



FATMA SHANAN
YELLOW SKIRT

cover

Yellow Skirt and Pink Flower, 2019 (detail)

FATMA SHANAN
YELLOW SKIRT

YELLOW SKIRT

SASKIA TREBING



Yellow Skirt and Pink Flower, 2019
Oil on canvas
90 x 68.5 cm / 35 1/2 x 27 in

Für Michel Foucault ist der Garten ein Teppich, auf dem sich symbolisch die ganze Welt entfaltet. Und der Teppich wiederum ist so etwas wie ein bewegliches Stück Welt, das als mobiler Garten unter unseren Füßen und unserem Leben existiert.¹

Dieses vielschichtige Objekt, das Menschen einerseits einen Ort zum Niederlassen zuweist und andererseits durch seine Muster Geschichten von überall erzählen kann, spielt im Werk der Malerin Fatma Shanan (geboren 1986 im Drusendorf Julis in Israel) eine zentrale Rolle. In ihren meist großformatigen Bildern arrangiert die Künstlerin, die in Julis lebt und arbeitet, komplexe Beziehungen zwischen Körpern und Räumen. Die Teppiche sind in ihren Kompositionen nicht nur lebendige Farbzentren und eine Referenz an die Kultur der Drusen, in der sie aufgewachsen ist, sondern funktionieren vor allem als Territorien im Bild und Vermittler zwischen Körpern und Architektur.

In ihrem Gemälde *Self-Portrait on Parquet* (2019) liegt eine Frauenfigur, die Shanan als Repräsentation ihrer selbst beschreibt, in einem Raum mit geöffneten Fenstern auf dem Rücken. Die Kleidung der Frau verschmilzt mit dem bunten Teppich unter ihr und den Blumen, die neben und auf ihrem Körper drapiert sind. Die Szene ist eine Momentaufnahme, die trotz des bühnenhaften Charakters des Raums Intimität und Innerlichkeit ausstrahlt. Die Augen der Frau sind geschlossen, das weitgehend leere Zimmer ist ein Echo der undurchdringlichen verschlossenen Körperhülle – Haut und Kleidung eine Wand –, während der Blick durch das offene Fenster ins gleißende Sonnenlicht die Möglichkeit der Weite eröffnet.

Shanans Figuren befinden sich in einem Zustand der Entfremdung von ihrer Umgebung, die nie eindeutig wird. Sind sie in tiefen Schlaf gefallen oder in eine Art Trance, ist es eine Form des inneren Widerstandes gegen den zudringlichen Blick des Betrachters oder eine friedliche, meditative Koexistenz mit dem Bildraum?

The garden, Michel Foucault once wrote, is a carpet on which a symbolic representation of the entire world is unfolding. And the carpet, for its part, is in a sense a movable piece of the world, a garden that can be unrolled as desired beneath our feet and our lives.¹

This multilayered object, which assigns people a place on which to settle down while its patterns tell stories from near and far, plays a central role in the work of the painter Fatma Shanan (b. in Julis, a Druze village in Israel, in 1986). In her—typically large-format—pictures, the artist, who lives and works in Julis, arranges complex relationships between bodies and spaces. The rugs in her compositions are not just matrices of vibrant color and a reference to the Druze culture in which she was raised; they also and more importantly function as territories within the picture and mediators between bodies and architecture.

In her painting *Self-Portrait on Parquet* (2019), a female figure—Shanan has described her as a representation of herself—reclines in a room with open windows. The woman's dress blends into the colorful rug beneath her as well as the flowers arrayed around and on her body. Despite the stage-like quality of the space, the scene captures a moment suffused with intimacy and introspection. The woman's eyes are closed, and the largely unadorned room is an echo of the impenetrable shell of her self-contained body—the skin and garments a wall—while the brilliant sunlight streaming down outside the open window hints at the wide world that lies beyond.

Shanan's figures are shrouded in a state of alienation from their surroundings that is never unambiguously characterized. Have they fallen into a deep sleep or a kind of trance, is their self-absorption a form of inner resistance to the viewer's importunate gaze or a peaceful and meditative coexistence with the pictorial space?

