم)، واللتان تستندان إلى صورة لسجادة حريرية من القرن التاسع عشر من شمال إيران (Tabriz, Iran)، واللوحة **بورتريه ذاتي مع سجّادة 3** (200X130 سم) حيث تظهر رسمة سجادة فارسية من القرن الـ 18[6]، سبق ورأتها الفنانة في قسم النسيج في متحف المتروبوليتان للفنون في نيويورك (The Metropolitan Museum of Art).

تمثيل شخصها في هذه اللوحات يحيد عن حدود ملامسة الحيز الذي تشغله السجادة لجسدها. شخصها هذا ليس حاضرًا بمعزل عن سائر الظواهر. كما أشار ميرلو-بونتي، إنّها شبكة من التفاعلات المتبادلة. اختيارها المتعمد للسجّاد الذي يمثّل حضارات شرقية يعتبر في الغرب محاولة استملاك تدل على أنّ الأسئلة التي تتمحور حول الجسد هي في الواقع ممارسات متعلقة بالهوية. والهوية تُبنى في مسار تفاوضي مركّب، ليس من خلال بضعة تصريحات، إنّما من خلال الإدراك بإنّ الإنتاج التصويري كافٍ.

في هذه الأعمال الفنية، تصوّر فاطمة شنان ذاتها كصورة "منسوجة" داخل السجادة المرسومة بريشتها، أو ككيان مهجّن، هوية مُهَندَسة، تدمج بين رأس محنيّ وسجادة ممدودة على سطح جسم معقّم، يضيئه مصباح مخبري في قسم الحفظ في المتحف. في كلتي الحالتين، الحدود ضبابية وتوحي بفكرة التهجين. ولكنهما عمليتا تهجين مختلفتان. السجادة التي تعود إلى القرن الـ 18، وهي من الصنف المسمّى بـ "فنتازيا"[7] توحي بلقاء بين حيوانات خرافية وشخص امرأة شابة. يتموضع شخصها في مركز اللوحة، في ملابسها اليومية العابرة للعوالم، ويحاول مواجهة حظر الانتقال من عالم لآخر، بصحبة موكب من هذه الكائنات الخيالية. وبهذا، تتحول السجادة إلى ما يشبه العباءة الملكية. في هذه اللوحات، التي تحتفي بعنصر التهجين[8] يظهر التعقيد الذي تطرقت إليه جوليا كريستيفا عندما سلطت الضوء على تعدّد الهويات المتأصل في الخطاب الثنائي والمزدوج.

النقاش حول علاقات السلطة والمعرفة يتجلى كإمكانية محتملة لاختيار شنان لمشهد يدمج بين رأسها والسجادة الممددة أمامها، حيث تظهر أيضًا ثلاثة شجرات سرو متصلة ببعضها البعض بشكل متجانس، وإن عُكست، تبدو منتصبة أمام جسدها المحنيّ.

تظهر بجانب السروة البرتقالية سروتان داكنتا اللون وعصافير كثيرة في الإطار الداخلي. هذه العناصر كانت سائدة في فترة تصنيع هذه السجادة، ولكن الدمج بين جميع هذه المركبات في المشهد المرسوم يثير جدلا حول الهوية وتعدد الهويات في السياق ما بعد الاستعماري والجندري. من وجهة نظري، هذه اللوحة تستعرض حالة من المواجهة أمام علاقات القوى والسلطة، وأمام النظام الذكوري وتجلياته.

لم يعد الأمر يقتصر على طفلات وفتيات في أحضان الطبيعة أو داخل غرف مغلقة يتدارسن الحدود بين أجسادهن والحيز المخصص لهن في المجتمع والبيت. فمن خلال السجادة المزخرفة، تستحضر الرسامة شخصها لتدعو إلى تشويش هذا النظام بواسطة «التدنيس" المجازي للنقاء المخبري في المتحف السلطوي. استنادًا إلى ميرلو-بونتي، يمكننا التشديد على أنّ لوحة شنان المبقّعة تستعرض التواتر النابض والحي للجسد داخل الحيز، وتمكّن المعرفة الحسية من طرح بدائلا للمنطق.

التهجين والتدنيس يتعارضان مع سلطة الطُهر الرافضة للتعددية والتهجين. عناصر "التدنيس" ظهرت أيضًا على الجوارب الطفولية. في كتابها "الطهر والخطر"، تُشير عالمة الأنثروبولوجيا ماري دوغلاس (Mary Douglas) إلى أنّ ما يعتبر مدنسًا في مجتمع ما هو الشيء الخارج عن مكانه، الشيء غير القائم في المكان الذي ينتمي إليه. بهذا، انعدام الطهارة هو الخروج عن حدود النظام، الخروج عن حدود النظام الاجتماعي-الثقافي. يقول يهودا شينهاف أنّ التهجين "قد يكون في نفس الوقت مصطلحًا مُدعّمًا مُضعِفًا[9] على المستوى السياسي..." بسبب الطبيعة المُراوغة لهذا المصطلح، قد نجد أنفسنا نخطّ قصيدة مديح زائفة عن الهوية متعددة الثقافات، ظاهريًا، والمتجانسة مع مفاهيم تساهم في تسطيح مصفوفة القوى التي تتبلور الهوية داخلها".

هذا الحذر التأويلي يعتبر ضروريًا عند استخدام مصطلحات قد تسدل الستار على التعقيدات القائمة في الخطابين الاستيطيقي والسياسي، وخاصة في الجدل الدائر بينهما. مثلما أشرت سابقًا، "يبدو أنّ رسومات شنان قادرة على تمثيل "عدم طبيعية" الأشياء وتمكننا من خوض التجربة الإنسانية والتفكير فيها مليًا.

في الواقع، مجموعة أعمالها الجديدة أيضًا تقترح خوض تجارب استيطيقية مركّبة وغنية، ومن خلالها نسأل أنفسنا عن منطق المكان وعن ارتباطنا به وبذواتنا. رسومات السجّاد لا تسطّح العلاقات بين الجسد والحيز، إنّما تساهم في تمدّد حدود الهوية وحدود الجسد داخل الحيز، وهو "الجسد-الحيّز"-صورة مهجّنة عابرة للعوالم.

1. جوليا كريستيفا، زمن النساء، مأخوذ عن نيتسا إيلئور، أورلي لوفين، حانه نافيه تامي عنيئيل هاوز (محرّرات)، أساليب الفكر النسوي، أنطولوجيا، الجامعة المفتوحة، [1996]، 2007. ص. 193

2. سلسلة مكانية واحدة هو عنوان معرض فاطمة شنان لعام 2015، في صالة العرض للفنون في أم الفحم، برعاية كرميت بلومنزون

3. بحسب كريستيفا، البُعد ما قبل اللغوي هو البعد السميوطيقي، المشتق من الكلمة اليونانية سيميون، وتعني علامة، أثر، نقش. توجد لهذه الـ "نقوش" علامات في جسدنا، مثل الضوضاء أو الإيقاعات التي تجذب الحواس. تستخدم كريستيفا هذا المصطلح لتثبت لنا أنّ هذه النقوش موجودة داخل الجسد، خلافًا للشارات اللغوية الرمزية. من هنا، الجسد هو الأصل وهو الذي يعزز البعد الجمالي-الشاعري. هذه التأملات مهمة جدًا في سياق موقع الجسد ودوافعه في خطاب المُبدع، حتى وإن كان البعد السميوطيقي خاضعًا لما تُمليه اللغة بعد اكتسابها. للتوسّع، انظروا: ليئات فريدمان "قوة الرهاب" مأخوذ عن نيتسا إيلئور، أورلي لوفين، حانه نافيه وتامي عنيئيل هاوز (محرّرات)، أساليب الفكر النسوي، الجامعة المفتوحة، 2007، ص. 310-313.

4. للاطلاع على الجدل الدائر حول هذه الأبعاد الثلاثة، انظروا: هينري ليفيبر، "صُنع الحيز"، مأخوذ عن: راحيل كالوش وطالي حاتوكا (محرّرات)، الثقافة المعمارية: المكان، التمثيل، الجسد، تل-أبيب: ريسلينغ، 2005، ص 177-201.

6. http://www. metmuseum.org/art/collection/search/453358

7. انظروا http://www.rugrag.com/post/Silk-on-Silk-Antique-Persian-Tabriz-Fantasy-Carpet.aspx

8. عن التهجين في الخطاب ما بعد الاستعماري انظروا: يهودا شينهاف، عن التهجين والتطهير: الاستشراق كخطاب واسع الهوامش، نظرية ونقد 26، ربيع 2005، ص 11-5

9. ياعيل غيلعات، "السجّاد كحيز للعمل والإبداع: عن مسارات العمل لدى فاطمة شنان"، مأخوذ عن فاطمة شنان: سلسلة مكانية واحدة، أم الفحم، 2015، ص. 18-21.

السجّادة كحيز هيتروتوبي: مقابلة مع فاطمة شنان

دورون لوريا

انتشرت في أوروبا في القرن التاسع عشر "صور بازار" استعرضت مشاهد مذهلة لسجّاد شرقي وباعته الغرباء، معتمري العمائم والطرابيش على مختلف أشكالها. لقد تميّز بذلك بشكل خاص تيار "الاستشراق الفرنسي"-وهم مجموعة رسّامين سعوا لاستنشاق عبير الشرق ووصفوا في أعمالهم شتى الأنقاض، المشاهد الطبيعية والحياة اليومية (Genre Drawings) في الشرق في القرن التاسع عشر. الأكثر تميّزًا بينهم كان جان ليون جيروم [Gérôme] (1824-1904)، ربّما كان هناك آخرون ممّن سعوا للخروج في رحلة إلى مختلف بلاد "الشرق" (بما في ذلك الشرق الأوسط) من بينها المغرب، الجزائر، مصر، إسرائيل، اليونان، تركيا، سوريا وبلاد فارس. انبثق هذا التيار عن "الحركة الرومانسية" في فرنسا (**أوجين ديلاكروا وزملاؤه). ولكن مع مرور الوقت، اعتبر هذا التيار معاكسًا للانطباعية، أما "الاستشراقيين"، فقد اتسّمت رسوماتهم بدقة لا متناهية.**

ولكن السجّاد في فن الرسم كان قد ظهر منذ زمن طويل. الرسام الفلمنكي ابن القرن الـ 15 يان ڤون آيك [Eyck van] وصف ببراعة قصوى سجّادة تكسو درجًا في لوحة **«العذراء والطفل والراهب ڤان در فيلي" (1436)**، حيث يبدو للناظر إلى اللوحة أنّ الرسام وصف كل خيط من خيوط السجادة. لقد اعتبر ذلك تجديدًا في تاريخ الفن، بعد الرسم التخطيطي-العقائدي-التصوّري الذي ميّز الألفية التي سبقت عصر النهضة-المسمّاة بـ "العصور الوسطى". نقل ڤون آيك (مع شقيقه هوبرتوس) تصوّره العميق للواقع والطبيعة-بواسطة الأنسجة المتكسرة والمطوية، وبالتلاعب بالضوء-الظل. أخذ الأوربيون تدريجيًا يستوردون السجّاد الشرقي، ولكن لثمنه العالي، لم يكن يوضع أرضًا (كي لا يُداس بالأقدام)، واستخدم كمفرش للمائدة. الرسام الألماني ابن القرن الـ 16 هانس هولباين الصغير [Holbein the Younger] دمج هذا السجّاد في اثنتين من لوحاته الشهيرة التي تعود إلى الفترة التي قضاها في لندن: **السفراء** (1533) **وبورتريه التاجر جورج جيزي** (1532). في وقت لاحق، سميّ هذا السجّاد بـ "سجّاد هولباين". في نفس الفترة، أي في القرن الـ ١٦، قام الرسام البندقيّ لورينزو لوتو [Lotto]، برسم لوحة لزوجين يجلسان بجوار مائدة مغطّاة بسجادة شرقية جميلة.

انتقل هذا التقليد إلى الرسامين الهولنديين أبناء «العصر الذهبي الهولندي الذي امتد طوال القرن الـ ١٧»: توماس دي كايزر (**قسطنطين هوغنس ومساعده الشخصية**)، جيرار دو [Dou], غبرييل ميتسو [Metsu] (**شاب جالس بجوار مائدة**)، كاسبر نيتشر [Netscher]، فرانس ڤون ميريس [van Mieris]، والأكثر تميزًا- رامبرانت فان راين[Rembrandt van Rijn] ويوهانِس فيرمير [Vermeer van Delft]. دمج رامبرانت السّجاد الشرقي الموضوع على مائدة في لوحة تعود إلى العام ١٦٦٢ بعنوان **نقابة صُنّاع الأقمشة** المسمّاة أيضًا **بـ نقابة النساجون**، بينما دمج فيرمير مرارًا وتكرارًا رسومات السجّاد في لوحاته التي تصف فضاءات داخلية.

في العصر الحديث أيضًا تحتل رسومات السجاد مكانًا ما في الفنون. نخص بالذكر الفنانين الثلاثة الأكثر بروزًا: جون سينجر-سيرجنت [Singer Sargent], غوستاڤ كليمت

[Klimt] (**بروتريه امرأة في فستان سهرة أسود**) وهنري ماتيس [Matisse]- خاصة لوحات "الطبيعة الصامتة" التي تعود إلى السنوات 1906-1908. على ضوء هذا التقليد الغني، يُطرح السؤال التالي: هل يستطيع الفنان العصري أنّ ينافس هؤلاء العظماء الذين تعمقوا في رسم السجاد (أو دمجه في رسوماتهم)، أو أنّه يستحسن له البحث عن "لغة جديدة"، أو على الأقل تحديث وتطوير ما أُنجز في هذا المجال على مدار القرن الـ 20. تجدر الإشارة إلى أنّ فاطمة شنان، وهي فنانة موهوبة ومثقفة، مدركة وملمة تمامًا بهذا التقليد.

دورون لوريا: كثيرًا ما تدمجين السجاد في أعمالك الفنية، وقد تطرقتِ في مقابلات سابقة إلى رمزية السجاد بالنسبة لكِ وللمجتمع الدرزي (القدسية، عمل النساء، الدفء المنزلي، الجانب الجمالي وغير ذلك). مع ذلك أود معرفة المزيد منك عمّا يمثله السجاد بالنسبة لك شخصيًا.

