

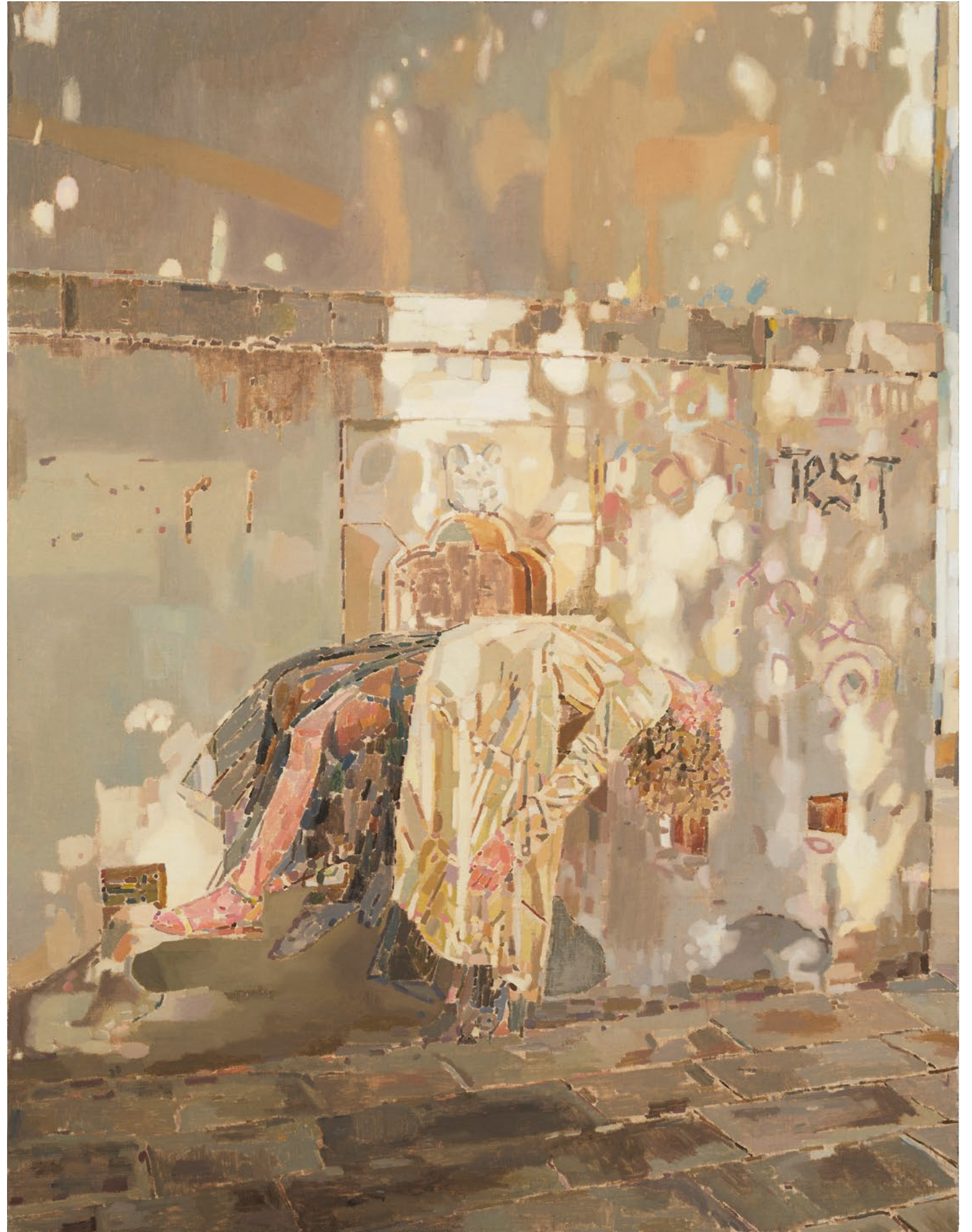
DISTANZ



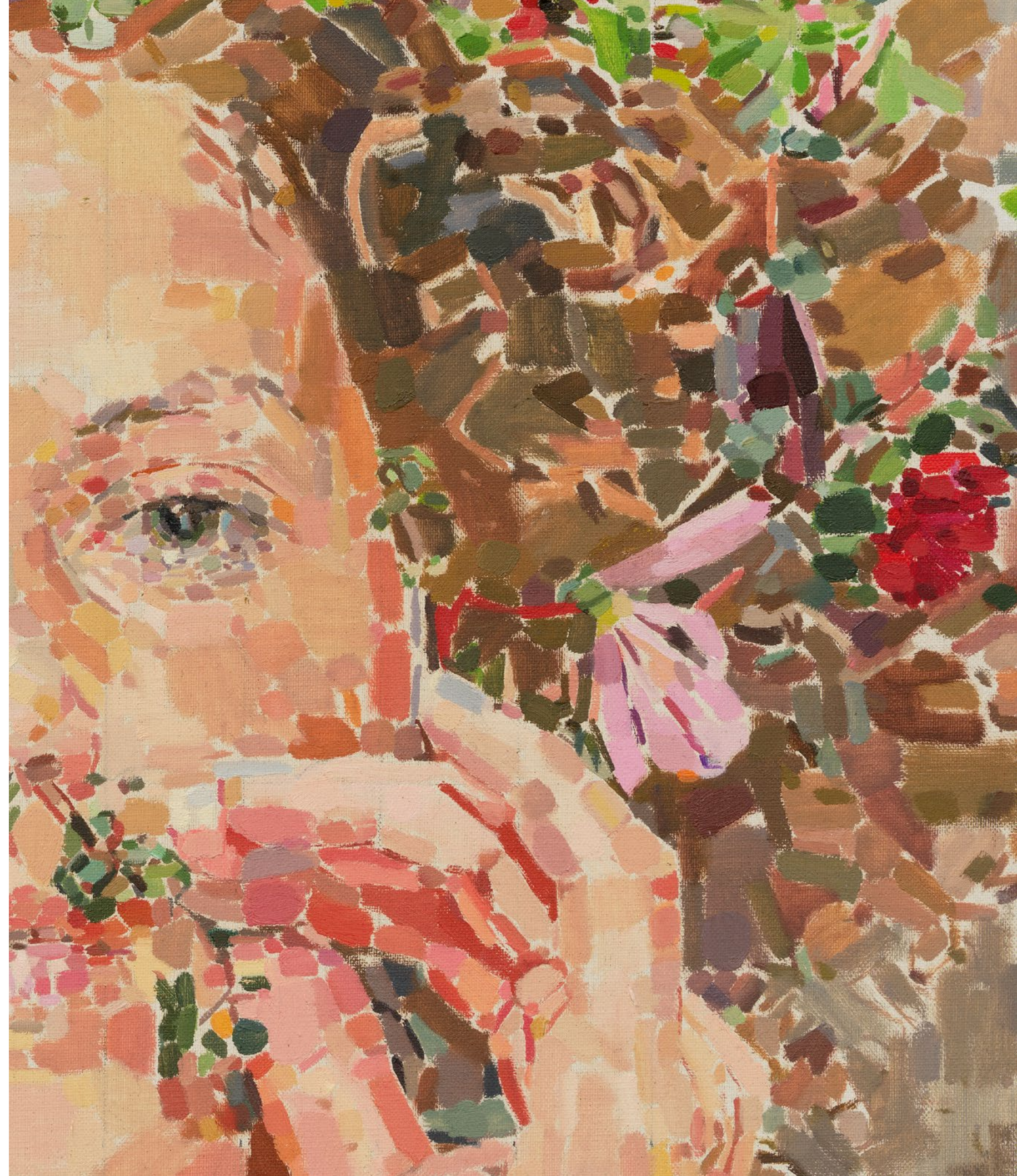
FATMA SHANAN

FATMA SHANAN

DISTANZ

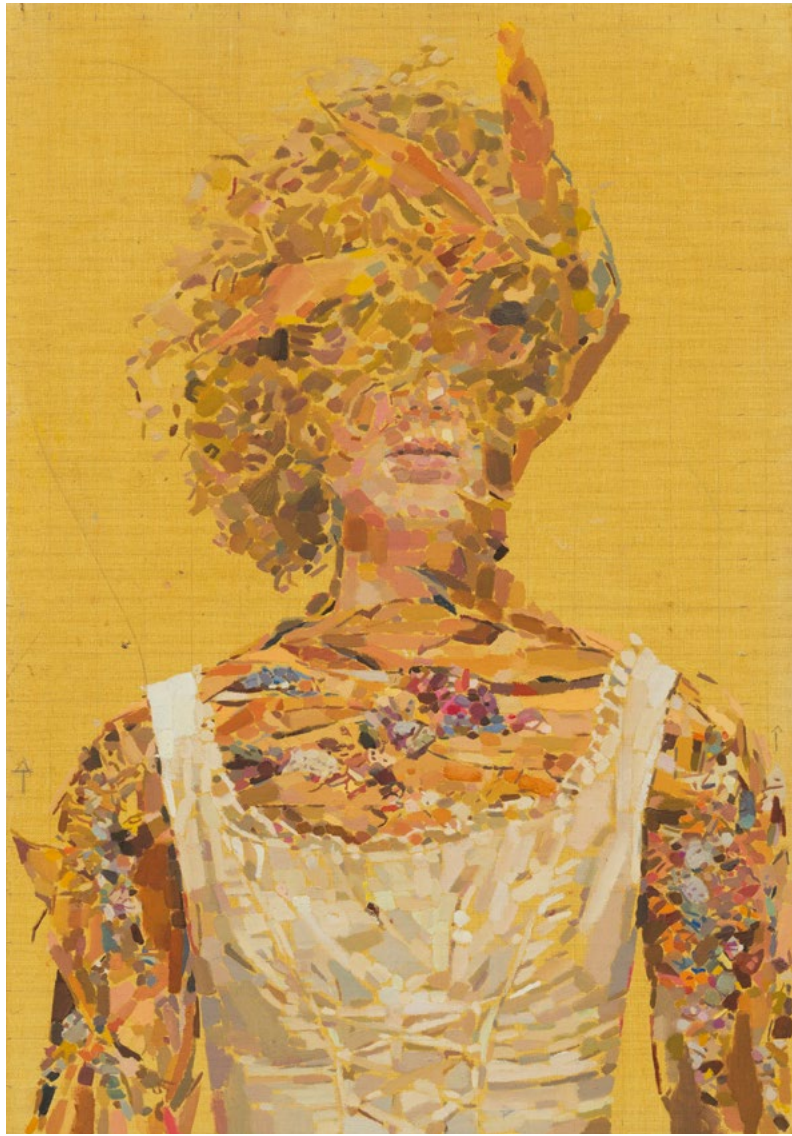






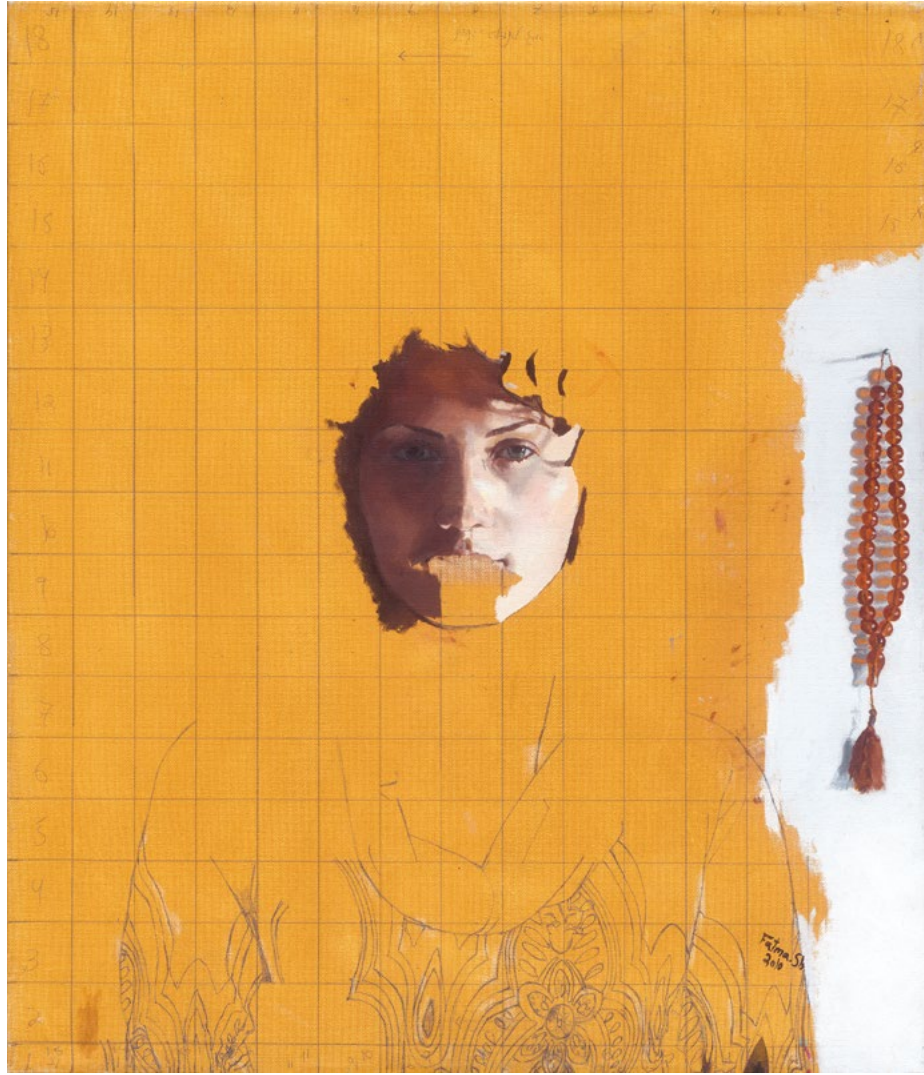






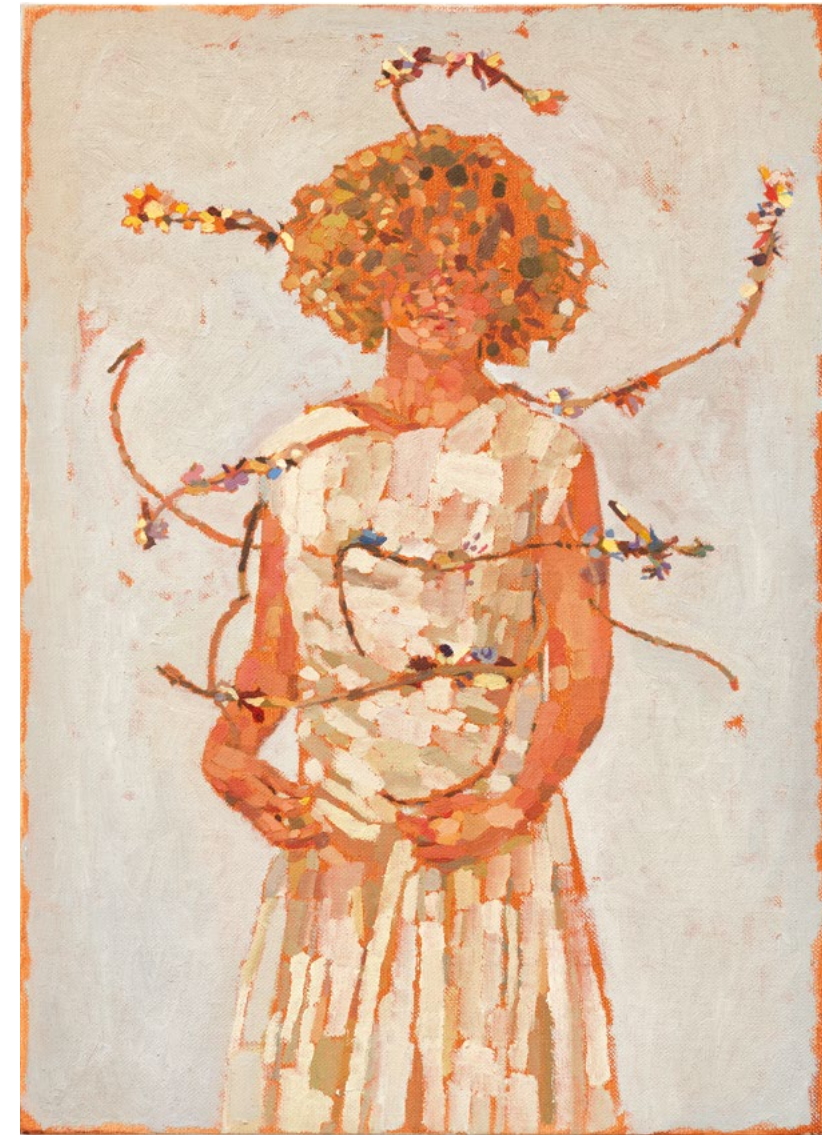


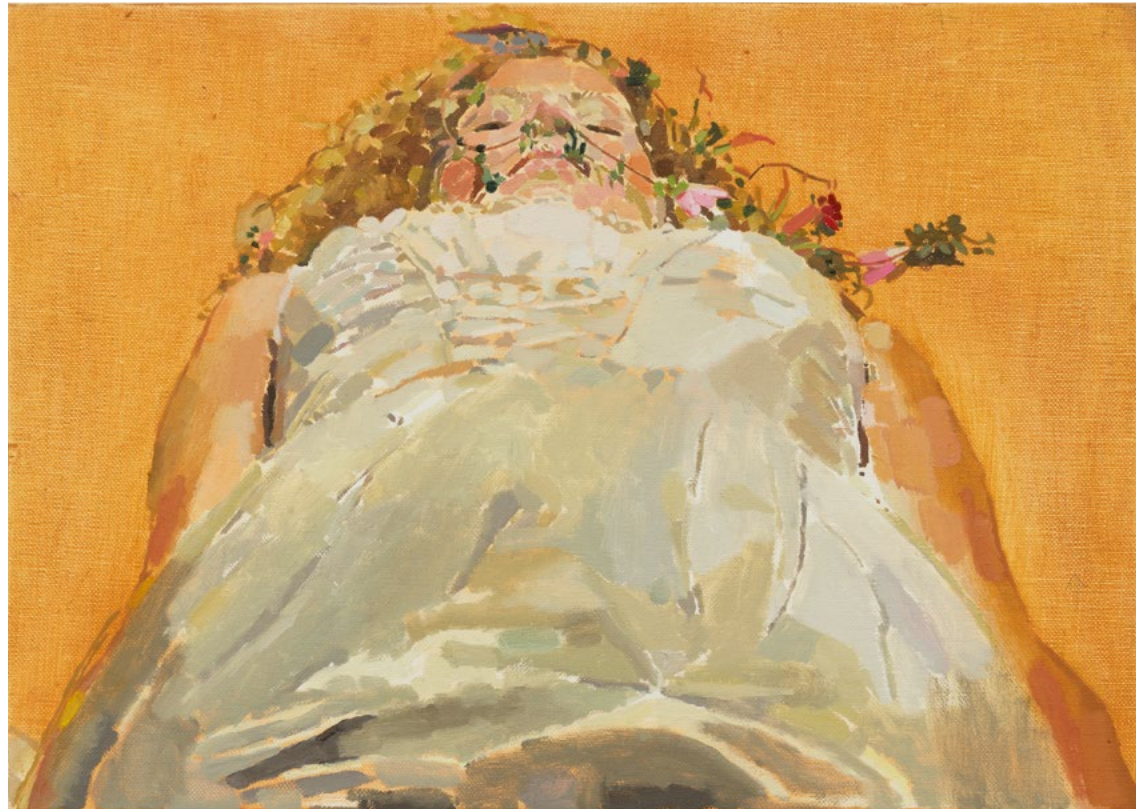














FATMA SHANAN INNER VISION

Mediating one's place in the world is an eternal navigation. Identifying the "I," and positioning it in its context and environments, may be one of human condition's greatest struggles on both the individual and collective planes. In artist Fatma Shanan's figurative paintings, domestic and urban settings, landscapes, and nature in its broadest sense become contexts for intimate experiences with and through the female body, usually the artist's own. Over the past decade, her works have searched for, circled, and negotiated the interconnections between exterior and interior, the private and the public, and questioned what meanings these links may hold. These paintings represent an ongoing exploration of the individual's place in tangible physical space, but also her place within human and nonhuman communities and perhaps ultimately within a metaphysical unity.