Der Körper der Künstlerin ist in ihren Bildern erstarrt und passiv, aber nie kontextlos. Die klassische Portrait-Differenz zwischen Figur und Hintergrund wird ausgehebelt, weil der Körper nicht ohne seine Umgebung gedacht werden kann. Shanans Praxis beinhaltet neben Malerei auch Bildhauerei und Performance, und auch in jedem ihrer Gemälde hallt die Idee nach, dem Skulptur gewordenen Ich einen Platz zuzuweisen und ihn dem realen Raum auszusetzen. Die physische Erfahrung der Performances wird durch den Körper der Künstlerin in Malerei verwandelt. Starre wird Bewegung wird Starre im Bild.

Bei den Werken der Ausstellung YELLOW SKIRT funktioniert diese Verschmelzung von Körper und Umwelt immer wieder über Textilien. Die Teppiche scheinen mit ihrer Idee von *color as place* die Figuren in den Raum auszudehnen, bis keine klaren Konturen mehr auszumachen sind. Der titelgebende gelbe Rock im Bild *Yellow Skirt and Pink Flower* (2019) entwickelt mit seinen dynamischen Linien ein Eigenleben, wird selbst zur kantig voluminösen Skulptur, die genau die Bewegung in das Gemälde bringt, die der liegende Körper verweigert. Im skizzenhaften *Floral Stocking* (2017) zeigt sich die Faszination der Künstlerin für abstrakte Farbfeldmalerei besonders deutlich. In dem Bild scheint sich je nach Lesart entweder das reduzierte Muster des Teppichs die weißen Strumpfbeine einer fragmentiert dargestellten Figur einzuverleiben, oder aber die bunten Beinkleider ergießen sich über den gelben Hintergrund. Anders als bei modernen Malern wie Henri Matisse, der orientalische Teppiche lediglich als Kulisse für Stilleben oder Portraits benutzt hat, bedingen sich Körper, Textilien und Raum bei Shanana gegenseitig und bilden eine gleichberechtigte, unauflösbare Einheit.

Neben ihrer formalen Funktion als Farbterritorium in der Malerei sind die Textilien auch symbolisch aufgeladen. In den Mustern von Teppichen sind kunsthandwerkliche Traditionen und spirituelle Botschaften verwoben, die sich lesen lassen. Fatma Shanana geht es jedoch nicht um spezifische Zeichen für Eingeweihte, sondern eher um eine Bindung dieser kulturellen Objekte an Körper und Weiblichkeit. Ein Teppich gehört ins Häusliche, der mobile Garten markiert trotz seiner Beweglichkeit einen Raum als besetzt und als potenzielles Heim. Er spricht eine Einladung zum Sich-Niederlassen aus. In der Kunst ist das Textile seit Jahrhunderten als Frauensache etikettiert, das Weiche, Filigrane und Heimelige gehört zum Weiblichen – ein Denkmuster, das nicht nur Künstlerinnen beschränkt und festsetzt. Wenn Shanana in einer ihrer Serien das Nestbausymbol Teppich draußen in der Stadt oder jenseits von Hausmauern in der Natur malt, kann man diese Geste als Akt der Befreiung deuten. Diese Szenarien des Außen betonen nicht nur die Gartenhaftigkeit der Teppiche, sondern auch deren Fähigkeit, überall zu existieren. Damit ist auch die Beweglichkeit von weiblichen Körpern angedeutet, die symbolisch mit den Objekten verwoben sind. Die Malereien arbeiten die widersprüchliche Qualität des Teppichs heraus, der Grenzen zieht, aber diese Grenzen gleichzeitig beweglich macht.

In ihren Gemälden von Innenräumen zeigt Shanana deutlich die Bindung ihrer Frauenfiguren an den häuslichen Kontext, doch durch das fast unheimliche In-sich-gekehrt-Sein inszeniert sie gleichzeitig einen Widerstand gegen diese Rolle. Ihre ihrem eigenen Körper nachempfundenen Figuren sind nicht greifbar und verweigern sich architektonischen und symbolischen Begrenzungen. Durch die vollständige Hinwendung zum Innen sind sie in ihrer Starre mobil und können überall sein.

In *Floating Self* (2019) überwindet Shanans Malerei die physikalischen Gesetze und lässt die Idee der Loslösung ins Surrealistische kippen. Entgegen dem Klischee vom fliegenden Teppich als Transportvehikel durch Raum und Zeit hebt hier der Körper der Liegenden vom Boden ab und schwebt kerzengerade und scheinbar ungerührt in einem puppen-

The artist's body as it appears in her pictures is rigid and passive, but it is never isolated from its context. Her work suspends the difference between figure and ground that defines classical portraiture, for the body cannot be thought without its environment. Shanana's creative practice encompasses sculpture and performance art as well as painting, and the idea of assigning a place to an I that has attained sculptural definition and exposing it to the real space around it palpably informs each of her paintings as well. The artist's body itself translates the physical experience of her performances into painting. Rigidity becomes motion that is frozen in the picture.