فاطمة شنان: السجاد بالنسبة لي لا يمثل أي قدسية، بتعبير أدق، لا توجد للسجاد في المجتمع الدرزي رمزية قُدسية. بشكل عام، السجاد التقليدي، أو المرتبط بمجتمع تقليدي، يرمز إلى العناصر التي أشرت إليها. خلافًا للحضارة الإسلامية ولاستخدامات السجّاد في الكنائس، لا توجد للسجاد في المجتمع الدرزي ثمة قداسة بالمفهوم الديني أو الطقوسي. السجّاد شائع الاستخدام في الحيز المنزلي كعنصر زخرفيّ/تزيينيّ، وليحول دون ملامستنا المباشرة للأرضية. داخل جدران المنزل، يمثل السجاد أساسًا الفضاءات الأكثر أهمية ويزيدها زخمًا، ويعتبر أيضًا إحدى الدلائل على الانتماء للمجتمع. في الماضي، كان السجاد دلالة على التواصل بين الأجيال.

معالجتي للسجاد في أعمالي الفنية منبثقة من موقف تهديميّ ومناقض لوجهة النظر المجتمعية. في تجربتي الخاصة، تتحول السجادة إلى كائن حي، يشكّل جزءًا من تجربتي المنزلية. هناك والدان-أم وأب، أشقاء وشقيقات، وهناك سجّادة. لطالما تعاملت مع السجادة على أنّها جسم محاط بهالةٍ. الهالة كانت دائمًا مرتبطة بالسجادة فقط، عن دون سائر قطع الأثاث في المنزل. نظيرًا لـ «منديل القديسة فيرونيكا» في المسيحية (المنديل الذي يُقال، حسب التقليد المسيحي، أنّ وجه المسيح طُبع عليه، عندما مسحت فيرونيكا وجهه لتزيل عنه الدم والعرق في طريق الآلام، في طريقه إلى الجلجثة، حاملا الصليب على كتفيه)، كانت السجادة تعكس لي جانبًا من القداسة.

في الفيلم الإيراني «غابا» تحتل السجادة مكانًا مركزيًا. "غابا" هي السجادة التي تنقلها القبائل الباكستانية معها في ترحالها من مكان لآخر، وبواسطتها يسردون قصصًا عنهم وعن الأحداث الهامة التي مرّوا بها في حياتهم. تكمن في هذه "السجادة الراوية" خصائل عديدة-فهي تتنقل معك، تتغير، تتفكك وتُحاك من جديد. خيط السجادة في الفيلم الموصوف كـ "خيط الحياة"-مذكور أيضًا ضمن معالجاتي الفنية للسجّاد. فالسجاد، حتى في حالة التنقل والترحال، يؤدي دور الخارطة الحدودية التي تساعدنا على فرض النظام وخلق الحيز، أو على الأقل يحاول القيام بذلك، ففي معظم الحالات، السجادة لوحدها لا تستوفي المهام الصعبة الملقاة على عاتقها.

بشكل عام، يمكنني القول أنّ رسوماتي تعيد استملاك السجادة الـ «الشرقية»، بعد استملاكها سابقًا على يد الرسّامين الأوروبيين. رسوماتي "تتجاوب" مع المكانة التي تحتلها رسومات السجاد لدى رسامي عصر النهضة وما بعده، والذين استخدموا السجاد الشرقي كفكرة نادرة، ودمجوه في رسوماتهم لغرض تمثيل السيطرة، الطبقة الارستقراطية والقوة، والانجذاب إلى "الآخر" المروّض. من تيسّر له ذلك زيّن منزله بسجّاد أضفى "نكهة شرقية". إلى حد ما، كان السجّاد دلالة على المكانة الاجتماعية لمُلاكه، وقد عبّر الرسّامون عن ذلك في لوحاتهم، أو استخدموا السجاد الشرقي كمجرد عنصر تزييني. الرسم الاستشراقي في القرن الـ ١٩ والنصف الأول من القرن الـ 20، بالإضافة إلى الفترة التي سبقت القرن الخامس عشر، تميّز بأوصاف مذهلة لفضاءات داخلية غنية بالسجاد.

يشكّل السجاد نقطة انطلاق لأعمالي، ولكن ليس لوصف وتلبية توقعات الواقعية الاستشراقية، إنّما لتقديم بديلا للمفاهيم النمطية التي تجذرت على مر السنين في الفن الغربي حول العلاقة بين السجاد، النساء والشرق. فعلى سبيل المثال، المحيط الطبيعي للسجاد لا يظهر في أيّ من رسوماتي، ويكون

المحيط دومًا حيزًا قائمًا بحد ذاته. أتطرق في أعمالي إلى السجاد على أنّه حيز هيتروتوبي (هيترو-مختلف، توبوس-مكان)، أو حيز غير قائم في مكانه، بحسب ميشيل فوكو [Foucault].

بالنسبة لي، تمثّل السجادة حيزًا كهذا-"حيزًا آخرًا". ولكن من ناحية أخرى، السجادة هي سجادة، منطقة محدودة، ذات أربع حواف واضحة، إنّه حيز محدد. أعني بذلك أنّ السجادة تطرح أسئلة حول السلطة والجاذبية، الحدود، حدود الجسد، وخاصة حدود جسدي أنا-من منظور جندري. في بعض الأحيان، تكون شخصيتي ماثلة في الرسومات، وفي أحيانًا أخرى أبعد الشكوك عن ذاتي، بواسطة رسم بورتريهات لطفلات أو فتيات، كما هو الحال في أعمالي السابقة. حاولت سابقًا موضعة الجسد الأنثوي بواسطة استخدام السجادة الزينية كاستعارة للجسد الذي تُفرض عليه نفس القوانين التي تنطبق على مسار صنع السجادة التقليدية-قواعد وقوانين تنتقل من جيل لآخر. تحمل السجادة ما يحمله عادة الجسد القائم فوق السجادة. لقد قمت إلى حد ما بقلب الأدوار الرمزية. في أعمالي الأخيرة-كان الجسد متمازجًا مع السجادة. هذه التوترات تثري أسلوب معالجتي للسجادة. أفكر أحيانًا في الأسلوب الذي اتبعته مارينا أبراموفيتش [Abramovic] في تدارسها لحدود الجسد البشري في أعمالها الأدائية، في كيفية انعكاس الملامسة والحميمية في الحيز، أو في قدرة الحركة والإصغاء بين جسد وآخر. ومن خلال هذه التساؤلات، يمكن استكشاف ما أبحث عنه في معالجاتي للسجاد.

يفيد بعض المنظّرون أنّ الإدراك والمعرفة يشكلان عائقًا أمام "الابتكار والأصالة" لدى الفنان. إن حاولنا التفكير في هذه النقطة في سياق أعمالك الفنية: خبرة الرسامين في القرون الستة الأخيرة، ابتداء من يانْ فانْ آيْك، هانس هولباين، رامبرانت، فرمير، وفي العصر الحديث ماتيس، تطرقوا إلى القضية التالية-كيف يمكن التعبير عن الوهم والحس الكامن في السجاد الغني، السميك والكثيف في رسوماتهم؟ بم تفكرين حينما تختارين أسلوبك؟

الأسئلة حول الأصالة، الابتكار أو الواقعية لا تُشغلني. رسوماتي المجازية تولد داخل الحيز الوسيط بين الصورة القائمة في مخيلتي والعالم الخارجي. تخلق تصميمًا ذي معنى لا يعتمد التقليد أو نسخ، ولا يحتذي بأي أسلوب آخر قائم في هذا العالم. الرسم بالنسبة لي يشكّل طريقة لفهم العالم والاندماج فيه، مع الحفاظ على مسافة فاصلة. الرسم هو منظومة قائمة بحد ذاتها. رسوماتي هي إلى حد ما مجازية-تجريدية. يهمني أيضًا التعاطي مع موهبة الرسم المجازي كامرأة لا تجيد النسيج أو الحياكة (الأمور التي يشار إليها دائمًا ضمن سياق فكرة السجادة). بدلا من ذلك، أسعى لبناء المشهد بواسطة البقع. العلاقات القائمة في الرسمة بين بقعة وأخرى أكثر أهمية بالنسبة لي من العلاقات القائمة بين "نعومة" السجادة وبين التمثيل المادي بالمفهوم التصوّري/التخيلي.

أتممتِ دراساتك في مكانين رئيسيين: كلية أورانيم ولدى الرسام إيلي شمير (كنت قبل عامين قيّما على معرض له أقيم في متحف تل-أبيب للفنون). هل تجدين فرقًا بين هذين الإطارين التعليميين، وبمَ ساهم كلّ منهما في مسيرتك الفنية؟

دراستي لدى إيلي شمير كانت بمثابة تتمة طبيعية لدراستي في كلية أورانيم. هناك، تتلمذت على يد أساتذة مختلفين، وكل فنان أو فنانة نشط/ة طور/ت مسيرة مهنية مستقلة-كلّ شيء تعلمته لا يزال محفورًا في داخلي. مع ذلك، يمكنني القول أنّ مجموعة الفنانين الشباب، الذين خطوا خطواتهم الأولى في أورانيم، وأكملوا الطريق لدى إيلي شمير، من بينهم متان بن كنعان (الحائز هذا العام على جائزة شيف، والذي ستعرض أعماله في المتحف العام المقبل) وآخرين-يشكلون في أيامنا هذه مدرسة للرسم المجازي، أجمل ما فيها هي أنّها ليست متجانسة بشكل مطلق، ولا تعتمد قطعًا النسخ أو التقليد لأسلوب المعلّم/الفنان.

لقد تعلّمنا هناك، أولا وأساسًا-لنكون أوفياء للدرب الذي اخترناه، لنتأمل الواقع، دون محاولة لنسخ أو تقليد الواقع، إنّما لاعتبار الرسم، وكما أشرت سابقًا، محاولة لفهم العالم، وانطلاقًا من إدراكنا هذا-معرفة حدود قدراتنا وعدم التوقف عن المحاولة. من منظور أكثر عمقًا، وُلد الرسم من الشكوك والتساؤلات وليس من المعرفة واليقين. ولذلك، فإنّني

أعتبر الرسم منظومة علاقات، وليس وصفًا لمشاهد قائمة بحد ذاتها ومن أجل ذاتها. يبدو لي أنّني اكتسبت هذه الأفكار من معلّميني، وقد كان لهم أثر على مسيرتي الفنية. في حالتي، يتجلى ذلك في كلّ سجادة-التي لا اعتبرها جسمًا قائمًا بحد ذاته-بل مرتبطًا بالجسد، الحركة والفضاءات الأخرى.

يمكننا اعتبار اهتمامك واسع النطاق بالسجاد على أنّه معالجة لقضية الهوية النسائية والجذورية. الانشغال الدقيق بالخيوط يعتبر فنًا (بمعنى craft) ارتبط بالنساء على مر العصور. والخيط يرمز للارتباط بالأجيال النسائية التي كانت تعنى بصناعة السجاد. في أعمالك الفنية، لا تسعين جاهدة لصنع السجاد، بل تصفينه بعد أن يكون نتاجًا مكتملا. هل تعربين عن هذا الاختلاف؟ هل تعتقدين أنّه مرتبط بالتغيير الذي طرأ على حرية المرأة التي تتعزز أكثر فأكثر على مر السنين؟

إنني بالطبع مدركة لهذه المفاهيم المرتبطة بالقضايا الجندرية للرسم، الأعمال اليدوية والفنون. وكما أشرت سابقًا، اهتمامي بالسجاد نابع من كوني رسّامة وليس حائكة. أسعى لمواجهة الرسامين الذين فرضوا سيطرتهم على هذا المجال على مر العصور، وهذه السيطرة الرجالية لا تزال قائمة حتى يومنا هذا. فيما يتعلق بصناعة السجاد ومكانة النساء-انظر إلى المجتمع الدرزي في سياق صناعة السجاد، وأرى أنّ الوضع حاليًا مختلف عمّا كان عليه في السابق. لا أعني بذلك أن القضية الجندرية لم تعد قائمة، بل أنّها اتخذت أوجهًا إضافية. تعتني النساء حاليًا بالسجاد، ولكن لا علاقة لهن بصناعة السجاد. لا تزال السجادة قطعة مرتبطة بالمنزل والنساء، ولكنها تُدرج أساسًا ضمن المهام المنزلية. عمل المرأة المرتبط بالسجاد لا شأن له بحياكتها، إنّما بتنظيفها. أعني بذلك أنّ القضية الجندرية قائمة، ولكنها مختلفة. الأمر الذي دفعني لمعالجة فكرة السجاد من منظور جندري مرتبط بالحيز المادي والنفسي الضيق الذي يحظى به الفرد في مجتمع تقليدي. من الواضح أنّ المجتمع "العصري" أيضًا يواجه وهمية الحيز الشخصي، ولكن في المجتمعات التقليدية، القضية بنيوية، وهي أكثر حدة وبروزًا لدى النساء. أي أنّ العلاقة بين الفرد والمجموعة ترتبط أحيانًا بقدرة الإنسان على الحركة ضمن حدود السجادة المنزلية.

اضطررت منذ طفولتي لخلق حيز خاص بي-حيز محدود مشتق عن الحيز الأكبر. هذه السجادة تمثل هذا المسار النفسي. وأصداء هذا المسار تتجلى في أعمالي. على سبيل المثال، هناك مشهد مغلق يخلّد حدثًا معينًا داخل حيز مفتوح. حدث داخل "بطين القلب"-الحيز النفسي، الذي يُخلّد داخل غرف المنزل-الحيز العام. هذا يحدث أيضًا عند تواجد السجادة ووقوع الأحداث في أحضان الطبيعة. ففي لوحة **مايا 1** (**2014**)، أو **مايا، لارا وتمير** (**2014**)، هناك عالم داخل عالم آخر. هكذا تظهر السجادة أيضًا داخل اللوحة.

أستخدم السجاد في أعمالي من منطلق الاستراتيجية المحاكية، فبحسب المنظرة النسوية لوس إيريغاري: يجب استخدام الفكرة النمطية بشكل نقدي. أطرح قضية ارتباط السجادة بالنساء والأنوثة لزعزعة الربط النمطي بينهما.