Shanan's oeuvre connects to multiple threads of European representative painting of the past two centuries. In most of her self-portraits and landscapes, each stroke of color is placed at a slight distance from the next to create abstraction within figuration, a practice based on the artist's desire to merge matter and spirit. The desert landscapes and varied interior and outdoor settings reveal the nonwestern contexts in and around her native village of Julis, a Druze community in northern Israel, as well as her current home in Tel Aviv and other sites beyond. Recurring motifs—the Oriental carpet, abundant foliage and flowers, electrical cording—directly or indirectly delineate physical and psychological boundaries that are balanced, tested, and pushed to their limits, as well as notions of connection or detachment.

Perhaps oddly, Shanan sees her paintings a redefinition of performance: without a performative element, she claims that painting would be "too flat a medium" to fully interest her. Staging each work relates to questions of inner vision and knowledge, and a search for identity in the contemporary world. The performances imbedded in these works are profoundly introverted, private ones; their origins lie in the movements the artist makes or poses she strikes alone (or with a photographer) in the studio, especially in the past five years—an intense gaze, a back arched over a fountain or stack of folded rugs. Again and again, the images of a figure in an environment indicate the contradictions of the states of power and surrender, between movement and passivity, even in those in which protagonist, a representation of Shanan herself, reclines. In *Self-Portrait on Parquet* (2019) the figure lies on a carpet in a sunlit room; a bouquet of chrysanthemums on her chest and surrounded by electrical cords. Colors and textures are richly rendered, her skirt appearing golden almost like sheaves of wheat. The atmosphere is static but implies movement—in everything here are symbols of both connection and detachment. In *Floating Self-Portrait* (2019) the body appears in the same position, this time in a more sterile interior environment. The figure is not on the surface but levitates

ABOUT THE AUTHOR

Kimberly Bradley is a writer, editor, and educator based primarily in Berlin. Her articles appear in publications such as *The New York Times* and *Frieze*. She is the co-editor of postcolonial reader *Navigating the Planetary* (Verlag für moderne Kunst, Vienna, 2020).

and casts a shadow on an Oriental carpet—another, perplexing layer of detachment and contradiction. Is she liberated from constraint, or is she forever held in this close relationship to the earth, and not quite able to escape?

Many of the bodies in Shanan's paintings mediate their places in space via the Oriental carpet, which appears as a recurring leitmotif beginning in the early 2010s. A typical domestic feature in the Middle Eastern region whose patterns and fabrics are imbued with symbolic meaning, the carpet is a heterotopic space in the Foucauldian sense;¹ a territory or “countersite” with clear boundaries indicating both inclusion and separation, an object that represents slices of time and relational functions. It is also a symbol of hearth-building and homemaking, the activities of the traditionally feminine realm exuding warmth and safety. Shanan negotiates new positions for these objects in a cycle of paintings including both *Hanging Carpet* (2011) and *Razan and Edan 2* (2012), divesting them of their utilitarian function by placing them into an Israeli cityscape or in arid fields. Again and again, transplanting the object appears to be an act of resistance, perhaps to gender roles or her own personal tradition. Yet later, Shanan reverses this divestment, so to speak: in both *Self-Portrait and a Carpet 2* (2017) and *Self-Portrait and a Carpet 4* (2020), the frontally oriented body appears as if interwoven or trapped in the lush weave; in the latter work perhaps even enveloped within a carpet-embrace that evokes no emotion in the figure's gaze. Does this carpet symbolize comfort, or confinement?