In the works in the exhibition YELLOW SKIRT, it is time and again fabrics that effect this fusion of body and environment. The carpets, embodying the idea of color as place, seem to extend the figures into the space around them until all contours become indistinct. The titular garment in the painting *Yellow Skirt and Pink Flower* (2019) seems to awaken to a life of its own, its dynamic lines coalescing into an angular and voluminous sculpture that imbues the picture with the very motion that the recumbent body refuses to perform. The artist's fascination for abstract color field painting is especially recognizable in the sketch-like *Floral Stocking* (2017): it is up to the beholder to decide whether the rug's plain pattern is absorbing the white stockinged legs of the fragmentary figure or, conversely, the colorful legwear that is spilling out over the yellow background. Unlike in modern painters like Henri Matisse, in whose still lifes and portraits Oriental rugs merely serve as movable backdrops, Shanana establishes an equilibrium in which body, fabrics, and space are interdependent and inextricably intertwined in a larger whole.

In addition to their formal function as territories of color in painting, the fabrics are fraught with symbolic meaning. Woven into the patterns of rugs are artisanal traditions and spiritual subtexts that knowledgeable eyes can decode. Yet Fatma Shanana's purpose is not to signal to initiates; rather, she homes in on the nexus linking these cultural objects to bodies and femininity. A carpet's place is in the domestic sphere; despite its mobility, the portable garden marks a space as occupied, as a potential home, and invites the viewer to settle down on it. In visual art, fabrics have been labeled for centuries as characteristically feminine objects; softness, delicacy, coziness are associated with women—a stereotype that constrains and stunts women artists, and not only them. In one series of pictures, Shanana takes the rug, that symbol of nest-building, out beyond the walls of the home, painting it in public urban settings or in nature, a gesture that reads as an act of liberation. The outdoor sceneries not only underscore the carpets' garden-like quality; the works also demonstrate that the rugs can exist anywhere, intimating that the female bodies symbolically interwoven with them are gifted with a similar agility. The paintings bring out the objects' contradictory aspects: demarcating boundaries, they also indicate that any such demarcation is subject to change.

In her paintings of interiors, Shanana clearly illustrates the ties that bind her female figures to the domestic context, but by rendering them as almost uncannily introverted, she also stages a kind of resistance to this role. Modelled on the artist's own body, the figures are ultimately intangible, defying architectonic and symbolic constraints. Utterly withdrawn into themselves, they are agile in their very rigidity and might be anywhere.

In *Floating Self* (2019), Shanana's painting transcends the laws of physics, giving the idea of coming adrift a Surrealist twist. Jettisoning the cliché of the flying carpet as a means of conveyance through space and time, it is the body of the reclining woman itself that levitates, hovering, straight as a pole and apparently impassive, in an interior from a dollhouse. The escape takes place in the mind alone, requiring no breakage or exertion

stubenhaften Zimmer. Es ist ein Ausbruch, der rein geistig geschieht, ohne Trümmer oder körperliche Kraft. Als ob diese ungezogene Überlistung von Schwerkraft den Raum selbst zerlegt, scheint sich im Vordergrund des Gemäldes der Boden zu öffnen.

In ihren neuesten Gemälden für die Ausstellung YELLOW SKIRT verlässt Shanán erneut sukzessive die Innenräume. Auf ihrem Selbstporträt *Green Window* (2018/19) dominiert ein großes Fenster, das den Blick auf ein pflanzenüberwuchertes Außen in verschiedenen Grüntönen erlaubt. Die vornübergebeugte Frauenfigur, die ihr Gesicht versteckt, verschwindet fast am unteren Bildrand. In *Field* (2019) taucht dieser winzige, skulpturhafte Körper der Künstlerin in gleicher Haltung in einem freien Feld auf. Doch die Öffnung des Raumes mit Blick bis zum Horizont bedeutet in Fatma Shanáns Kunst noch lange keine Öffnung der gemalten Körper. Die Kompositionen der Künstlerin handeln vom In-der-Welt-Sein und der performativen Idee, sich physisch und geistig einen Platz zu schaffen.