حللت مؤخرًا ضيفة على قسم السجاد الشرقي في متحف المتروبوليتان في نيويورك. ما الذي اكتسبتيه من زيارتك هذه، وهل سيكون لذلك مساهمة أو أثر على رسوماتك؟

المبادرة لزيارة متحف المتروبوليتان كانت مبادرتي أنا شخصيًا، كجزء من تساؤلاتي الكبرى حول السجادة كحيز يجسّد التاريخ الثقافي، والعلاقة بين الغرب والشرق، المرتبطة أيضًا بالاستملاك ومصدر السلطة. ولأنّ الجانب الفولكلوري للسجاد الذي أرسمه ليس أحد مجالات اهتماماتي، زيارتي لقسم السجاد الشرقي في متحف رائد كهذا في الغرب عززت هذا الموقف وساهمت في موضعته في الحيز العام. المسار كان مفاجئًا بالنسبة لي، من حيث سرعة حدوثه. تواصلت مع المتحف عبر البريد الإلكتروني، حيث قدمت نفسي وتحدثت عن فني وعن هدفي العام من الزيارة. تلقيت منهم ردًا في اليوم التالي، وأشاروا بأنّهم سيسعدون لاستضافتي. ومن هناك تطورت الأمور. أود الإشارة إلى أنّ كل ذلك لم يكن ممكنًا دون دعم "آرت پورت"-البرنامج التخصصي الذي أشارك فيه هذا العام (برعاية الصندوق العائلي على اسم تيد أريسون). المسار بأكمله، والدعم الذي تلقيته، وتداخُل ڤرديت غروس-جميع هذه العوامل ساعدتني بدرجة كبيرة.

فكرة زيارة المتحف تطورت عقب التساؤلات حول الطبيعة والجذور الثقافية للسجاد "الشرقي" الذي أرسمه في لوحاتي. السجادة الأولى التي رسمتها، والتي كانت تحمل العلامة المعيارية للجودة (التي يمنحها الخبراء)، أي أنها لم تكن مرتبطة إطلاقًا ببيئتي الثقافية أو بأي جدل جندري محدد، هي السجادة الظاهرة في لوحة **بورتريه ذاتي وسجادة 2** (2017). لقد رأيتها لأول مرة على موقع المبيعات سوتبيس. مجموعة صغيرة من السجاد، تسمّى بـ "سجاد فنتازيا" بدأت تصل إلى دور المزادات العلنية العالمية منذ سبعينيات القرن العشرين.

فكرة "التداخل" الرمزي، بواسطة رسم بورتريه ذاتي داخل السجادة-التي تعتبر قطعة ذات قيمة تبادلية محددة، قطعة تمنح مالكها قيمة ثقافية ومادية وتعتبر كنزًا شرقيًا- كانت مهمة جدًا بالنسبة لي. زيارة قسم السجاد في متحف المتروبوليتان كانت جزءًا من لعبة الأدوار التي أردت أن أخوضها. وقد سبقت ذلك بالطبع مرحلة اكتساب المعلومات والمعرفة بطريقتين: أولا، التعرف إلى تاريخ هذا السجاد، ابتداء من لحظة صناعته إلى أن أصبح جزءًا من المجموعة المتحفية، ثانيًا، اكتشاف أصوله الإيقونية (الرمزية). سعيت لفهم هذه الموضوعات المحددة، العلاقات الكامنة في مسار التصنيع، شروط العرض، وبشكل عام، جميع الإجراءات والمسارات التي حولّت السجاد إلى ما يسمّى حاليًا بـ "سجادة ذات قيمة متحفية". لذلك، فإنّ اختياري لمتحف المتروبوليتان كموقع بحث واستقصاء كان أمرًا بديهيًا.

يمكنني القول أنّني انطلقت من التوجّه ما بعد الاستعماري، الذي يرتكز على أسس نظرية ومعروفة. ولكن عندي وصولي إلى Ratti Textile Center في نيويورك، حيث يُحفظ السجاد-مررت بتجربة جسدية، تجربة متضاربة ومتناقضة جدًا حيال المكان وحيال الأسباب التي دفعتني للقدوم إليه.

دهشت حين أدركت أنّه في ذاك المستودع/المختبر المعقّم، تعاملَ جسدي مع السجادة بشكل مختلف تمامًا عما كان عليه في لوحات السجاد التي رسمتها قبل زيارتي تلك. في أعمالي السابقة، شعرت وكأنّني قادرة على توجيه تحكّمي بالعلاقات القائمة بين الجسد والسجادة، سواء كان ذلك جسدي أنا شخصيًا أو أجساد شخصيات أخرى. على مر السنين، اعتدت على أداء دور «المخرجة» وتحديد قواعد اللعبة. تطرقت إلى المحيط والسجادة على أنّهم استعارة لقضية الحيز في محيط ما. في المقابل، السجاد الذي رأيته «في ظروف المختبر» وفي بيئة معقّمة في نيويورك عزز الشعور بالبعد. تجربة الجسد، تهذيب الجسد ومساعيه للوصول إلى حدود الذات، وهي الموضوعات التي تهمّني بشكل عام، كانت حاضرة أثناء زيارتي لمختبرات المتحف ومستودعاته. أعني بذلك أنّ وضع قواعد وقوانين الزيارة، تقييد الحركة، والبُعد المُتاح المحدّد مسبقًا-جميع هذه العوامل زادت من وضوح هذه القيود والقواعد المنعكسة في الخطاب المجتمعي، والتي وجدت لنفسها تعبيرًا جسديًا أثّر في نفسي ودفعني لطرح المزيد من الأسئلة حول العلاقة بيني وبين السجادة.

عند التقاطي للصورة التي استخدمت كمرجعية للوحة **بورتريه ذاتي وسجادة 3** (2017) (سجادة فارسية من الفترة القاجارية، تعود إلى نهاية القرن الثامن عشر)، اضطررت للانحناء نحو السجادة بحذر وانتباه كي لا ألحق بها ضررًا، وبالتالي أخل بشروط المشاهدة. ظهري وعنقي تمددا، في الواقع-جسدي بأكمله تمدد-الأمر الذي أدى إلى تداخل العامل المحسوس في فحص وتقييم الحيز وفضاء العمل. كما أشرت سابقًا، هناك، ومن ذاك المتحف تحديدًا، ولدت توجهاتي التأملية الجديدة، التي تذكرني بتغيير اتجاه سيري في بيتنا، ففي بعض الأحيان كنت أسير حول السجادة وليس فوقها-للحفاظ على كمالها الجماليّ.

إن كنتُ قد عمدت سابقًا إلى إخراج السجاد من الحيز المنزلي واستخدمته كأداة لطرح الأسئلة حول حدودي وحول حضور السجادة في الحيز (الحقل، الشرفة أو الشارع)، فإنّ زيارتي في متحف المتروبوليتان قادتني إلى فكرة الخروج إلى الفضاءات العامة، حيث يمكنني تحديد موقعي بالنسبة إليها، العودة إليها ورسم لعبة المربّعات بالطبشور، كما فعلت في أعمال سابقة-خوض مسار تحوّلي تراجعي. ولكن خلافًا لتلك اللوحات، عملية التحول لم تحدث على سجادة منزلية خلف قضبان نافذة المطبخ، إنّما في الحيز العام، حيث أفرض حضوري.

في زيارتي تلك إلى نيويورك، قررت أن أضع سجادة في حديقة سنترال بارك وفحص ردود أفعال المارة: من يدوس

عليها؟ من يتأملها؟ مين يتجاوزها بحذر؟ كيف تشير السجادة إلى حيز متاح أو محظور، أو حتى حيز مرغوب؟ إلى حد ما، عدت إلى استراتيجياتي السابقة، والتي بحسبها أتيح لنفسي إمكانية تحديد الشروط، وفحصت كيف تتحكم السجادة بحرية حركة الآخرين أو تؤثر عليها، تمامًا كما تقيدت حرية حركتي بواسطة قواعد وقوانين المختبر في المتحف وفي منزلي في قرية جولس، أحيانا للحفاظ على البعد الجمالي للسجادة.

القرار بوضع السجادة على الأرض في الحيز العام الذي يفتقر بوضوح لعنصر النقاء والطُهر معاكس للشروط المقيدة التي أمليت عليّ، كما لو كان جسدي مثبتًا بجبيرة. ولكني في الواقع فعلت الشيء نفسه. بنيت مشهدًا ورسمت له حدودًا على المستويين الزماني والمكاني. ولكن خلافًا لتجربتي في المتحف، لم تكن دوافعي نابعة من المعرفة/القوة التي يعتمدها المتحف الذي يؤدي دور "حامي ممتلكات" البشرية أجمع. لقد حاولت من خلال مبادرتي تلك أنّ أثير حالة من الجدل وعدم اليقين حول المُلكية والمنالية لدى المارة الذين كانوا يجهلون ما هو المتاح وما هو المحظور. خلقت حالة من "التعجيب"- ردًا عن التجربة التي مررت بها في المتحف. في كلتي الحالتين، طُرحت أسئلة تستدعي البحث في أعمالي التالية-سواء في لوحاتي أو أعمالي الفنية الأخرى.

لقد أشرتِ إلى أنّك لا ترسمين السجاد بشكل عبثي وعشوائي، بل تسبق ذلك عملية «بناء وإخراج للمشهد». تختارين وضع بضع سجادات تارة على سطح المنزل، تارة في الحقول، تارة على درابزين الشرفة أو على طريق إسفلتية. ما الذي يقف وراء هذه الاختيارات، إلى جانب التنوع المواضيعي المتمثل فيها؟

أنت محق. الإخراج هو جزء لا يتجزأ من طريقة عملي كفنانة. أعمل على بناء وإخراج المشاهد، فهناك يكمن التعبير المسرحي-المجازي لأعمالي. يوجد هناك دومًا حيز ما، محيط ما وتدارس للعلاقات بين الإنسان والحيز. لذلك، فإنّ خياراتي ليست نابعة فقط من رغبتي في التنويع. أتطرق عامة إلى الموضوع ذاته، ولكن الجوانب التي أتدارسها تختلف من عمل فني لآخر. كلّ مكان يثير تحديًا جديدًا، ولكن السؤال المركزي يتمحور حول نوع وطبيعة الحيز، وكيف تساهم هذه الطبيعة في إعادة طرح الأسئلة المتكررة في جميع أعمالي. عندما ينتقل الإنسان من مكان لآخر، سواء من مسقط رأسه إلى مكان دراسته، أو من بلد لآخر، المحيط الجديد يضعه في مواجهة مع جذوره. ويتوجب عليه تدارس كيفية إثبات وجوده داخل الحيز. الحيز في هذه الحالة تحول إلى بعد قياسي وتقييمي لهذه العلاقة في الفضاءات/البيئات المختلفة.

توجد في اثنتين من لوحاتك مواجهة (أو ربما دمج؟) بين سجادة شرقية وكرسيين بلاستيكيين. في إحداهما، يبدو وكأنّ السجادة غُسِلت وعُلّقت على الدرابزين كي تجف، وقد وضع فوقها كرسيين كي لا تطير. هناك فرق جليّ بين المادتين: السجادة تبدو شيئًا طبيعيًا، قطعة ما نسجتها مجموعة نساء من مكان ما، مقابل الكرسي المصنوع من مادة اصطناعية والذي يصنع بطريقة خطوط الإنتاج الصناعي. ما الذي دفعك لاختيار هذا الدمج الغريب، ظاهريًا؟

السجادة والكرسي هما على حد سواء منتجين ثقافيين، تقف خلفهما علاقات إنتاجية واستخدام لوسائل إنتاجية لم تكن ملكًا لـ "صنّاعهما". مع أن المادتين مختلفتين، لا اعتبرهما «منتج طبيعي» مقابل "منتج اصطناعي". أعتقد أنّ تواجدهما بجانب بعضهما البعض لا يشير فقط إلا أوجه الاختلاف، إنّما إلى أوجه الشبه أيضًا. محور هذا العمل ينبع تحديدًا من مسألة العلاقة القائمة بين الكرسي، المرتبط أيضًا بالجسد، بوضعية الجسد وبالجسد الغائب، وبين السجادة المعلّقة الـ "متروكة"، العلاقة بين الكرسيين الأبيضين، مقارنة بألوان السجادة، وعلاقة جميع هذه الأجسام بالخلفية المعمارية.

الكرسيان والسجادة على حد سواء ليسوا في مكانهم الاعتيادي. الدمج بينهم غريب، ولكنه يعكس حالة روتينية تفتح البيت نحو الخارج، ولذلك طرحت بعض التساؤلات حول الحيز المعماري نسبةً لمحتويات المنزل، وقد كان ذلك بالطبع مجازيًا أكثر من كونه ماديًا. مع ذلك، أوافقك الرأي بخصوص الفرق بين "القطعة الصناعية" "والقطعة الناتجة عن عمل يدوي". بالنسبة لي، يتحول كلاهما إلى نموذج للتأمل والبحث التصويري والثقافي.

في أحد أعمالك الأخيرة (**بورتريه ذاتي وسجادة 2, 2017**)، وهو أيضًا أكبر أعمالك حجمًا (إذ يبلغ ارتفاعه مترين)، صورتك الشخصية "منسوجة" مع السجادة-أو بكلمات أخرى-يبدو وكأنك منبثقة عن السجادة وقد وصلت إلى أوج الاندماج/ الانصهار مع القطعة الأكثر ارتباطًا بفنك-السجادة الشرقية. من منظوري أنا شخصيًا، شخصيتك المنبثقة عن نسيج السجادة مماثلة لـ "ولادة فينوس" للرسام ساندرو بوتيتشيلي [Botticelli]. هل تلحظين أوجه الشبه؟

اللوحة التي أشرت إليها تُعنى بالتساؤلات حول الـ "أنا"، الجسد، الحيز والحدود. لا أفضل استخدام المصطلح اندماج لما فيه من انصهار ومحو للحدود. أشعر أنّه يوجد في هاتين اللوحتين ثمة تمدد، وحتى اختراق للحدود. الحس الحركي عبر السجادة قد يفسّر أيضًا على أنّه بناء لحيز ثلاثي الأبعاد، يساهم في تمدد السجادة، وليس فقط حدود الجسد.