The carpet also plays a role in Shanan's recurring and evolving concern with connecting the individual to the collective or universal. In the opening scenes of the video work *Carpets on a Flat Roof* (2017) (the artist's first use of this medium) a group of young people² busily work together, moving, unrolling, and arranging carpets atop a rooftop in her village, creating a patchwork of colors and patterns. The scenes cut to other carpet arrangements emerging on a street, amidst olive trees in a courtyard, on rooftops again and ultimately a stretch of the main road in Shanan's hometown of Julis. The many carpets come together to form a lush array of colors, a “garden” of connectedness (this scene reappears on canvas in the painting *Road 1*, 2014). In the end, though, Shanan's eternal interrogation or mediation remains unresolved—in the painting, the scene is unpeopled.

In Shanan's newest works—a cycle she calls *Leaves of Grass* after the 1855 volume by American poet Walt Whitman—one discerns a new approach to self and to space, in part spurred by the lockdowns caused by the global coronavirus pandemic; in part inspired by the small-scale of Surrealist works by female artists like Leonora Carrington and Dorothea Tanning, whose hybrid characters address a “handheld” mind-body expansion. Here the works are smaller in scale than previous series (Shanan needed them to be so as to be easily transportable in uncertain times), yet remain focused on an increasingly interior world.

“I celebrate myself, and sing myself / And what I assume you shall assume / For every atom belonging to me as good belongs to you.” These opening words of “Song of Myself”—the first poem in Whitman's magnum opus—capture the ongoing relationship between the “I” and the “we” that underlies so much of Shanan's oeuvre. In many works, a female figure moves through space in an off-white dress.

She stands pensive and solitary in a verdant garden; she crouches or reclines with palpable muscular tension on an undefined ground. She arches backward over a *sevil* (outdoor water fountain) on a gray wall dappled with sunlight and dotted with graffiti. In several paintings, this protagonist—a representation of the artist herself—is surrounded, even overtaken by branches and flowers that seem at times to sprout from her body's rigid poses.

Shanan further plumbs the duality between the sovereignty of the individual and the cohesion (but also the limitations) of community through symbolic means: Whitman's work is often interpreted to signify that each of his titular leaves of grass is unique and beautiful: an individual. But multiple blades, together, also create an interconnected whole: a community.

Now she moves into a wider, wilder zone within nature—by no means wilderness, but rather the beauty of nature and the feelings that arise when surrounded by it. It is intriguing that a contemporary female artist would take cues from male nineteenth-century American transcendentalists: not only Whitman but also Ralph Waldo Emerson, a philosopher, author, and naturalist whose ideas of self-reliance and searching for one's own truth became a leitmotif of American literature. In his seminal 1836 essay *Nature*, he states that the human soul finds itself in nature. Nature is where human freedom in its purest form resides; only when a person is free from societal structures and distractions and introspects can she know herself. Shanan admits that until recent years she hadn't deeply observed and appreciated natural beauty, but her attitude changed gradually, reflecting her pursuit of freedom and an arising eco-consciousness. In her artistic search for self, this discovery has resulted in a renewal of sorts.

Again, there is movement and dynamism in these paintings. Contours, fabrics, buds, petals, and skin emerge from Shanan's mosaic-like color application—the newest works exhibiting the loosest technique; the abstraction of the brushstrokes allows material and optical unification between the body and its environment. Most backgrounds appear as blank negative space that is at last open, unmediated, and undefined. In *Two Flowers* (2021) Shanan's figure, alone on a mostly white ground, squats in precarious balance, appearing to touch a long-stemmed flower and hold another blossom in an outstretched hand. Or is the second flower's stem growing from her arm? In *Self-Portrait and Leaves*, too, the boundary between person and plant is blurred. Facing the viewer and shown from the chest up, Shanan's image is splashed with colorful blossoms that again seem to sprout from her; her eyes are concealed behind hair and large golden leaves, nearly undifferentiated in texture and color. In *Self-Portrait and Flowers* (2021) the artist stares at us, hair adorned with pink and fuchsia flowers; but here, stems either grow or are pulled by the artist's own hands from her nostrils, a somewhat grotesque gesture softened through the figure's confident, calm gaze.³

In several self-portraits, a few spindly branches shoot from Shanan's seated or standing figure like antennae, assessing the empty environment, growing high to reach for a metaphorical light or low to take root. In the end, the body retains its integrity. While the artist once imbedded her own image in the weaves of

aforementioned Oriental carpets, she here removes herself from the weight and restrictions of these manmade, symbolically laden objects and portrays herself as the author, or coauthor with nature, of her own fate—one small painting shows only a dark-sleeved forearm and hand, holding an elegant budding branch curving upward as if it's a botanical paintbrush or pen ready to render or write a new story, a new future.

As always these works and depictions are profoundly feminine, but not declaratively feminist; the protagonist is too introspective in her performative poses and resolute in her expressions to concern herself with a male gaze. In these works and earlier ones, the artist has worked toward creating a space for the physical manifestation of femininity, not claiming territory that may or may not belong to her, but attempting to expand herself within the environments she finds herself in.

The works consistently link to western art history—the crowns of flowers around the artist's face are vaguely reminiscent of Sandro Botticelli's *Primavera* (ca. 1480). Her muscular balanced poses echo those on ancient Grecian urns. The reclining image in *Laying and Flowers* is an exercise in sharply foreshortened perspective like that of Andrea Mantegna's *Lamentation over the Dead Christ* (also ca. 1480), and reminiscent of an earlier work with similar foreshortening, *Green Background* (2019). In *Fountain*, Shanan's backward pose over the fountain, simultaneously strong and submissive, could be read as a motherless Pietà. Yet twentieth-century paintings also served as inspiration, such as Carrington's eerie *Operation Wednesday* (1969) or, in the case of Shanan's forward-leaning, muscular poses, Ludovic Alleaume's *Marie Madeleine* (1927).

The artist connects these allusions in an exploration that is increasingly clear-sighted. The protagonist's solitude appears to come from self-assurance, not isolation. Implied here is also a *resilience*, but at the same time an acknowledgment of a greater power, a communion between the body and nature's universal truth. This resilient surrender is bit like the flowers or blades of grass shooting up through cracks in a sidewalk.