Die Körper sind mit ihrer Umgebung verwachsen und weigern sich doch, sich dieser auszuliefern. Unter dem Blick des Publikums schauen die Protagonistinnen nach innen. Und beschützen ihr Geheimnis.

SASKIA TREBING ist Kunsthistorikerin und lebt als freie Autorin und Übersetzerin in Berlin. Ihre Texte erscheinen u.a. im Kunstmagazin *monopol*. Für die *documenta 14* in Kassel übersetzte sie das *Whisper Project* von Pope.L.

1. Siehe Michel Foucault, „Andere Räume“, in Jan Engelmann (Hrsg.), Foucault. Botschaften der Macht. Reader Diskurs und Medien, München 1999, S. 153.

of bodily force. And as though the unruly woman's cunning victory over gravity were dismantling space itself, the floor appears to open up in the picture's foreground.

In the most recent paintings on view in YELLOW SKIRT, Shanán once again gradually departs from the interior settings. The dominant element in the self-portrait *Green Window* (2018/19) is a large window looking out onto an exterior that exuberant vegetation has turned into a composition in various shades of green. One might almost overlook the stooped female figure concealing her face near the bottom edge of the picture. In *Field* (2019), the same tiny and oddly sculptural body—it is again the artist's own—appears in the same pose in an open field. Yet by moving into a wider space, allowing the gaze to wander toward the distant horizon, Fatma Shanán's art hardly cracks the shells of the painted bodies. Her compositions engage questions of being-in-the-world and the performative idea of carving out a physical and spiritual place.

Deeply entangled in their environment, bodies yet refuse to abandon themselves to it. Exposed to the audience's gazes, the protagonists gaze inward. And guard their secret.

SASKIA TREBING is a Berlin-based art historian and freelance writer and translator. Her work has been published by the art magazine *monopol* and other outlets. She translated Pope.L's *Whisper Project* for *documenta 14*, Kassel.

1. See Michel Foucault, "Of Other Spaces," trans. Jay Miskowic, *diacritics* 16, no. 1 (Spring 1986): 25–26.



DEN EIGENEN ORT KENNEN

GIDEON OFRAT

Ein Mensch bemisst sich an dem Teppich, auf dem er sich ausstreckt. Ein Mensch bemisst sich an dem Boden, auf dem er steht. In ihren jüngsten Gemälden hat Fatma Shanan ihre Räume an Orte weit weg von ihrem Zimmer, ihrem Zuhause, ihrem Heimatdorf versetzt – in die fernen virtuellen Räume internationaler Museen. Hier ist der Teppich, entrollt in einem Büro im Metropolitan Museum of Art in New York. Hier sind der auf eine Seite des Zimmers gerückte Schreibtisch und die den Raum abriegelnde Wand im Hintergrund. Und hier ist die Künstlerin in der Mitte des Ausstellungssaals; sie beobachtet, berührt den Teppich unter ihren Füßen und berührt ihn doch nicht. Hat sie sich erhoben, sich von der Schwerkraft, der Anziehung des Teppichs befreit? Oder ist sie tot?

Fatma Shanan: „... Der Körper liegt reglos, physisch oder emotional von seiner Umgebung losgelöst. Er schwebt, ruht in der Luft, in Betrachtung versunken oder in einer Art Koma, der Erweckung harrend, ein Rock über ihn gebreitet wie ein prächtiges Leichentuch. [...] Körper und Raum stehen einander fremd gegenüber; existenzielle Zweifel machen sich breit. [...] ‚Fehl am Platz‘ zu sein ist zum Ort des Körpers geworden...“

Der Teppich (der, wie stets bei Shanan, ein Orientteppich ist, für den Osten steht und das unbedingte Gebot des Zuhauses, der Familie) – der Teppich ist Gebiet, Ort, Bindung, Identität. Nun aber ist dieses Teppich-Gebiet aus seinem Ort ausgewandert, was die Künstlerin, so scheint es, in innere Zerrissenheit, in eine Identitätskrise gestürzt hat. Fatma Shanan schwebt über dem Teppich, vielleicht ihm verpflichtet, vielleicht von ihm losgelöst, vielleicht von seinem Urteil erlöst – Erlösung des Geistes oder Erlösung des Endes.