اختياري لرسم نفسي واقفة مع ذراعي اليسرى مائلة نحو الجسد مستوحاة من وضعية جسد ڤينوس. تعتبر ڤينوس في الثقافة الغربية رمزًا للأنوثة، الجمال والخصوبة، والتي أصبحت بالتالي مزايا المرأة، أو ربما كلّ ما هو نسائي. إنّها بمثابة تلخيص للمُتوقّع من النساء، الأمر الذي يحمل في طياته اختزالا فظيعًا. استند في أعمالي إلى ڤينوس كرمز للعنصر الأنثوي في المرأة، ولكنني في الوقت ذاته، أفكر في مدى صلاحية هذا الرمز. على غرار رسامات أخريات، استخدم الرموز القائمة في الثقافة، ولكنني لا امتثل حتمًا لما ترمز إليه. أفسح المجال لمعانٍ أخرى وأغير العلاقات بين الدال والمدلول.

قد يُطرح السؤال عمّا إذا كنت متماهية مع ڤينوس، ولكن إن أمعنا النظر في اللوحة، نكتشف أنّها ڤينوس ببنطال جينز وسترة مقلّمة. يفترض هنا أنّه تم استحضار أسطورة نسائية ونقضها. يحدث ذلك بواسطة سجادة تعود إلى مكان ما في المشرق، وقد شاءت الأقدار أن تصل مباشرة إلى دار مبيعات غربي. الأمر لا يقتصر على علاقات جندرية، إنّه انعكاس لشيء أكثر تعقيدًا. ولأن الاستعدادات لرسم اللوحة أجريت بواسطة كولاج تصويري، كنت منهمكة في التخطيط، رسم خطوط العرض والطول، وتحديد الحيز، وجالت في خاطري التساؤلات التالية: ما الذي أملكه أنا، ما الذي تملكه السجادة وسائر الشخصيات (ومعظمها أسطورية) الظاهرة على السجادة، وكيف أندمج في أو أخلّ بالرواية التي تسردها السجادة؟ هل عملي هذا هو بمثابة "جدارية-سجادة" تحتوي صورًا مختلفة تمثّل مراحل تاريخية مختلفة وقصصًا مختلفة يحولها المشاهد إلى كيان واحد؟ استعراض شخصيتي يغير منطق السجادة ويضع حدًا للتكرار اللامتناهي. سائر الشخصيات تدور حول الشخصية المركزية. إنّها نقطة المرجعية للحلقة الحركية المحيطة بها.

يمكننا اعتبار هذه اللوحة كاستعارة لآليات الترميز التي ترافقنا منذ بزوغ فجر البشرية. على سبيل المثال، كان يُشار إلى المُلكية في الكهوف في عصر ما قبل التاريخ بواسطة رسمة أو بصمة يد، وفي وقت لاحق بواسطة الأسوار والحواجز، أو الإشارة برقم أو يافطة تابعة لدولة، شارع، بلدة. حتى وإن كنا نعتقد أننا نشق طريقًا لم تكن قائمة من قبل-سرعان ما يتضح لنا أنّ طريقنا هذه مليئة بالدلائل والعلامات، ونحن نقرأ هذه "العلامات" دون أن نكون مدركين لوجودها. في الواقع، عالمنا مبني كعالم مدلول. أثناء رسم هذه اللوحة، كانت مشاعري حاضرة بقوة. أمكنني استشعار عملية التخطيط للمصير تمامًا كما استشعرت عملية تخطيط ورسم السجادة. ولأنها احتوت حيوانات ونباتات، كان عملي الفني هذا بمثابة نظير للعلاقات بين الإنسان والعالم. موضوع الدلالة والترميز (المادي) يرافقني منذ أولى أعمالي، حين رسمت لوحة إكس وسجادة (2011) وأعمال فنية أخرى.

في لوحة ماتيس [Matisse] الأيقونية **الغرفة الحمراء**، المسمّاة أيضًا بـ **الانسجام بالأحمر** (1908، متحف هيرميتاج، سانت بطرسبرغ)، تظهر أيضًا شخصية امرأة متمازجة في اللوحة بين مفرش المائدة الأحمر المزخرف وورق الجدران الأحمر المزيّن، لدرجة تصعّب علينا أحيانًا التمييز بين "ماذا ينتمي إلى ماذا" في هذا الحيز. هل انتابك شعور مماثل عندما دمجت شخصيتك في اللوحة التي أشرتُ إليها؟

بالطبع. يمكننا القول أنّ التهجين أو التضليل بين "السجادة-الجسد" و "الجسد-السجادة" هي القاعدة التي ترتكز عليها

أعمالي الفنية الأخيرة. على سبيل المثال، في **لوحة بلا عنوان** (2017)، مع أنّ العلاقات القائمة بين الجسد والسجادة في هذه اللوحة مختلفة قليلا-قمت بتصوير/رسم الشخصية من منظور يمنح المشاهد الشعور بالقرب من الشخصية المرسومة. في جميع لوحاتي التي رسمتها حتى الآن، كان تفكيري موجّهًا دومًا إلى بنية اللوحة، ساعية لنقل الشعور أو الفكرة عن طريق البُنية. إنّها محاولة لطرح الأسئلة حول الحيز. لوحة فنان عصر النهضة الإيطالي، ابن القرن الـ ١٥، أندريا مانتينيا [Mantegna] **المسيح الميت**، هي لوحة نفيسة تعتبر العمل الفني الأول المبتكر من حيث البنية. فهو يحتوي نقطة تلاشي منخفضة واختزال حاد. هذه اللوحة حاضرة في ذهني طوال الوقت.

ماتيس هو أحد الفنانين الأحب إلى قلبي، ويعتبر إلى حد ما مصدر إلهام لأعمالي. ولكنني تأثرت أيضًا بفنانين آخرين، ينتمي البعض منهم إلى تيار الانطباعية-التجريدي مثل روتكو[Rothko]. الرسّامون الجيدون، بغض النظر عن انتماءاتهم الأسلوبية، هم مصدر إلهام وإثراء بالنسبة لي.

هل تمثل معالجة السجاد، المتعلقة مباشرة بعمل النساء التقليدي، التقيّد بالتقاليد والقمع الذي تعايشينه كامرأة، أو أنك تعتبرين هذه العلاقة عاملا مدعّما يساهم في الاستملاك والارتباط بالجذور؟

أود التوضيح مجددًا إلى أنّ السجادة بالنسبة لي ليست مجرد سجادة، إنّها ترمز لشيء ما-لشيء آخر، وبه استعين لطرح أسئلة جندرية شخصية وأخرى شمولية.

هل المسبحة والسجادة في أعمالك تمثلان الشيء نفسه؟

رسومات المسبحة مستوحاة من بورتريه أرنولفيني (1434) للفنان جان فان إيك، ولكنها تتضمن أيضًا جانبًا شخصيًا. في المجتمع الدرزي، الرجال فقط يستخدمون المسبحة، وقد رسمتها كرمز، كتحدٍ نسائي. تأثرت أيضًا بأسطورة ماري دي مورغان [de Morgan]، "قلادة الأميرة فيوريموندا". أراد والدها تزويجها لترث أمواله، ولكنها لم تكن معنية بالزواج، فقد كانت تشعر أنّ زوجها المستقبلي قد يحظر عليها التعامل مع السحر والالتقاء بصديقتها الساحرة، التي منحتها الجمال بواسطة السحر. فتقرر تحويل كلّ من الأمراء والملوك المعنيين بالزواج منها إلى خرزة ضمن قلادة تضعها حول رقبتها لتتمكن من التحكم بهم.

في نهاية المطاف، تقع في الفخ الذي نصبته لها الخادمة التي تآمرت مع الأمير الثاني عشر. ينجح الأمراء في التحرر، بينما تتحول هي إلى خرزة أبدية. لقد كان مصيرها عكس ما أرادت تحقيقه حينما رفضت الزواج في بادئ الأمر، وسعت للحفاظ على حريتها. تتطرق القصة إلى القضية الجندرية والعلاقات بين الحاكم والمحكوم-طرفان قائمان منذ الأزل، لدى بني البشر وفي الطبيعة. هذه العلاقات تتغير دومًا، ولكن قاعدتها تبقى كما هي طوال الوقت. إن اعتمدنا المبالغة، يمكننا استخدام هذه الاستعارة مع مياه المحيطات التي تسخن شيئًا فشيء، والأنهار الجليدية الآخذة في الذوبان-تغيير بيئي سيفرض في نهاية المطاف واقعًا آخرًا على مناطق مختلفة على سطح الكرة الأرضية وعلى بني البشر.

نلحظ ذلك في لوحة أخرى بعنوان **بورتريه ذاتي وسجادة 3** (2017) الذي يستعرض سجادة فارسية تعود إلى نهاية القرن الـ ١٨، وبورتريه ذاتي. يتموضع جسدي أعلى السجادة بطريقة ذات دلالة أنثوية، مقابل شجرات السرو الثلاث، ذات الدلالة الذكورية.

كيف تنظرين إلى الدمج بين أعمال الفيديو حول فكرة السجاد (المشروع الذي تعملين حاليًا على تنفيذه) ومعالجتك التقليدية للسجاد في رسوماتك؟

إنه أول عمل فيديو أنتجه بدعم من آرتيس. تم تصويره في قرية جولس مع شبان وشابات من القرية، من "حركة الشبيبة الدرزية" و"مركز الشبيبة." مسار الإنتاج الذي أخوضه يبدأ دائمًا من بناء مشاهد وخطوات تعتبر أدائية، وهذا جزء لا يتجزأ من عملي الفني.

الفيديو يمكنني من تأمل السجاد من زاوية أخرى، ومنحه جانبًا ماديًا آخرًا، كالثِقل والحركة. في مشروع فيديو

آخر "**سجادة وبورتريه ذاتي محلّق**"، والذي أنتج عقب مشروع الفيديو هذا، تأخذ أسئلة الاندماج والانصهار، مقابل التحليق/ الطوف، التغطية والكشف، بُعدًا زمنيًا واستمراريًا آخرَا، إلى جانب البعد الصوتي.

قائمة الأعمال الفنية

.1

بورتريه ذاتي، 2010

رسم زيتي على قماش, 60x70

بلطف من مجموعة دوبي شيف، تل-أبيب

.2

بورتريه ذاتي مع مسبحة، 2010

رسم زيتي على قماش, 60x70

بلطف من مجموعة دوبي شيف، تل-أبيب

.3

مسبحة 1، 2010

رسم زيتي على قماش, 30x30

مجموعة خاصة

.4

مسبحة 2، 2011

رسم زيتي على قماش, 25x35

بلطف من ميرا شختر

.5

سجادة ونافذة، 2010

رسم زيتي على قماش, 100x150

مجموعة خاصة

.6

سجادة معلّقة، 2011

رسم زيتي على قماش, 100x80

سارة ليرون وشلدون كان، تل أبيب

.7

الشرفة 2، 2011

رسم زيتي على قماش, 120x90

مجموعة خاصة

.8

رزان وعدن 1، 2012

رسم زيتي على قماش, 150x100

مجموعة خاصة

.9

رزان وعدن 2, 2012

رسم زيتي على قماش, 100X80

بلطف من مجموعة دان ميلر، الولايات المتحدة

.10

رزان، 2012

رسم زيتي على قماش, 80x100

بلطف من مجموعة دان ميلر، إسرائيل

.11

سجّادتان في الباحة 2، 2012

رسم زيتي على قماش, 100x80

سارة ليرون وشلدون كان، تل أبيب

.12

سجادة وباب، 2013

رسم زيتي على قماش, 30x40

بلطف من الفنانة

.13

بلا عنوان، 2013

رسم زيتي على قماش, 80x80

بلطف من مجموعة دوبي شيف، تل-أبيب

.14

لارا 1، 2013

رسم زيتي على قماش, 180x130

مجموعة خاصة

.15

لارا 2، 2013

زيت على قماش, 70x60

مجموعة كالي

.16

شخص مستلقي، 2013

رسم زيتي على قماش, 180x130

بلطف من مجموعة متحف إيلانا غور

.17

رزان 2، 2013

رسم زيتي على قماش, 80x40

مجموعة عائلة رايخ، تل-أبيب

.18

رزان 3، 2013

رسم زيتي على قماش, 60x40

مجموعة خاصة

.19

شيمريت، 2014

رسم زيتي على قماش, 59x38

مجموعة عيدنا وأڤيطال فاست

.20

مايا، لارا وتمير، 2014

رسم زيتي على قماش, 70x47

مجموعة خاصة

.21

سجّاد، 2014

رسم زيتي على قماش, 90x75.5

مجموعة خاصة

.22

مايا، 2014

زيت على قماش, 100x100

مجموعة كالي

.23

البيت 3، 2014

رسم زيتي على قماش, 180x120

مجموعة خاصة

.24

البيت 4، 2016

رسم زيتي على قماش, 180x120

مجموعة آن ود. آري روزينبلات

.25

لارا، 2017

رسم زيتي على قماش, 150x100

مجموعة آن ود. آري روزينبلات

.26

بلا عنوان، 2016

رسم زيتي على قماش, 180x120

بلطف من مجموعة دوبي شيف، تل-أبيب

.27

سجّاد على الأسفلت، 2015

رسم زيتي على قماش, 180x120

مجموعة متحف إسرائيل-القدس

(تصوير: @متحف إسرائيل، القدس، بعدسة إيلي بوزنر).

.28

بلا عنوان، 2016

رسم زيتي على قماش, 90x80

مجموعة مجموعة خاصة، كندا

.29

بلا عنوان، 2016

رسم زيتي على قماش، 80x80

بلطف من مجموعة أنتوني بورغيلت، كندا

.30

تدوس على بذور البطيخ، 2016

رسم زيتي على قماش, 150x100

بلطف من مجموعة دوبي شيف

.31

بوتريه ذاتي مع سجادة 1، 2017

ألوان زيتية على قماش, 140x200

بلطف من الفنانة

.32

بورتريه ذاتي مع سجادة 2، 2017

ألوان زيتية على قماش, 140x200

بلطف من الفنانة

.33

بلا عنوان، 2017

رسم زيتي على قماش, 100x66

بلطف من الفنانة

.34

بورتريه ذاتي مع سجادة 3، 2017

ألوان زيتية وقلم رصاص على قماش, 130x200

بلطف من الفنانة

.35

سجاد فوق سطح أملس، 2017.