Shanan's forthcoming works will be based on immersing herself into the ocean, an encompassing gesture of bonding to nature's truths and powers, the ocean being nature's least known territory and water the ubiquitous substance that fluidly binds interior and exterior in so many living beings. Through past, present, and future, Shanan moves toward both self-discovery and transcendence and invites us, the viewers, to consider these as well. The narrator in Whitman's *Leaves of Grass* repeatedly proclaims that he is everything and everyone, even in his individuality. For Shanan, even in the most liberated freedom is connection and belonging, a paradox that can never be resolved.

¹ Michael Foucault: "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias," in *Architecture / Mouvement / Continuité*, October 1984 ("Des espaces autres," March 1967; trans. by Jay Miskowiec), pp. 4–9.

² The young people were Druze youths from Julis, collaborators in this urban intervention.

³ Shanan cites *The Roses of Heliogabalus* (1888) by Lawrence Alma Tadema as a reference point for the flower works. Alma Tadema, too, used real flowers while staging artworks.

FATMA SHANAN INNERE VISION

Die Aushandlung des eigenen Orts in der Welt ist ein unabschließbarer Prozess. Auf individueller wie auf kollektiver Ebene ist das „Ich“ zu bestimmen und in seinem Umfeld und seinen Außenwelten zu verorten vielleicht eine der schwierigsten Aufgaben, die die *Conditio humana* ausmachen. In der gegenständlichen Malerei der Künstlerin Fatma Shanana bilden Schauplätze im häuslichen und städtischen Umfeld, Landschaften und Natur im weitesten Sinne die Kontexte intimer Erfahrungen am und mittels des weiblichen Körpers, oft des Körpers der Künstlerin selbst. Seit zehn Jahren erkunden, umkreisen und verhandeln ihre Arbeiten die Verbindungslinien zwischen Innen und Außen, Privatem und Öffentlichem und hinterfragen die ihnen innewohnenden Bedeutungen. Die Gemälde veranschaulichen eine fortlaufende Sondierung des Orts des Individuums im Raum der Dinge und Körper, aber auch in menschlichen und nichtmenschlichen Gemeinschaften und zuletzt vielleicht in einer metaphysischen Alleinheit.

Shananas Werk knüpft an verschiedene Stränge in der europäischen darstellenden Malerei der letzten zwei Jahrhunderte an. In den meisten ihrer Selbstporträts und Landschaften setzt sie jeden Pinselstrich in geringem Abstand vom nächsten, um Abstraktion in der Gegenständlichkeit zu erzeugen, eine Praxis, die ihrer Sehnsucht nach einer Verschmelzung von Materie und Geist entspringt. Die Wüstenlandschaften und diversen Schauplätze im Hausinneren und im Freien spiegeln das nichtwestliche Lebensumfeld der Künstlerin in und um ihr Heimatdorf Julis, ein Drusendorf im Norden Israels, aber auch in Tel Aviv, wo sie heute lebt, und an anderen Orten wider. Wiederkehrende Motive – der Orientteppich, dichtes Laub und Blüten, Elektrokabel – verweisen unmittelbar oder indirekt auf physische und psychologische Schranken, die im Gleichgewicht gehalten, auf die Probe gestellt und ausgereizt werden, wie auch auf Vorstellungen von Bindung oder Loslösung.

Es mag überraschen, dass Shanana ihre Bilder als eine neue Form performativer Kunst begreift: Ohne ein Element der Performance, so sagt sie, wäre Malerei ein „zu flaches Medium“, als dass es sie fesseln könnte. In die Inszenierung jeder Arbeit gehen Fragen der visionären Innenschau und der Erkenntnis wie auch eine Suche nach Identität in der heutigen Welt ein. Die in die Arbeiten eingebetteten Performances sind zutiefst introvertiert und persönlich; vor allem in den letzten fünf Jahren entstammten sie Bewegungen und Posen der Künstlerin in der Einsamkeit ihres Ateliers (zu der allenfalls eine Fotografin Zutritt hatte) – ein durchdringender Blick, ein rücklings über einen Trinkbrunnen oder einen Teppichstapel gebogener Körper. Immer wieder verweisen die Bilder einer Figur in einem Umfeld auf widersprüchliche Zustände zwischen Macht und Unterwerfung, Bewegung und Passivität, auch dort, wo die Protagonistin, die für Shanana selbst steht, ruht. In *Self-Portrait on Parquet* (2019) liegt die Figur auf einem Teppich in einem vom

ÜBER DIE AUTORIN

Kimberly Bradley ist Autorin, Redakteurin und Pädagogin und arbeitet vorwiegend in Berlin. Ihre Beiträge erschienen unter anderem in der *New York Times* und *Frieze*. Sie ist Mitherausgeberin des Postkolonialismus-Readers *Navigating the Planetary* (Verlag für moderne Kunst, Wien, 2020).

Sonnenlicht erhellten Zimmer, auf ihrer Brust ein Strauß Chrysanthemen, um sie herum Elektrokabel. Das Bild schwelgt in Farben und Texturen; ihr Rock leuchtet in einem Goldton, der an Weizengarben erinnert. Die Atmosphäre ist statisch und doch bewegt – überall finden sich Symbole des Verbunden- wie des Losgelöstseins. In *Floating Self-Portrait* (2019) erscheint der Körper in derselben Stellung, aber in einem sterileren Innenraum. Statt auf dem Orientteppich zu ruhen, schwebt die Figur über ihm und wirft einen Schatten – eine weitere verwirrende Dimension der Distanzierung und des Widerspruchs. Ist sie von allen Banden befreit oder aber für immer in der Nähe der Erde gefangen, nicht ganz von ihr und doch unauf löslich auf sie bezogen?