Hier ist sie auf einem anderen Bild: Wir sehen nur die untere Hälfte ihres auf dem Boden (diesmal in einem Museum in Rumänien) liegenden Körpers. Der Raum ist verstellt. Ein Kranz aus weißen Chrysanthemen ist auf den Körper der Künstlerin gebettet; neben ihr ruht ein Kranz aus roten Gladiolen. So werden Wiesenblumen und Gartenblumen zu Gedenkblumen. Doch damit nicht genug: Ihr Rock ist mit Bildern von Getreidegarben bedruckt, ein langes Verlängerungskabel windet sich über ihren Körper. Es ist nicht angeschlossen. Symbole für Abtrennung, das Fehlen aller Energie, Tod. Nie wieder werden diese Garben auf dem Feld sprießen. 2015 schrieb ich (in einem Vergleich zu Jean-François Millets *Ährenleserin*): „Shanans ‚Ährenleserin‘ – die Künstlerin selbst – ist dazu verdammt, die Reste einer toten Ernte aufzusammeln.“¹ Die Frau, die sich nach den Feldern sehnt, nach dem aufgehenden Getreide, den Blumen, die ihren Körper in die Knospen jenes Ortes kleidet (die lebenden Blüten dagegen sind abgepflückt und von ihrem Erdboden getrennt) – sie ist es auch, die in einem existenziellen Schwebезustand, an einem Nicht-Ort hingestreckt liegt.

Hier erscheint sie in einem anderen Gemälde, bäuchlings auf einem Teppich, der auf dem Boden im Museum ausgebreitet ist, wieder in den Rock mit Getreidegarben gekleidet, wieder mit Kränzen auf und neben ihrem Körper; die nicht angeschlossene Verlängerungsschnur schlängelt sich über den Boden. Man beachte die zwei großen Gemälde, die mit der Rückseite zu uns an der Wand gegenüber hängen: Tod der Künstlerin, Tod der Malerei. Schon 2015 bemerkte ich: „Und wo sie sich auf einem ornamentalen Boden – einem Double des Teppichs – liegend malt, scheint sie entweder schlafend oder tot. Den rosa Blüten auf ihrer Bluse entsprechen die schwarzen Blätter auf dem Boden, eine makabre Antwort auf die Sehnsucht nach blühenden Obstbäumen.“²

Wir erinnern uns: Auch 2013 begegnete uns auf einem Bild von Shanan eine auf dem Boden (im Haus der Künstlerin) liegende Frauengestalt. In den Werken des letzten Jahres ist das Verhältnis der Künstlerin zum Raum noch angespannter geworden. Die Mauer bedrängt den von innen (diesmal im San Francisco Museum of Modern Art) gesehenen grünenden Garten. Draußen lockt ein versprochenes Eden, in das die Künstlerin durch ein Fenster hinabzusteigen hofft (oder möchte sie sich vor den Unannehmlichkeiten des Aufenthalts im Freien ins Innere flüchten?).

KNOWING HER PLACE

GIDEON OFRAT

The measure of a person is that of the rug on which she sprawls. The measure of a person is that of the ground under him. In her recent paintings, Fatma Shanan has migrated her spaces to places far from her room, her home, and her hometown—to the faraway virtual spaces of international museums. Here is the rug, unfurled in the office of the Metropolitan Museum of Art in New York. Here they are: the desk at the edge of the office and the barricading wall in the background. And here is the artist in the middle of the exhibit hall, observing, touching-but-not-touching the rug underneath her. Has she elevated herself, freeing herself of the rug’s gravitational pull? Or has she died?

Fatma Shanan: “... The body lies inert, physically or emotionally detached from its surroundings. It floats and hovers in a meditative state or a coma of sorts, waiting to be awakened, a skirt draped over it in the manner of a resplendent shroud. [...] Body and space are strangers to each other; existential doubt sets in. [...] The ‘out of place’ has become the body’s place ...”

The rug (and as always with Shanan, it’s an Oriental rug, representing both the East and the imperative of the home, the family)—the rug is territory, place, connection, identity. Now, however, this rug-territory has migrated from its place, presumably triggering a dilemma of connection and identity crisis. Fatma Shanan floats over the rug, possibly obligated to it, possibly disengaged from it, and possibly redeemed from its judgment—redemption of the spirit or redemption of the end.