مدة الفيديو 00:06:06

أنتج الفيديو بدعم من جمعية "آرتيس- Artis"

עבודות
الأعمال الفنية

1.

דיוקן עצמי, 2010

بورتريه ذاتي، 2010

Self-Portrait, 2010

.2
דיוקן עצמי עם מסבחה, 2010
بورتريه ذاتي مع مسبحة 2010
Self-Portrait with Misbaha, 2010

3.
מסבחה 1, 2010
مسبحة 1، 2010
Misbaha 1, 2010

.4
מסבחה 2, 2011
مسبحة 2، 2011
Misbaha 2, 2011

FATMA.
SH 2010

.5
שטיח וחלון, 2010
سجادة ونافذة، 2010
Carpet and Window, 2010

.6
שטיח תלוי, 2011
سجادة معلّقة، 2011
Hanging Carpet, 2011

FATMA
SHANAN

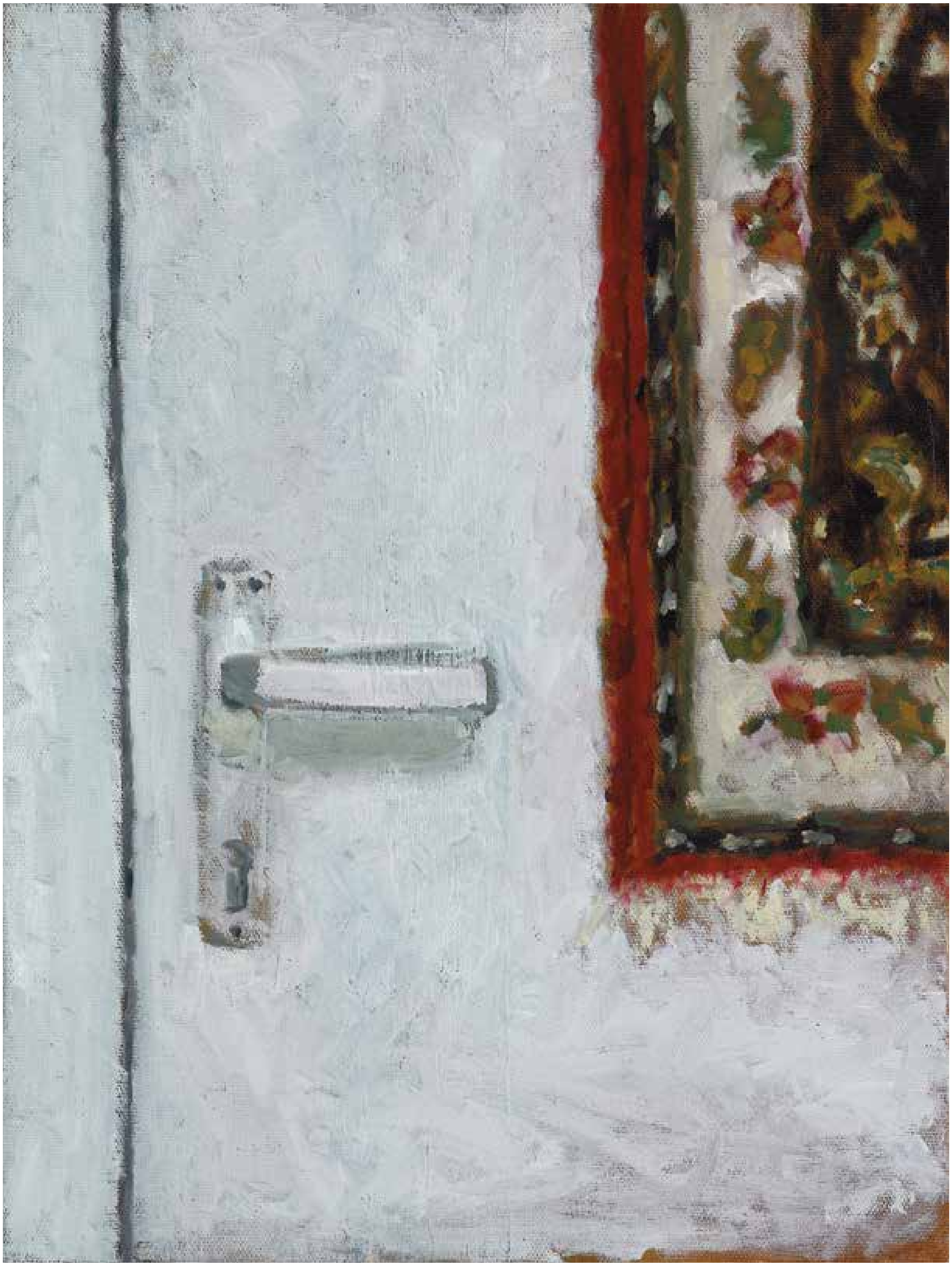
.7
מרפסת 2, 2011
الشرفة 2، 2011
Balcony 2, 2011

.8
ראזן ועדן 1, 2012
رزان وعدن 1، 2012
Razan and Edan 1, 2012

.9
רזאן ועדן 2, 2012
رزان وعدن 2، 2012
Razan and Edan 2, 2012

.10
רזאן, 2012
رزان، 2012
Razan, 2012

.11
שני שטיחים בחצר 2, 2012
سجّادتان في الباحة 2، 2012
Two Carpets in the Yard 2, 2012



12.
שטיח ודלת, 2013
سجادة وباب، 2013
Carpet and Door, 2013

13.
ללא כותרת, 2013
بلا عنوان، 2013
Untitled, 2013

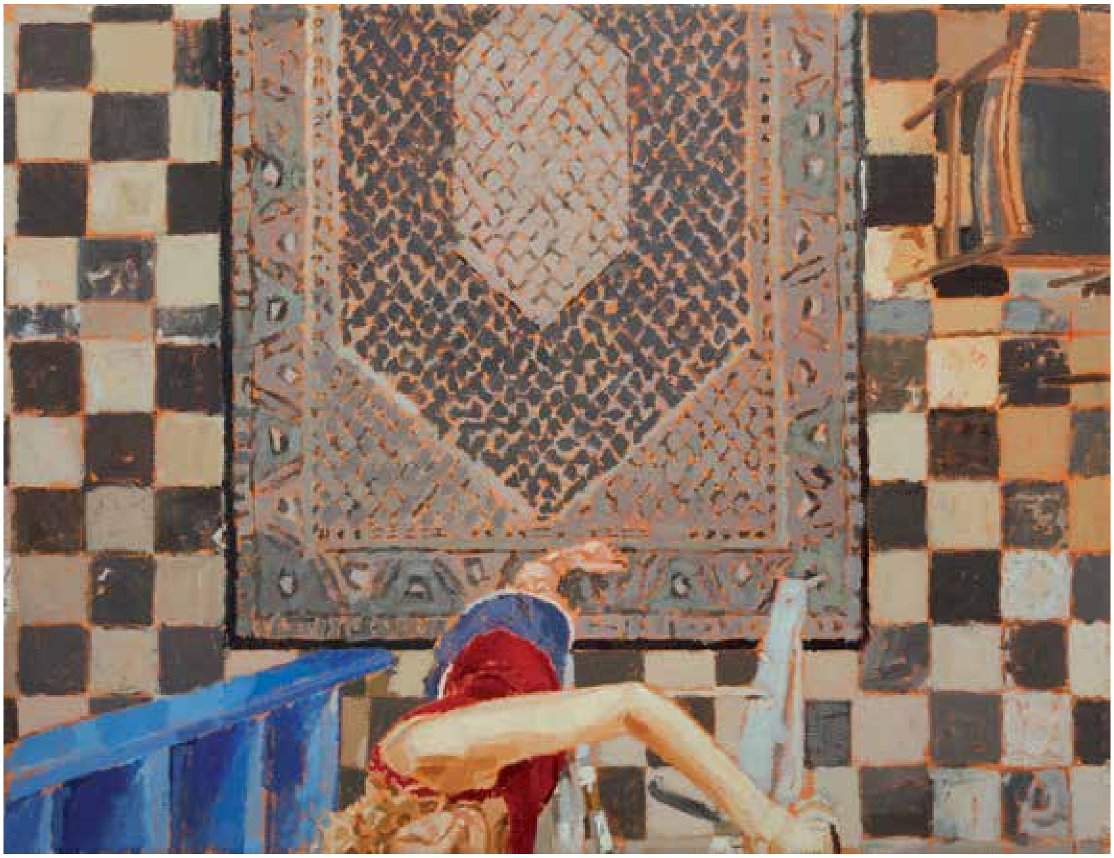
14.
לארה 1, 2013
لارا **1**، 2013
Lara 1, 2013

15.
לארה 2, 2013
لارا **2**، 2013
Lara 2, 2013

.16
דמות שוכבת, 2013
شخص مستلقي، 2013
Reclining Figure, 2013

.17
רזאן 2, 2013
رزان 2، 2013
Razan 2, 2013

.18
רזאן 3, 2013
رزان 3، 2013
Razan 3, 2013



.19
שמרית, 2014
شيمريت، 2014
Shimrit, 2014

.20
מיה, לארה ותמיר, 2014
مايا، لارا وتمير، 2014
Maya, Lara and Tamir, 2014

.21
שטיחים, 2014
سجّاد، 2014
Carpets, 2014

.22
מיה, 2014
مايا، 2014
Maya, 2014

.23
בית 3, 2014
البيت 3، 2014
House 3, 2014

.24
בית 4, 2016
البيت# 4، 2016
House 4, 2016

.25

לארה, 2017

لارا، 2017

Lara, 2017

.26
ללא כותרת, 2016
بلا عنوان، 2016
Untitled, 2016

.27
שטיחים על אספלט, 2015
سجّاد على الأسفلت، 2015
Carpets on Asphalt, 2015

.28
ללא כותרת, 2016
مجموعة خاصة، 2016
Untitled, 2016

.29
ללא כותרת, 2016
بلا عنوان، 2016
Untitled, 2016

.30
◁ **דורכת על גרעיני אבטיח**, 2016
تدوس على بذور البطيخ، 2016
Stepping on Watermelon Seeds, 2016

.31

דיוקן עצמי ושטיח 1, 2017

بورتريه ذاتي مع سجادة 1، 2017

Self-Portrait and a Carpet 1, 2017

.32
דיוקן עצמי ושטיח 2, 2017
بوتريه ذاتي مع سجادة 2، 2017
Self-Portrait and a Carpet 2, 2017

.33
ללא כותרת, 2017
بلا عنوان، 2017
Untitled, 2017

.34
דיוקן עצמי ושטיח 3, 2017
بورتريه ذاتي مع سجادة 3، 2017
Self-Portrait and a Carpet 3, 2017

Works

33.
Untitled, 2017
Oil on canvas, 66x100
Courtesy the artist

34.
Self-Portrait and a Carpet 3, 2017
Oil on canvas, 200x130
Courtesy the artist

35.
Carpets on a Flat Roof, 2017
Video, 6:06 mins
Produced with the support of Artis

21.
Carpets, 2014
Oil on canvas, 75.5x90
Private collection

22.
Maya, 2014
Oil on canvas, 100x100
Courtesy of the Kali collection

23.
House 3, 2014
Oil on canvas, 120x180
Private collection

24.
House 4, 2016
Oil on canvas, 120x180
Courtesy of the Ann and Dr. Ari Rosenblatt collection, USA

25.
Lara, 2017
Oil on canvas, 100x150
Courtesy of the Ann and Dr. Ari Rosenblatt collection, USA

26.
Untitled, 2016
Oil on canvas, 120x180
Courtesy of the Dubi Shiff Collection, Tel Aviv

27.
Carpets on Asphalt, 2015
Oil on canvas, 120x180
Courtesy of The Israel Museum, Jerusalem collection
(Photograph: ©Israel Museum, Jerusalem, by Eli Posner)

28.
Untitled, 2016
Oil on canvas, 80x90
Private collection

29.
Untitled, 2016
Oil on canvas, 80x80
Courtesy of the Anthony Bourgeault collection, Canada

30.
Stepping on Watermelon Seeds, 2016
Oil on canvas, 100x150
Courtesy of the Dubi Shiff Collection, Tel Aviv

31.
Self-Portrait and a Carpet 1, 2017
Oil and pencil on canvas, 200x140
Courtesy the artist

32.
Self-Portrait and a Carpet 2, 2017
Oil and pencil on canvas, 200x140
Courtesy the artist

8.
Razan and Edan 1, 2012
Oil on canvas, 100x150
Private collection

9.
Razan and Edan 2, 2012
Oil on canvas, 80x100
Courtesy of the Dan Miller collection, USA

10.
Razan, 2012
Oil on canvas, 80x100
Courtesy of the Dan Miller collection, USA

11.
Two Carpets in the Yard 2, 2012
Oil on canvas, 80x100
Courtesy of Sarah Liron and Sheldon Kahn, Tel Aviv

12.
Carpet and Door, 2013
Oil on canvas, 40x30
Courtesy the artist

13.
Untitled, 2013
Oil on canvas, 80x80
Courtesy of the Dubi Shiff Collection, Tel Aviv

14.
Lara 1, 2013
Oil on canvas, 130x180
Private collection

15.
Lara 2, 2013
Oil on canvas, 60x70
Courtesy of the Kali collection

16.
Reclining Figure, 2013
Oil on canvas, 130x180
Courtesy of the Ilana Goor Museum

17.
Razan 2, 2013
Oil on canvas, 40x80
Courtesy of the Reich family collection, Tel Aviv

18.
Razan 3, 2013
Oil on canvas, 40x60
Private collection

19.
Shimrit, 2014
Oil on canvas, 38x59
Courtesy of the Edna and Avital Fast collection, Tel Aviv
Painted during the Home Base International Residency Program

20.
Maya, Lara and Tamir, 2014
Oil on canvas, 47x70
Private collection

List of works

1.
Self-Portrait, 2010
Oil on canvas, 70x60
Courtesy of the Dubi Shiff Collection,
Tel Aviv

2.
Self-Portrait with Misbaha, 2010
Oil and pencil on canvas, 70x60
Courtesy of the Dubi Shiff Collection,
Tel Aviv

3.
Misbaha 1, 2010
Oil on canvas, 30x30
Private collection

4.
Misbaha 2, 2011
Oil and pencil on canvas, 35x25
Courtesy of Mira Shechter

5.
Carpet and Window, 2010
Oil on canvas, 150x100
Private collection

6.
Hanging Carpet, 2011
Oil on canvas, 80x100
Courtesy of Sarah Liron and Sheldon Kahn,
Tel Aviv

7.
Balcony 2, 2011
Oil on canvas, 90x120
Private collection

as an act of female defiance. Added to this was Mary de Morgan's fairytale *The Necklace of Princess Fiorimonde* (1880). Fiorimonde's father wants her to inherit him and sets about finding her a groom. But Fiorimonde refuses because she feels that any husband would limit her and force her to give up her magic and to end her friendship with the witch, whose magic tricks give her beauty. Therefore, Fiorimonde seeks to turn every potential husband into a bead that she will be able to wear on a necklace and thus control them. Eventually she falls into a trap set up by her maid, who joins forces with the 12th suitor. Fiorimonde manages to escape by turning into a bead. Her fate is sealed forever in the position from which she had initially set out to liberate herself. This is a story about gender and relations of dominance and submissiveness – two poles that are constantly in play among humans as well as in the natural world. Despite its vicissitudes its foundations remain the same and will probably persist. We can think of the metaphor of the icebergs, which are gradually melting and bringing about an ecological change that is likely to cause a different reality in some areas of the planet.