Viele der Körper in Shanans Bildern vermitteln ihren Ort im Raum über den Orientteppich, der seit den frühen 2010er Jahren ein wiederkehrendes Leitmotiv bildet. Als typischer Bestandteil der Innenausstattung im Nahen Osten ist der Teppich mit seinen symbolträchtigen Mustern und Stoffen das, was Foucault eine Heterotopie nannte:¹ ein Territorium oder „Gegenort“ mit klaren Grenzen, die einschließen und zugleich absondern, ein Objekt, das Schnitte durch die Zeit und relationale Funktionen repräsentiert. Zugleich ist er ein Emblem des Heims und der traditionell weiblichen Tätigkeiten, die Wärme und Behaglichkeit schaffen. In einem Zyklus, zu dem die Gemälde *Hanging Carpet* (2011) und *Razan and Edan 2* (2012) gehören, handelt Shanana neue Orte für den Teppich aus, indem sie ihn in einem städtischen Umfeld in Israel oder auf ausgedörrten Feldern auslegt und so seiner funktionellen Bestimmung beraubt. Immer wieder wirkt eine solche Verpflanzung der Objekte wie ein Akt des Widerstands, vielleicht gegen Geschlechterrollen oder die sie persönlich prägende Tradition. Später allerdings kehrt Shanana diese Zweckentfremdung gewissermaßen um: In *Self-Portrait and a Carpet 2* (2017) und erneut in *Self-Portrait and a Carpet 4* (2020) wirkt der frontal gezeigte Körper wie in das opulente Gewebe eingesponnen, in letzterer Arbeit vielleicht sogar von einer Teppich-Umarmung umfassen, die im Blick der Figur kein Gefühl wachruft. Symbolisiert dieser Teppich Geborgenheit oder Gefangenschaft?

Auch in Shanans Auseinandersetzung mit den Bindungen zwischen Individuum und Gemeinschaft oder allumfassender Wahrheit, die sich in wechselnder Gestalt durch ihr Werk zieht, spielt der Teppich eine Rolle. Das Video *Carpets on a Flat Roof* (2017) (die erste Arbeit der Künstlerin in diesem Medium) beginnt mit Einstellungen, in denen junge Leute² Teppiche auf ein Dach in ihrem Dorf hinauftragen, ausrollen und so auslegen, dass ein Mosaik der Farben und Muster entsteht. Nach einem Schnitt sehen wir andere Arrangements von Teppichen in einer Straße, zwischen Olivenbäumen in einem Hof, erneut auf Dächern und schließlich ein Stück der Hauptstraße von Shanans Heimatdorf Julis. Die vielen Teppiche vereinigen sich zu einem farbenprächtigen „Garten“ der gemeinschaftlichen Bande (die Szene erscheint auch, diesmal auf Leinwand, in *Road 1*, 2014). Letztlich aber bleibt Shanans Hinterfragung oder Vermittlung unabschließbar – in dem Gemälde ist die Szene menschenleer.

In Shanans jüngsten Arbeiten – einem Zyklus, dessen Titel *Leaves of Grass* dem 1855 erschienen Gedichtband des Amerikaners Walt Whitman entlehnt ist – wird eine neue Herangehensweise an das Ich und an den Raum erkennbar, die einerseits

durch die von der weltweiten Corona-Pandemie ausgelösten Lockdowns angeregt wurde, andererseits durch die kleinformatigen surrealistischen Werke von Künstlerinnen wie Leonora Carrington und Dorothea Tanning, deren hybride Figuren ein bewusstseinsweiterndes und die Grenzen des Körpers sprengendes Erleben im „kleinen Maßstab“ skizzieren. Die Arbeiten sind bescheidener als in der Vergangenheit dimensioniert (um in unsicheren Zeiten zuverlässig versandfähig zu sein), im Mittelpunkt steht weiterhin eine zunehmend im Inneren verortete Welt.

„Ich feiere mich und singe mich / Und was ich für mich annehme, sollst du für dich annehmen / Denn jedes Atom, das zu mir gehört, gehört genauso gut zu dir.“ Die Zeilen, mit denen „Song of Myself“ – das erste Gedicht in Whitmans Opus magnum – beginnt, bringen die Wechselbeziehung zwischen „Ich“ und „Wir“, die in Shanans Werk eine so bedeutende Rolle spielt, auf den Punkt. Viele Bilder zeigen eine weibliche Figur in einem hellen Kleid an wechselnden Orten. Sie steht nachdenklich und einsam in einem üppigen grünen Garten; kauert oder liegt in erkennbar angespannter Haltung auf einem undefinierten Boden. Sie lehnt sich rücklings über einen *sevil* (einen Trinkbrunnen) an einer von Sonnenlicht fleckig erhellten und mit Graffiti übersäten grauen Wand. Zweige und Blüten rahmen und umfassen die Gestalt – eine Stellvertreterin der Künstlerin selbst – in mehreren Arbeiten und scheinen zuweilen aus ihrem in starren Posen gefangenen Körper hervorzusprießen.

Die Dualität zwischen der Souveränität des Individuums und dem Zusammenhalt in einer Gemeinschaft (aber auch deren Begrenztheit) erkundet Shanana weiter auf symbolischer Ebene: Bei Whitman ist nach gängiger Lesart des Titels jeder Grashalm einzigartig und schön: ein Individuum. Zugleich aber bilden viele Halme ein zusammenhängendes Ganzes: eine Gemeinschaft.

Nun betritt sie eine offenere und wildere Natur – keine Wildnis zwar, sondern die schöne Natur und die Gefühle, die inmitten ihrer erwachen. Dass eine zeitgenössische Künstlerin sich ausgerechnet die Transzendentalisten des amerikanischen 19. Jahrhunderts zum Vorbild nimmt, mag eigenartig scheinen – Männer wie Whitman, aber auch den Philosophen, Schriftsteller und Naturforscher Ralph Waldo Emerson, dessen Vorstellungen von Selbstvertrauen und der Suche nach der eigenen Wahrheit zu einem Leitmotiv der amerikanischen Literatur wurden. In seinem Essay *Nature* (1836), das Schule gemacht hat, erklärt er, die Seele des Menschen finde in der Natur zu sich. Dort habe menschliche Freiheit in ihrer reinsten Form ihren Ort; erst wenn jemand die Strukturen und Ablenkungen der Gesellschaft hinter sich gelassen habe, könne er in der Innenschau zur Selbsterkenntnis gelangen. Shanana bekennt freimütig, dass sie die Schönheit der Natur bis vor wenigen Jahren nur oberflächlich zur Kenntnis nahm und kaum zu schätzen wusste. Diese Haltung wandelte sich langsam im Zuge ihrer Suche nach Freiheit und eines erwachenden ökologischen Bewusstseins. In ihrer künstlerischen Suche nach sich selbst bewirkte diese Entdeckung eine Art Erneuerung.