Here she is in another painting: lying on the floor (this time in a museum in Romania), only her lower body visible to us. The space is obstructed. A wreath of white chrysanthemums rests on the artist’s body; a wreath of red gladiolas reposes next to it. Thus field flowers and garden flowers become memorial flowers. But there’s more: Her skirt is imprinted with images of sheaves of grain and a long, twisting extension cord sprawls on her body. It is disconnected. Symbols of detachment, absence of energy, death. The sheaves will never again bud in the field. In 2015, I wrote (in a comparison with Jean-François Millet’s *Gleaners*): “Shanan’s ‘gleaner’—the artist herself—has been condemned to gather the remains of a dead crop.”¹ The woman who yearns for the fields, the rising grain, the flowers, she who clothes her body in the buds of that place (the living blossoms, in contrast, have been plucked and disconnected from their soil)—is also the one who sprawls in an existential limbo of non-place.

Here she is in yet another painting, prostrate on a rug that’s been laid on the museum floor, wearing the skirt with its sheaves, the pair of wreathes atop and beside her, and the disconnected extension cord snaking along on the ground. Notice the two large paintings on the wall across the way, hanging with their backs to us: death of the artist, death of the painting. I already noted it in my 2015 essay: “And when she paints herself lying on an ornamental floor—a floor that is a double of the carpet—she appears to be alternately asleep or dead. The pink flowers on her blouse are echoed by the black leaves on the floor, which morbidly respond to the longing for flowering groves.”²

We remember: In 2013, too, we encountered a Shanan painting in which a woman’s figure lies on the floor (of the artist’s home). Her works in the past year, however, have subjected the artist–space relationship to further deterioration. The wall closes in on the verdant garden that’s seen from the room (this time at the San Francisco Museum of Modern Art). What’s outside is a promised Eden of sorts to which the artist wishes to descend through a window (or, perhaps, to enter the interior in order to protect herself from the discomfort of the exterior?). Throughout it all, the rug, the clothing, and the world are one, together yielding a self-portrait of the artist. In *A Floral Stocking* (2017), the florality of the

Stets jedoch sind Teppich, Kleidung und Welt eins und ergeben zusammen ein Selbstporträt der Künstlerin. In *A Floral Stocking* (2017) trifft das Blumenmuster des Teppichs auf das der Socken des Mädchens (die Nichte der Künstlerin, ein Ebenbild Fatma Shanans als Mädchen) – Bilder von Blumen, nicht Blumen in der Natur. Und man darf bei diesem Gemälde nicht die Flecken brauner Erde auf den Füßen der kleinen Lara übersehen: Für sie, für das Kind, versprechen das Draußen (Land, Felder) wie das Drinnen (Zimmer, Teppich, Haus) noch eine Art Begegnung. Der Dreck an ihren Füßen ist vielleicht eine Erinnerung, die nur die Virtualität der Stoffblumen unterstreicht.

Seit dem Beginn von Shanans künstlerischer Laufbahn geht es bei ihr darum: das Zimmer – das Haus als Ort und als Gebot – zu verlassen und sich mit dem Teppich in die große weite Welt zu begeben. In ihrer Malerei werden Teppiche auf der Terrasse ausgelegt, auf Dächern und Straßen ausgebreitet, in Felder gezerrt, in Ackerfurchen gerollt. Bei alledem scheint der Abstand zwischen dem Ort der Künstlerin (dem Teppich) und ihrer Identität kollabieren zu wollen. In einem Bild aus dem Jahr 2017 etwa webt sie ihr Konterfei in den Teppich ein, geht in der Vegetation auf, vereinigt sich mit mythologischen Gestalten, Tieren, Familienmitgliedern. Der Teppich ist Fatma und Fatma ist der Ort. Aber stimmt das?