Gender relations are present also in other paintings, such as *Self-Portrait and a Carpet 3* (2017) that depicts a Persian carpet from the late-18th century together with a self-portrait. My body is positioned at the top part of the carpet in a feminine form, in contrast to the three weaved cypress trees, which carry male symbolism.

DJL: How do you see the inclusion of a video work on the subject of carpets (a project you are working on now) with your more traditional treatment of these carpets in painting?

FS: This is my first video work, it was produced with the support of Artis, and shot in Julis with youth from the village, and youth from the Druze Youth Movement and the Neurim Center. My artistic process always begins with the staging of performative scenes and actions, and it is an integral part of my artistic practice. The video allows me to look at carpets from another angle, to give them a different physicality such as weight and movement. In another video work, *Carpet and Floating Self-Portrait* (2017), which followed this one there are also questions about immersion in contrast to floating or gliding. Covering and unveiling are given the additional dimensions of time, duration and acoustics.

(physical) marking was already present in my early works, for example in *Hopscotch with a Carpet* (2011), and others.

DJL: In Matisse's iconic *The Red Room* (1908) there is a figure of a woman who is also so fully assimilated between the decorative red table cloth and red wallpaper that at times we are not sure what belongs to what and where it is in space. Did you experience something of the same feeling when you included your image in the self-portrait?

FS: Absolutely. The convergences and illusions between the "carpet-body" and "body-carpet" are at the root of my recent works, and are expressed in slightly different ways, as for example in *Untitled* (2017) which has another type of relationship between body and carpet. Whereas until recently I thought of my works in terms of composition, and how to utilize it to convey feelings or concepts, here I tried to achieve this via a formalist approach. Again, I return to the same starting point: it is an attempt to question space. In *Untitled* (2017) I photographed/painted the figure from a ground zero point of view thereby enhancing the viewer's sense of being very close to it. This angle was influenced by Andrea Mantegna's masterpiece *Lamentation of Christ* (1480), with its low vanishing point and extreme foreshortening, a composition that presented a great novelty in art. I am constantly aware of this painting.

Matisse, no doubt, is among my favorite artists and he informs my work in various ways. There are also other, slightly later painters whom I like, for example those associated with abstract-expressionism, such as Mark Rothko. Good painters, regardless of their stylistic affiliations, are a constant source of guidance and knowledge.

DJL: Do you think that your treatment of the carpet, which is automatically associated with traditional female labor, represents your ties to tradition and to the oppression you experience as a woman, or rather do you experience the tie as empowering, appropriating and connecting to your roots?

FS: As I mentioned earlier, and it is important for me to reiterate this point, I use the carpet as a symbol through which I examine gender issues that are both personal and universal.

DJL: In your works, do the misbaha (prayer beads) and the carpet represent the same thing?

FS: Initially it was Jan van Eyck's *The Arnolfini Wedding* (1434) that led me to paint a misbaha, however, this urge also stemmed from a biographical place. In Druze culture only males use a misbaha, and I painted it as a symbol,

also be understood as creating a three-dimensional space that stretches both the carpet and the limits of the body in relation to it.

When we spoke about that painting last week I mentioned that choosing to paint myself with my left hand positioned toward the body is influenced by Venus's pose in the Botticelli painting. It is of course common knowledge that in the west Venus is a symbol of femininity, beauty and fertility and that these qualities came to characterize women or femininity in general; a summing up of the expectations from women. This is, obviously, a very restricted view, and in my works I rely on Venus as a symbol of the feminine in women, but at the same time I question the validity of this symbol. Like other women painters, I use the given cultural symbols even though I do not necessarily agree with everything they stand for. Changing the relations between signifier and signified allows me to open them up to other meanings.

My identification with Venus can be questioned. A close look at the painting reveals a Venus in jeans and a checkered shirt. Hence there is both ratification and subversion of the female myth. To the gender aspect are added further complications in that the act comes forth, so to speak, from within an eastern carpet whose fate was meant to lead it directly to an auction house in the west.

The preparation work for the painting included creating a photographic collage that involved mapping, charting coordinates and marking territories, all the while figuring out what belongs to me, what to the carpet and what to the other (mostly mythological) creatures that appear on it. I thought about how I fit into the carpet or enrich its narrative. Do I create some sort of "carpet-graffiti," in which different images reflect different historical layers, different stories that are left to the viewer to unite? The inclusion of my figure changes the carpet's logic and its endless repetitiousness is disturbed. The figures move around my central figure that functions as the point of reference to their cyclical movement.

My figure here can be read as an allegory of signifying mechanisms that have been part of humanity since time immemorial, whether in prehistoric cave paintings and handprints, fences and barricades, or simply signs naming a country, a street, a settlement. Even when we think we are forging a new path, it soon becomes apparent that we are "reading" existing marks way before we are fully aware of them; that our world is constructed as a signaled world. These feelings were very acute when I worked on this painting. Mapping the carpet felt akin to mapping fate. And since the carpet has animals and plants on it, my thoughts were very much on the relations between the individual and the world. The issue of

DJL: In two of your paintings there is a sense of a confrontation (or perhaps juxtaposition?) between the oriental carpet and a pair of white plastic chairs. In one of them, it seems as if the carpet has been washed and is now hanging on a balcony rail to dry in the sun. The chairs seem to keep it in place. There is an obvious difference between the two materials: the carpet is perceived as a "natural" product, weaved by a group of women over many months in the far-flung regions of Isfahan or somewhere similar. In contrast, the chairs are made of a synthetic material and mechanically manufactured by the thousands. What attracted you to this seemingly odd coupling?

FS: Both the carpet and the plastic chairs are cultural products, the output of production means they are not owned by the hands that "create" them. While of course there is no question about their material differences, I don't consider the one natural and the other artificial. Their juxtaposition highlights both their dissimilarities and similarities. The focus in these works is the relation between the chairs – their association with the body and the way it is positioned - the missing body, and the hanging, "deserted" carpet. In addition, there is also the relation between the two pristine white chairs against the colors of the carpet, and between that configuration and the architectural background.

Both the carpet and the chairs are displaced, and are not in their usual setting. Their coupling is certainly strange but it also reflects a routine that opens the house to the outside. This allowed me to examine the architectural environment in relation to the home items - metaphorically, of course, more than physically. That said, I agree with your differentiation between industrial and handmade objects. I consider both models for contemplation and painterly and cultural examination.

DJL: In one of your latest paintings, *Self Portrait and a Carpet 2* (2017), which is also one of the largest you have ever painted (2 meters high), your portrait appears as if weaved inside the carpet. In other words, your figure seems to emerge from the carpet, as if you have reached the highest level of integration with the object most associated with your art - the oriental carpet. Your painted figure coming forth from the carpet weave reminds me of Botticelli's *The Birth of Venus* (1486). Do you see a basis for comparison?

FS: My self-portrait touches on the subject of the body in space, and questions of boundaries. I am not sure about the word "integration" which I feel implies fusion and the erasure of boundaries. It is more a teasing of the limits, perhaps even crossing some borders. The feeling of movement through the carpet can

I would now make myself present in the public sphere, not on a carpet seen through the grate of a kitchen window.

During this visit to New York I decided to place a carpet in Central Park and just watch the reactions of passersby: who steps on it? Who walks carefully around it? To see how the carpet marks an open, closed, or even desired, space. I returned, in a sense to earlier strategies in which I state the conditions (that is, stage a scene) and examine how the carpet regulates free movement or affects it, just as my own freedom was limited and defined by the museum laboratory rules and regulations. In fact, just as at home in my village, Julis, when I walked around the carpet so as to maintain its aesthetic dimension.

Choosing to place the carpet directly on the ground and by so doing emphasizing the lack of sterility, and displaying it in a public space seemed in stark opposition to the limiting conditions I was placed under. Yet in fact I operated in a similar way because I was staging the situation and I limited it to a certain time and place. However, as opposed to what I experienced at the museum, I did not act from within a museum framework that combines knowledge and power, and claims to protect the treasure of all humankind. My act was meant to raise doubts and a discourse on ownership and accessibility, when it was far from clear to passersby what is allowed and what prohibited. The defamiliarization I created was a reaction to my experience at the museum. Both situations evoked thoughts that I plan to address in future works, in painting and other media.

DJL: As you just mentioned, you stage the placing of your carpets - there can be a number of carpets on a house roof, a carpet in a field, lying over a balcony railing or on an asphalt road. Besides the obvious thematic variety, what motivates your choices?

FS: I certainly stage scenes, and this is part and parcel of my artistic practice that enables the theatrical-performative aspect of my work. In my paintings there is always a place, always an environment and always an examination of the relations between people and space. Thus the choices do not reflect a desire or a need for variation. Basically, the subject remains the same but the objects of the study change. Every place presents new challenges, yet the fundamental question is about the character of the space and the way it recharges my recurring themes.

When a person changes place, whether by leaving their hometown or their homeland, the new environment places them face to face with their origins. In fact, they must examine how their place of origin in made present in space. In this case, the carpet became the tool I use to measure all these relations in various surroundings.

to their becoming museum items; and second, by studying their iconographic sources. I wanted to understand how their particular motifs were weaved, their production relations, and their display circumstances, and overall, the processes and procedures that make them into what we consider "museum items." Thus the Metropolitan Museum was essentially the natural site for my research.

Although I set out from what can generally be called a post-colonialist theoretical framework, when I arrived at the Ratti Textile Center in New York, the place where the Met carpets are stored and also worked on, my experience was physical and I felt very ambivalent toward the place and the reasons that brought me to it. To my surprise, in that storage room with its sterile laboratory, my body experienced the carpet in a completely different way to that expressed in the carpet paintings in the years prior to my visit, or at least some of them. In my early works, I seemed to think that I guide the relations between the body - whether mine or not - and the carpet. Over the years I had become accustomed to serving as the "director" and it was always me calling the shots, I treated the surroundings and the carpets as metaphors of space in a given environment. In contrast, the carpets I encountered in their sterile, "working" environment commanded a different relationship. Hence the distancing and policing of the body and its efforts to reach its own borders – things that are usually on my mind – were very present during my visit. That is, the regulations, the movement restrictions, the correct distance from the carpets clarified the more transparent physical regulations of the social order. This had a profound impact on my stance toward the carpet.

When I was photographing the carpet that served as a reference for *Self-Portrait and a Carpet 3* (2017) – a late-18th century Persian carpet from the Qajar period – I needed to bend down very carefully toward the carpet without touching it, which could not only damage it but would also be a breach of the terms conditioning my viewing. The way in which my back and neck, in fact my whole body, stretched introduced a new tangible aspect for testing a space and a space for acting. The new ways of looking conditioned by the Met regulations reminded me of how, at home, I would change direction and walk around the carpet instead of on it, so as to preserve its aesthetic wholeness.

If previously I had removed the carpet from its usual place and used it as a tool for assessing my boundaries and the effect of the presence of a carpet in a given space (a field, balcony, road), the visit to New York led me to public places where I could mark my place in relation to them, to once again mark hopscotch lines with chalk, as I did in the early works, in an act of transformation via regression. However, in contrast to the early works,

mental space – toward the rooms of the house – a public space. This recurs when the carpet and occurrence are outside, such as in *Maya* (2014) and *Maya, Lara and Tamir* (2014) where there is a world within a world. So too is the carpet within the painting. I use the carpet as a memetic strategy. Following the critical approach to stereotypes articulated by feminist theoretician Luce Irigaray, I bring the link between carpets and femininity in order to undermine the stereotype that unites them.

DJL: You were recently a guest at the Metropolitan Museum of Art's Department of Oriental Carpets. What did you gain from the time you spent there, and do you think the visit will affect your work?

FS: I initiated the visit to the Met as part of a wider question about carpets as spaces embodying cultural history, as well as the relation between the west and the east around the issues of appropriation and authority. Since I don't have a folkloristic interest in the carpets I paint, being a guest of the Department of Oriental Carpets at a leading museum in the west allowed me to express and solidify this position publically. I was surprised by the process because of how quickly it materialized. I emailed the museum, writing about myself and my practice, giving a general description of the aim of the visit. They replied the next day, saying they were interested in my ideas and would be happy to host me. From there it just moved along. The visit would not have happened without the support of Artport, the Arison Foundation residency program I have been on for the past year. The project was closely assisted by Artport director, Vardit Gross.