Denn was ist der Ort dieser Künstlerin, wenn nicht das unablässige Ringen um ihren Ort? Hier wurzelt auch ihre faszinierende Entscheidung, die sich in ihrem Werk aus den Jahren 2014–2016 zeigt, in ihr Zimmer zurückzukehren und es zu verlassen, heimzukehren und den Teppich, sich selbst, zu entführen. Wohin? – Ins Jesreeltal. Nun liegt Julis, das von Drusen bewohnte Heimatdorf der Künstlerin, nicht im Jesreeltal. Doch letzteres ist ein Symbol für den Raum des Zionismus, für das Schlagen von Wurzeln im Boden des Landes: eine Landschaft, die Shanana kannte, in der sie lernte, als sie bei dem Maler Eli Shamir in Kfar Jehoshua im Jesreeltal studierte. Indem Shanana also sich selbst – sich und ihren Orientteppich – im Herzen des offenen Raums positioniert, in dem sich seit dem frühen 20. Jahrhundert jüdische Pioniere ruhmreich hervortun, setzt sie sich mit der Frage ihres eigenen Orts, ihrer Bindung, ihrer Wurzeln auseinander. „Ich male einen Teppich als etwas, das aus einem Ort der Subversion hervorgeht, als Antithese zur Sicht der Gesellschaft“, sagt Fatma.

Die Wanderung des Teppichs ins Jesreeltal ließ uns fragen: Wird die junge Künstlerin aus dem Drusendorf hier ihren Ort, sich selbst finden? Werden Teppich und Erdboden eins werden? Dann, in ihren Arbeiten des letzten Jahres, wanderte der Teppich in Museen und auf andere Kontinente, die Künstlerin erscheint nun liegend und wie entrückt. Eine Krise hat sich ereignet, wie es scheint, die einen erschreckenden Verdacht aufkeimen lässt: Wird sie ihren Ort nur hingestreckt und reglos erkennen, mit Gedenkblumen bekränzt? Wird sie erst so mit ihrem Boden sich vereinigen?

GIDEON OFRAT ist ein weltbekannter Kunsthistoriker, Kurator und Professor für Philosophie und Ästhetik. Er hat Ausstellungen in aller Welt organisiert, darunter die wegweisenden Schauen im israelischen Pavillon auf der Biennale von Venedig 1993 und 1995. Ofrat ist Autor von *One Hundred Years of Art in Israel* und *The Jewish Derrida*.

1 Gideon Ofrat, "Remarks about Rugs and Authenticity," in *Fatma Shanana Dery: A Single Spatial Continuum* (Umm el-Fahem: Umm el-Fahem Art Gallery, 2015, Hebräisch), S. 92.

2 ebd.

rug encounters that of the girl's socks (the artist's niece, a look-alike of Fatma Shanana as a girl)—images of flowers, not flowers in nature. And one mustn't overlook the brown soil that stains little Lara's feet in the painting. For then, in childhood, the contents of the outdoors (land, fields) and the indoors (rug, room, house) still promise some kind of encounter. The soil on her feet may be a reminder that emphasizes the virtuality of the textile flowers.

Fatma Shanana's story from the start of her artistic career is something like that: the effort to leave the room—the house as a place and as an imperative—and join the rug in the big world. In her paintings, rugs are taken out to the terrace, unfurled on roofs and streets, dragged into fields, and rolled into furrows. Amid all that, the gap between the artist's place (the rug) and her identity seemingly wishes to nullify itself. Thus, in a 2017 painting she weaves her image into the rug, blends into the vegetation, mythological figures, animals, and family members. The rug is Fatma and Fatma is the place. But is it so?

For what is this artist's place if not the unresolved struggle for her place? Here also originates her fascinating choice, evident throughout her oeuvre in 2014–2016, to return to and leave her room, to come back and take the rug, herself, away. To where?—To the Jezreel Valley. Now, Julis, the artist's Druze hometown, isn't in the Jezreel Valley. But the Jezreel Valley is a symbol of the Zionist space, of sinking roots in the soil: a landscape that Shanana knew and learned well by as she studied under the painter Eli Shamir in Kfar Yehoshua, in the Jezreel Valley. Thus, when Shanana places herself—herself and the Oriental rug—in the heart of the open space where Jewish pioneering since the dawn of the twentieth century experiences its glory, she wrestles with the question of her own place, connection, and sinking of roots. "I paint a rug as something that emerges from a subversive place and as an antithesis of society's perspective," Fatma says.

As the rug migrated to the Valley, we asked: Is this where the young artist from the Druze town will manage to find her place, herself? Will rug and soil become one? Later, in her works in the past year, as the rug migrated to museums and other continents and the artist reappears prostrate and aloof, a crisis seems to have emerged that carries a horrific question: Will she know her place only when she's prone and motionless, wreathed in memorial flowers? Will she unite with the soil only then?