The notion of spending a period of time at the Met came up following thoughts I had about the character and origin of the type of "oriental" carpets that I paint. The first carpet I painted that carried a certificate of value (issued by experts), and was neither a carpet from my own cultural environment nor one linked to a specific gender discourse, was in *Self-Portrait and a Carpet 2* (2017). I first saw this carpet on the Sotheby's auction house website, part of a small group of carpets, known as Fantasy Carpets that had begun to appear in international auction houses in the 1970s.

I attached great significance to the possibility of performing an act of symbolic "intervention" by painting a self-portrait in a carpet already classified as valuable; as an item that promises its owner cultural and material benefits, as well as being an item of appropriated orientalism. The visit to the Met's carpet department was part of the same type of role-play I wanted to relay. It came after a period of study and contemplation that led me to approach it in two ways: first, through studying and understanding the history of these carpets from the moment of their production

understanding the world, and through this understanding to recognize our limitations, and to persist. In a profound sense, painting is created from doubt, not knowledge. The same endless attempt to reach understanding is there in painting after painting. Painting is therefore a way to learn the world, not to imitate it. For me painting is a system of relations, not a description of autonomous images. That is perhaps what I learned from my teachers and what affected my artistic development. In my case, it is apparent in each and every carpet. Not one of them appears alone; they are always situated and adjusted in relation to the body, to movement, and to other spaces.

DJL: Your preoccupation with carpets can be interpreted as a preoccupation with questions about the connection to a female and rooted identity. The labor involved in weaving usually characterizes crafts (as opposed to art), which in turn are traditionally associated with women, and the thread - as a symbolic tie to earlier generations of women weavers. Yet you are an artist whose carpets are not made with laborious toil and are depicted in their complete state. Do you think about this difference? Do you think it is connected to women's liberation?

FS: I am well aware of notions relating to gender, painting, craft and art. It is important for me to approach the carpet as a painter, not a weaver; to face up to the male painters associated with this tradition, which is still dominated by men. Regarding the craft of carpet weaving and the place of women, when I look at Druze culture through the prism of carpet production I see a different situation to that of the past. Naturally gender issues still abound, but there are different aspects. Women nowadays take care of carpets they no longer weave. Whereas the carpet remains closely linked to the home and to femininity, it is mostly tied to housework, to its cleaning and maintenance, jobs done by women. I was led to approach the carpet from a gendered view due to the narrow physical and mental space afforded for the individual in traditional society. Whereas modern society offers an illusion of a larger personal space then in fact exists, traditional societies are structured, especially with regards to women. The relations between the individual, especially the female, and the collective are often likened to a person's ability to move within the boundaries of a home carpet.

As a child I needed to create my own personal space in which I could act; to extract from the large section some sort of defined space for myself. The carpet represents this mental process and my works trace echoes of it, such as in a closed scene depicting an occurrence that seems to be taking place in an internal space set within an open space. That is, from within the rooms of the heart – a

to which I apply the same rules involved in the production of a traditional carpet - clear methods and techniques that are passed down through the generations. In those paintings I toyed with a symbolic reversal of roles, allowing the carpets to bare that which is usually borne by the body standing on them. In the more recent works the body is actually immersed in the carpet. These tensions develop my approach to the carpet. I think, for example, about Marina Abramovic's performances that test the limits of the human body, about the expression of touch and intimacy in space, or about the possibility of transference and attention among bodies. In my treatment of the carpet, these are the sort of things that are on my mind.

DJL: Some of the best painters of the past 600 years, from van Eyck, through Rembrandt to Matisse found ways to convey the illusion and tactility of the intricate, thick, weaved carpets that appear in their paintings. How did you come to your painting style?

FS: My figurative painting exists in the space between the image in my mind and the world outside. I seek to create meaningful compositions that are not imitations or copies, in fact, not even in the style of something that exists in the world. Painting is a way to understand the world; of being from a distance. Painting is a system in and of itself. In a sense, my painting is figurative-abstract. Moreover, I am invested in the act of figurative painting as a woman who neither weaves, knits or embroiders. My images are constructed with stains, and the relations among the stains within the painting are more important to me than those between the "wooliness" of the carpet and its materiality in the illusionistic sense.

DJL: You studied mainly in two places: the Oranim Academic Collage and with the painter Eli Shamir (for whom I curated an exhibition in 2010 here at the Tel Aviv Museum). Do you find that there is a difference between these two places and what each of them gave you as an artist?

FS: Studying with Eli Shamir was a natural continuation of my studies at Oranim. At the academy I studied with many teachers and something of each of them has remained with me. However, the group of young artists with whom I studied at Oranim and then with Eli Shamir, among them Matan Ben-Cnaan (the latest recipient of the Shiff Prize, whose exhibition will be held in 2018), certainly forms a figurative school of painting of sorts, that is not homogeneous and in no way follows or emulates the style of this or that teacher/artist.

First and foremost, we learned to adhere to our own way. We learned to look without attempting to imitate or copy reality, but to see painting as a way of

imprinted on it when Veronica wiped the blood and sweat off his face in the Via Delarosa as he made his way to the site of his crucifixion, bearing his cross). For me the carpet reflects the face of sanctity.

Carpets play the central role in Mohsen Makhmalbaf's film *Gabbeh* (Iran, 1996). Gabbeh is the carpet with which the tribes wander from Pakistan, moving with it from place to place. Through the carpet they tell their stories and the significant events they experienced. I relate to this quality of the story-gathering carpet that moves through life with you, transforms, is undone and rewoven. Undoubtedly, the thread, which in the film is likened to the thread of life, is there also in my approach to the carpet. This is, however, only one approach seeing as the carpet, especially when it is traveling, constitutes itself as a map of sorts with borders that establish order and place. At the very least it carries that intention, because in most cases the carpet itself is unable to bear the weight of the large missions placed on it.

Generally speaking, my painting re-appropriates the "oriental" carpet that was appropriated by European painters. My painting therefore "addresses" the site of carpet painting by painters since the Renaissance onward, for whom eastern carpets served as an exotic motif. Their incorporation in paintings represents status, aristocracy, and power, as well as an attraction to domesticated otherness. Wealthy people would decorate their homes with carpets that added an "oriental flavor" while showing off their owners' status. Painters depicted this reality or simply used oriental carpets as a decorative motif, for example in the Orientalist paintings of the 19th and early-20th century, which show astonishing depictions of carpeted interiors.

The carpet I start off from is the one that comes from my society, not necessarily in order to describe and comply with the expectation of orientalist realism, but to suggest, through the motif of the carpet, an alternative to the stereotyped notions linking carpets, women and the east that took hold in western art. If you look closely, you will notice that my painted carpets are never in their natural environment, yet the space of the carpet is always a place in its own right. Following Michel Foucault, I think of the carpet as a heterotopia, a displaced space.

Whereas I consider the carpet to be a space of its own, it is still a carpet, after all, and as such, a defined space. It has four clear edges and it certainly marks a territory of sorts. The carpet therefore raises questions about dominance and attraction, limits, the boundaries of the body, especially my own female body. Sometimes it is my figure that appears in the paintings while other times I look from a certain distance, through portraits of girls or young women. In the past, I tried to make the female body present by using the oriental carpet as its metaphor and

lending these carpets the moniker "Holbein carpets". Then came the Dutch painters of the 17th century Golden Age: Thomas de Kyser's *Constantijn Huygens and his Clerk* (1627), Gabriël Metsu's *Young Man Writing a Letter* (1662-1665), as well as Gerard Dou, Caspar Netscher and Frans van Mieris. Above all these stood Rembrandt van Rijn, most notably in his *Syndics of the Drapers' Guild* (1662), and Johannes Vermeer van Delft, whose painted interiors also often include tables covered with oriental carpets.

Naturally, carpets also appear in many modern paintings. We can mention three leading painters, John Singer Sargent, Gustav Klimt (*Portrait of a Lady in a Black* c. 1894) and Henri Matisse – especially in Still Life paintings from 1906-1908. In light of this grand tradition, the obvious question to ask is: should "modern" artists of our times even try to compete with the carpets depicted by the great masters, or perhaps they would be better off developing their own "language" – or, at the very least, modernizing the innovations undertaken in this field throughout the 20th century. Needless to say, Fatma Shanan, a gifted and erudite artist, is well aware of this tradition that was at the back of our minds as we embarked on our conversation.

Doron J. Lurie: Carpets are depicted in many of your works and you have spoken at times about what the carpet symbolizes for you and for Druze society (holiness, female manual labor, homeliness, aesthetics and more). Still, I would like to know what the carpet means to you on a personal level.

Fatma Shanan: The carpet has no holy meaning for me, and, to be more precise, Druze society too, does not attribute religious meaning to carpets. Generally, traditional carpets, or those associated with traditional societies, symbolize or embody the things you mentioned. In Druze society, as opposed to Muslim culture and the role of carpets in Christian churches, no holiness is attributed to carpets and they have no ritualistic role. Carpets are a common decorative item in homes and also serve as insulating surfaces. Within the house, the carpet mostly marks the shared areas; it lends them a measure of grandeur and expresses affiliation with the community. In the past they also symbolized intergenerational continuity.

My attitude toward the carpet is subversive and antithetical to tradition. In my work, the carpet is a living entity, part of my experience of home. I have my parents, my siblings and my carpet. Ever since I can remember, I thought that carpets possess their own aura, as does no other item in the house. In that sense they recall the Veil of Veronica (which according to Christian belief bears an image of Christ's face, which was

The Carpet as Heterotopia: in conversation with Fatma Shanan

Doron J. Lurie

19th century Europe saw the rising popularity of "Bazar" paintings depicting oriental carpets and exotic salesmen in turbans and fezzes. Especially notable was the movement known as French Orientalism, whose painters aspired to convey eastern scents and atmospheres in their renderings of old ruins, landscapes and everyday genre scenes. Jean-Léon Gérôme (1824-1904) is a leading representative of this trend, along with other painters who ventured east, including to North African and Middle-Eastern countries such as Morocco, Algeria, Egypt, Palestine, Greece, Turkey, Syria, and Persia. Although this movement originated in French Romanticism (Eugène Delacroix and his circle), over time, the precise manner of the style led it to be perceived as opposed to the tenets of Impressionism.

By the 19th century, carpets already had a long history in European painting. Each thread in Jan van Eyck's dazzling carpet on the stairs of *The Virgin and Child with Canon van der Paele* (1436) seems to have been painted individually. This proved a stimulating innovation in the history of art, coming on the heels of the conceptual-dogmatic-schematic painting that characterized the art of the one thousand years preceding the Renaissance. Jan van Eyck (along with his brother Hubertus) offered an attentive gaze at reality, at nature – in the fall of the textile, its folds and the play of light and shadow. Carpets from the east gradually made their way into Europe where they were coveted by men of means. Due to their high value they were not placed on the floor (so as not to be stepped on, God forbid), but used as table cloths. The Venetian painter, Lorenzo Lotto, depicted a table covered in a beautiful oriental carpet in his *Portrait of a Married Couple* (c. 1523-24). Hans Holbein the younger incorporated oriental carpets in two of his most famous London paintings: *Portrait of the Merchant Georg Giese* (1532) and *The Ambassadors* (1533); eventually

1. Julia Kristeva, “Women’s Time,” trans. Alice Jardine and Harry Blake, *Signs*, Vol 7, No. 1 (Autumn, 1981), pp. 34-35.

2. A Single Continuum was the title of Shanan’s exhibition in January 2015, at the Umm el-Fahem Art Gallery, curated by Carmit Blumenshon.

3. Kristeva, “Women’s Time,” p. 14.

4. According to Kristeva, the pre-linguistic dimension is the semiotic dimension; it derives from the Greek word *sēmeîon* meaning mark, trace. These traces are marked on the body, like the noises or the rhythms the senses are familiar with. Kristeva uses the term to demonstrate that these originate in the body itself, as opposed to the symbolic language signs. Thus, that the body is prior and presupposes the aesthetic-poetic dimension. These discriminations are important in relation to the place of the body and its drives in the language of the creative subject, even if the semiotic is given to the dictates of language, after it is acquired. See: Lyat Friedman, “Julia Kristeva’s Powers of Horror,” in *Venues of Feminist Thinking* (Ra’anana: Open University, 2007), pp. 310-313 [Hebrew].

5. Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith (London & New York: Routledge 2005), p. 98.

6. For a discussion of these three dimensions see: Henri Lefebvre, “The Production of Space,” in Rachel Kalush and Tali Hatuka (eds.) *Architectural Culture: Place, Representation, Body* (Tel Aviv: Resling, 2005), pp. 177-201 [Hebrew].

7. http://www.metmuseum.org/art/collection/search/453358

8. http://www.rugrag.com/post/Silk-on-Silk-Antique-Persian-Tabriz-Fantasy-Carpet/aspx

9. On hybridity in the post-colonialist discourse see: Yehuda Shenhav, “On hybridity and Purification: Orientalism as a Wide-Margined Discourse,” *Theory and Criticism* 26 (Spring 2005), pp. 5-11 [Hebrew].

10. Mary Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo* (London: Routledge & Kegan, 1966).

11. Op. cit., 9.

12. Yael Guilat, “Carpets as Realms of Action and Creation: On Fatma Shanan’s Working Processes,” in *Fatma Shanan*, *A Single Continuum* (cat.), Umm el-Fahem, 2015, pp. 18-21 [Hebrew].

Gone are the young girls roaming outside or sitting in their rooms testing the boundaries of their bodies in relation to the space allocated for them by their society and their homes through the image of the ornamental carpet. Now it is the figure of the artist that seeks to disrupt the order through a metaphorical act of "polluting" the pristine laboratory of the authoritative museum. Referring again to Merleau-Ponty, it can be said emphatically that Shanan's open and stained painting creates the vital frequency of a body in space, allowing the sensual knowledge to offer an alternative to that which is rational.