GIDEON OFRAT is a world-renowned art historian, curator, and professor of philosophy and aesthetics. He has organized exhibitions around the world, including the groundbreaking 1993 and 1995 Israeli Pavilion exhibitions at the Venice Biennale. Ofrat is the author of *One Hundred Years of Art in Israel* and *The Jewish Derrida*.

1 Gideon Ofrat, "On Carpets and on Authenticity," in *Fatma Shanana Dery: A Single Spatial Continuum* (Umm el-Fahem: Umm el-Fahem Art Gallery, 2015), p. 92.

2 ibid.



Flowers and Cables, 2019
Oil on canvas
150 x 100 cm / 59 x 39 1/3 in



YELLOW SKIRT, 2019
Installation view

right

Green Window, 2018-19
Oil on canvas
111 x 213 cm / 43 2/3 x 83 3/4 in



Self-Portrait on Parquet, 2019
Oil on canvas
45 x 60 cm / 17 3/4 x 23 2/3 in

right

Untitled, 2019
Oil on canvas
47.5 x 64 cm / 18 2/3 x 25 1/4 in







A Floral Stocking, 2017
Oil on canvas
36 x 47 cm / 14 1/4 x 18 1/2 in



YELLOW SKIRT, 2019
Installation view

Floating Self-Portrait, 2019
Oil on canvas
111.5 x 200 cm / 44 x 78 3/4 in



YELLOW SKIRT, 2019
Installation view

left

Field, 2019
Oil on canvas
147 x 195 cm / 57 3/4 x 76 3/4 in



Self Portrait with Yellow Skirt, 2019
Oil on canvas
47.3 x 66.4 cm / 18 2/3 x 26 1/4 in



Untitled, 2017
Oil on canvas
66 x 100 cm / 26 x 39 1/3 in

left

YELLOW SKIRT, 2019
Installation view

ARBEITEN WORKS

Flowers and Cables, 2019
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
150 x 100 cm / 59 x 39 1/3 in

Green Window, 2018-19
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
111 x 213 cm / 43 2/3 x 83 3/4 in
Created as part of the Peleh Found Residency, CA

Yellow Skirt and Pink Flower, 2019
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
90 x 68.5 cm / 35 1/2 x 27 in

Self-Portrait on Parquet, 2019
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
45 x 60 cm / 17 3/4 x 23 2/3 in

Untitled, 2019
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
47.5 x 64 cm / 18 2/3 x 25 1/4 in

A Floral Stocking, 2017
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
36 x 47 cm / 14 1/4 x 18 1/2 in

Floating Self-Portrait, 2019
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
111.5 x 200 cm / 44 x 78 3/4 in

Field, 2019
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
147 x 195 cm / 57 3/4 x 76 3/4 in
Created as part of Residency Unlimited, NY

Untitled, 2017
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
66 x 100 cm / 26 x 39 1/3 in

Floating Portrait, 2018-19
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
7 x 12.5 cm / 2 3/4 x 5 in
Collection of The Miniature Museum of Modern and Contemporary Art, The Netherlands

Self-Portrait with Yellow Skirt, 2019
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
47.3 x 66.4 cm / 18 2/3 x 26 1/4 in

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung /
This catalog is published on the occasion of the exhibition

FATMA SHANAN
YELLOW SKIRT
01 MAR–13 APR, 2019

DITTRICH & SCHLECHTRIEM
Linienstraße 23 10178 Berlin-Germany
www.dittrich-schlechtriem.com

Autoren / Authors
Gideon Ofrat
Saskia Trebing

Übersetzung / Translation
Gerrit Jackson

Fotografie / Photography
Jens Ziehe
Brad Farwell

Layout / Layout
Killian Butler
Owen Clements

Printed in Germany
978-3-945180-23-5

© 2019 DITTRICH & SCHLECHTRIEM
die Künstlerin und Autoren / the Artist and Authors

DANKSAGUNG ACKNOWLEDGEMENTS

DITTRICH & SCHLECHTRIEM /
André Schlechtriem, Lars Dittrich, Owen Clements,
Johanne Holm Kristensen, Chris Lünsmann, Nils Petersen,
Killian Butler and Billy Jacob

Yael Guilat
Zamir Ben Haim
Hans Krestel
Michal Markman
Gideon Ofrat
Saskia Trebing
Jens Ziehe



YELLOW SKIRT, 2019
Installation view

right

Fatma Shanan, 2019 © Jens Ziehe