The hybridity and the dirt serve against the belligerence of the purity that rejects the multitude and the hybrid. The qualities of "dirt" were there also in the childish flowery tights. In *Purity and Danger*,[10] anthropologist Mary Douglas claims that what is considered dirty in a given society is what is seen as misplaced, as being not where it belongs. Lack of purity is, therefore, a transgression of ordered boundaries, the excess that runs over the limits of the social-cultural order. "Hybridity," writes Yehuda Shenhav, "might also turn out to be both an empowering term and a politically weakening one [...] Because of the elusive character of the term we might, for example, find ourselves composing a superficial ode to a seemingly multicultural identity, which complies with attitudes that flatten the matrixes of power in which identity is cast."[11]

Hence interpretational caution is called for when using terms that conceal the complexity of both the aesthetic and the political discourse, and especially the interactions between them. As I mentioned in the past, "It seems that Shanan's painting manages to activate and represent the 'unnaturalness' of things and by so allows us to experience the human situation and contemplate it."[12] Indeed, this new work cycle offers intricate and rich aesthetic experiences through which we question the logic of place and our relation to it and to ourselves. The carpet paintings do not flatted the relations between body and space, but stretch the boundaries of identity and the confines of the body in space – the "space-body," a hybrid image spinning through worlds.

embodied in her working methods and in the paintings themselves, such as *Self-Portrait and a Carpet 1* and *Self-Portrait and a Carpet 2* (both 2017) that are based on a photograph of a 19th century silk carpet from Tabriz in north-west Iran; and *Self-Portrait and a Carpet 3* (2017) in which appears an 18th century carpet from Iran[7] that Shanan saw when she was a guest of the Textile Department at the Metropolitan Museum of Art in New York.

In these works, the representation of her figure exceeds the boundaries of the contact between the space defined by the carpet and her own body, which does not exist separately from the total of phenomena. Following Mearleu-Ponty, this is world as web of mutual influences. However, her a priori choice of carpets that represent eastern cultural treasures that are displayed in the west in an act of appropriation posits questions about the role of the body in practices of identity, which is constructed in a complex negotiation process. This is not done in declarations but through the knowledge that the painterly work provides. Shanan "weaves" her figure into the carpet she paints, creating a contrived identity that blends the bowed head with the carpet that lies on a sterile support beneath the cold lights of the Met's conservation laboratory. The vague boundaries suggest the hybrid as an option, but these are different types of hybrids. The 18th century carpet, of the "Fantasy" type,[8] occasions a meeting between mythical animals and her figure, as a young woman in casual western clothes set in the center of the work. Accompanied by this entourage of fantastic animals, she seems to challenge the prohibitions on transference between them, turning the carpet into a regal robe of sorts. These works, which celebrate hybridism,[9] evoke the complexity suggested by Julia Kristeva when she emphasizes the multitude of identities that are flattened in dichotomizing and binary discourses.

Power and knowledge relations offer a possible interpretational angle for a painting in which Shanan's head is merged with the carpet that lies before her. The carpet design has three cypress trees in a symmetrical layout, and is seen upside-down as if rising toward her crouching figure. The orange cypress standing between two dark ones and the multitude of birds in the inner frame are typical motifs in carpets of that period. However, the combination of these components in the painted scene evokes thoughts on identity and the multiplicity of identities in the contexts of post-colonialism and gender. The work tackles power-relations and authority, while also touching on the patriarchal order and its signifiers.

image is slowly exposed, demanding the full presence of both painter and viewer.

Glimpses of future developments were present also in *Home 3* (2014), as well as other works in a series of paintings of unfamiliar carpets that while lacking factual or fictional biographical sediments, are cross-cultural images that constitute an aesthetic space, an object that allows the artist to reflect on herself and her actions. In those works Shanan staged an intricate act of displacement resulting in an incoherent aggregation of the iconographic residue of different sources. The carpets had no functional continuity. The color stains and tense brush strokes suggested a search for an aesthetic experience through dismantling and assembling.

In new works, such as *Lara* (2017), in which two feet clad in flower-printed tights, soiled at the heels stand on tiptoes above a wave shaped carpet, place is metonymy of the body searching for reassuring anchors in place and time. So too, in *Untitled* (2017), in which a young girl's body stretches and reels backwards on a rolled-up mattress. Here the body acts as the point of departure through which the world is known, whereas the image provides no knowledge and even confuses the symbolic, the stain that traces the path guiding the painter on her way.

In *Stepping on Watermelon Seeds* (2016) the partiality of the body, here appearing as walking legs dressed in casual blue jeans, enhances both the physical sensation – the body's contact with the seeds – and the sight. The body and the shadow, as well as the sunlit fabric allow the stains to lead. The stain, as a sensual quality akin to sound or voice, as a pre-symbolic mark, directs the poetic dialect,[4] that gradually, from piece to piece, becomes clearer. "The ambiguity of being-in-the-world is translated by that of the body, and this is understood through that of time" wrote Maurice Merleau-Ponty.[5] The perception, he will elaborate, discovers unreal presences. Since perception is not objective our knowledge will always be partial and something will always remain concealed. Partiality is no more than an indication to knowledge as a mostly sensual experience. Body, representation and space[6] – are now seen through the logic of the place itself, the "locus logic," and this imagined place, with its disruptions manages to contain Shanan's figure as "body-space."

Shanan is currently occupied with creating space for her work and space in her works, as well as with the convergences of body and space in her being as both woman and painter. Her carpets function as sources of authority that accumulate their symbolic value and serve as tools for perceiving and assessing. These considerations are

Body-Space

Boundaries and Identities in New Works by Fatma Shanan

Yael Guilat

> **It seems to me that the role of what is usually called "aesthetic practices" must increase not only to counterbalance the storage and uniformity of information by present-day mass media, data bank systems, and, in particular, modern communications technology, but also to demystify the identity of the symbolic bond itself, to demystify, therefore, the community of language as a universal and unifying tool, one which totalizes and equalizes in order to bring out – along with the *singularity* of each person and, even more, along with the multiplicity of every person's possible identifications (with atoms, e.g., stretching from the family to the stars) – *the relativity of his/her symbolic as well as biological existence*, according to the variation of his/her specific symbolic capacities**...
>
> Julia Kristeva, "Women's Time"[1]

Fatma Shanan's paintings from the last two years suggest a turn in the relations between body and space and in those between seeing and acting. If in the past her works seemed to be on a single spatial continuum,[2] the current space-time logics perceive time as an "accumulation of historical sediments" set beside "the influence of a chain of memories that evade history,"[3] far from the concerns of ethnic and even gendered circles of identity that have become obvious, and therefore cannot extricate the hidden and the elusive.

The images in Shanan's early paintings built on traditional motifs found in her family carpets, and were done in vibrant colors and a rich painterly language. In them, light marked the boundaries between the internal spaces of the house and the external public ones. The self-portraits adhered to the realistic tradition, although in paintings where the act was suddenly suspended, painting's invisible actors (the ground and the grid) were exposed; as, for example, in *Self-Portrait with Misbaha* (2010) in which the presentation of the self comes forth as a phenomenological epiphany from the reflexive act. This logic, which already then led Shanan to pause and finally to stop might be the precursor of later developments, which see the image constructed through a breaking down of the colors and unpicking the denseness of the preparatory photographs. Thus the

place by two plastic chairs, with the artist depicting the very different, contrasting, textures of the synthetic-modern industrial product and of the traditional, hand-weaved carpet. Carpets are used in everyday home life in the village, as also in Druze places of worship. The carpets in Fatma Shanan's paintings describe a rich and visually pleasing orientalism. However, the carpet has its own rules, its own aesthetic and its own history. Shanan moves around these angles with a confidant brush and profoundly rich colors.

The Haim Shiff Prize has been donated every year for the past nine years by Dubi Shiff, in commemoration of his father who was an avid collector of Israeli art. The prize is given to a prominent painter in the field of figurative painting. I thank Dubi Shiff for his role in the prize committee, as well as the other members, Gil Brandes, Doron Sabag and Dr. Doron J. Lurie. I also wish to thank Doron J. Lurie for his attentive curation of the exhibition, and to thank his assistant, Tal Broitman.

Thanks are extended to graphic designer Shlomit Dov; photographers Liat Elbling, Avi Amsalem, and Ran Erde; text editors and translators Orna Yehudaioff, Sivan Raveh, and Ruba Simaan; Raphael Radovan, head of curatorial services and his assistant, Iris Yerushalmi; the Registrar Department at the museum and all museum staff who took part in producing the exhibition. A special thanks to Ann and Ari Rosenblatt from Los Angles, for their assistance in producing the exhibition and catalogue; to Evi Musher for her donation, and to Anat Bar-Noi and Yaron Haramati from Zemak Gallery in Tel Aviv.

Suzanne Landau
Director

Foreword

Fatma Shanan (b. 1986), born in the Druze village Julis, is the 2016 recipient of the Haim Shiff Prize for Figurative-Realist Art at the Tel Aviv Museum of Art. The prize committee finds Shanan to be one of the most stimulating painters in the field of young Israeli art. Shanan became interested in art at a young age, and during her high school years participated in private lessons she organized in the village. After one year of fashion design studies, Shanan returned to her first love and completed the art program at Oranim Academic College. She then studied painting at the studio of Eli Shamir. For the last three years she has been living and working in Tel Aviv.

Throughout her years of practice, Shanan has managed to find a personal language that is closely linked to her biographical and ethnic origins. The oriental carpet - hanging over the rail of the home balcony, rolled up, or simply lying in the middle of a field - has a central role in her work. At times it is held in

Fatma Shanan
Works, 2010-2017

Tel Aviv Museum of Art

Fatma Shanan
Works, 2010-2017

Recipient of the 2016 Haim Shiff Prize
for Figurative-Realist Art

June 25 - October 28, 2017
The Agnes and Beny Steinmetz Wing
For Architecture and Design
Galleries 1 & 2
Herta and Paul Amir Building

Exhibition
Curator: **Dr. Doron J. Lurie**
Assistant Curator: Tal Broitman
Exhibition Design: Dr. Doron J. Lurie

Catalogue
Editor: Dr. Doron J. Lurie
Design and Production: Shlomit Dov
Hebrew Text Editing: Orna Yehudaioff
English Translation: Sivan Raveh
Arabic Translation: Ruba Simaan - Glocal Translations
and Language Solutions
Photos: Liat Elbling, Avi Amsalem, Ran Erde
Printing: A.B. Offset Ltd

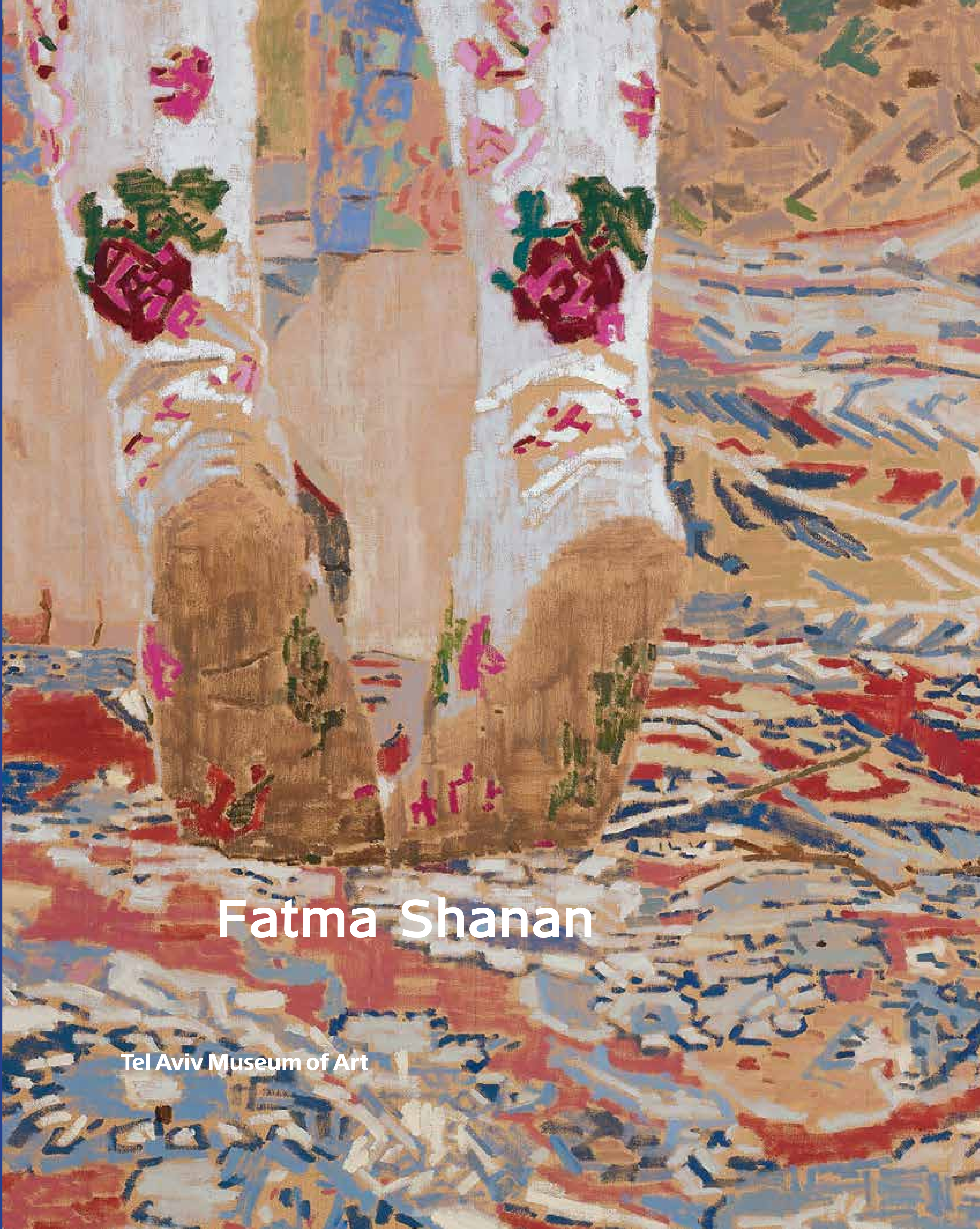
Dimensions are given in centimeters, height x width

Right Cover: **Self-Portrait and a Carpet 2**, 2017
Left Cover: **Lara**, 2017

ארטיס أرتيس
artis
grant
program
Carpets on a Flat Roof, 2017, Video
Produced with the support of Artis

© 2017, Tel Aviv Museum of Art
Cat. 5/2017
ISBN: 978-965-539-146-6
www.tamuseum.org

Fatma Shanan
Works, 2010-2017



Fatma Shanan

Tel Aviv Museum of Art