Auch diese Bilder sind dynamisch bewegt. Silhouetten, Stoffe, Knospen, Blütenblätter und Haut treten aus Shanans mosaikartigem Farbauftrag hervor, einer Technik, die in diesen jüngsten Arbeiten lockerer ist als zuvor; die Abstraktion der Pinselstriche ermöglicht eine physische und optische Homogenisierung von Körper und

Umgebung. Die meisten Hintergründe erscheinen als Leere, als negativer Raum, der letztlich offen, unvermittelt, unbestimmt ist. In *Two Flowers* (2021) hockt Shanans in mühsam gehaltenem Gleichgewicht allein auf einem weitgehend weißen Grund; sie scheint eine langstielige Blume zu berühren und hält in der ausgestreckten Hand eine weitere Blüte. Oder wächst der Stiel dieser zweiten Blume aus ihrem Arm hervor? Auch in *Self-Portrait and Leaves* verschwimmt die Grenze zwischen Person und Pflanze. Shanans der Betrachterin zugekehrtes Brustbild ist mit bunten Blüten besprenkelt, die erneut aus ihr auszutreiben scheinen; ihre Augen verbergen sich hinter ihrem Haar und großen, goldenen Blättern, wobei das eine von den anderen nach Textur und Farbe kaum zu unterscheiden ist. In *Self-Portrait and Flowers* (2021) starrt die Künstlerin uns an, ihr Haar mit rosa und purpurnen Blumen geschmückt; diesmal jedoch wachsen die Stängel aus ihren Nasenlöchern oder werden von ihren eigenen Händen dort herausgezogen, eine etwas groteske Geste, die vom selbstsicheren und ruhigen Blick der Figur abgemildert wird.³

In mehreren Selbstporträts ragen einige staksige Zweige aus Shanans sitzender oder stehender Gestalt wie Antennen heraus, um die leere Umgebung zu erfassen, aufwärts zu wachsen, einem metaphorischen Licht entgegen, oder abwärts, um Wurzeln zu schlagen. Zuletzt bleibt der Körper doch als ein in sich geschlossener bestehen. Wo die Künstlerin früher ihr eigenes Bildnis in die Gewebe der oben erwähnten Teppiche einbettete, entzieht sie sich hier der Schwere und Einengung durch diese menschengemachten und symbolbeladenen Objekte, um sich als (Mit-)Urheberin (mit der Natur) ihres eigenen Schicksals zu entwerfen – ein kleines Bild zeigt nichts als einen in einen dunklen Ärmel gewandeten Arm, in der Hand einen elegant nach oben gekrümmten knospenbesetzten Zweig wie einen pflanzlichen Pinsel oder Stift, bereit, eine neue Geschichte, eine neue Zukunft zu schildern.

Die Bilder und Darstellungen sind wie immer zutiefst weiblich, aber frei von feministischer Programmatik; die Protagonistin ist zu sehr in sich, in ihre performativen Posen versunken, zu entschieden in ihrem wechselnden Ausdruck, als dass sie sich um einen männlichen Blick bekümmern würde. In diesen wie in früheren Arbeiten arbeitet die Künstlerin auf die Schaffung eines Raums hin, in dem Weiblichkeit als solche erscheinen kann, wobei sie nicht strittiges Terrain besetzt, sondern sich in ihrem jeweiligen Umfeld auszubreiten versucht.

Stets knüpfen die Arbeiten an die westliche Kunstgeschichte an – die Blütenkronen etwa, die das Gesicht der Künstlerin umkränzen, lassen entfernt an Sandro Botticellis *Primavera* (ca. 1480) denken, während in ihren kraftvoll ausbalancierten Posen die der Figuren auf antiken griechischen Vasen anklängen. Die Liegende in *Laying and Flowers* ist eine Studie in drastisch verkürzter Perspektive wie Andrea Mantegnas *Beweinung Christi* (ebenfalls ca. 1480) und erinnert an eine frühere Arbeit mit ähnlicher Verkürzung, *Green Background*, (2019). Shanans überstreckte, zugleich Stärke und Unterwerfung signalisierende Pose über dem Trinkbrunnen in *Fountain* ließe sich als mutterlose Pietà lesen. Hier allerdings dienten auch Gemälde des 20. Jahrhunderts als Inspiration wie Carringtons gespenstische *Operation Wednesday* (1969) oder, im Fall von Shanans muskulös nach vorn gebeugten Posen, Ludovic Alleaumes *Marie Madeleine* (1927).

Diese Anspielungen verwebt die Künstlerin zu einer offenen und zunehmend hell-sichtigen Erkundung. Die Einsamkeit der Protagonistin, so scheint es, entspringt einer Selbstsicherheit, nicht einer Ausgrenzung durch andere. Darin scheint auch eine unverlierbare innere Kraft auf, gekoppelt mit der Anerkennung einer höheren Macht, ein Zwiegespräch des Körpers mit der universellen Wahrheit der Natur. Diese robuste Unterwerfung hat etwas von den Blumen oder Grashalmen, die aus den Ritzen zwischen Pflastersteinen aufkeimen.

Für ihre derzeit entstehenden Arbeiten taucht Shanans in den Ozean ein, eine umfassende Geste der Verbundenheit mit den Wahrheiten und Mächten der Natur: Das Meer ist der Raum, über den wir am wenigsten wissen, das Wasser der allgegenwärtige Stoff, der flutend das Innere so vieler Lebewesen in ihr Außen übergehen lässt. Durch Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nähert Shanans sich einer Selbstfindung und Transzendenz, die sie auch uns Betrachterinnen in Augenschein zu nehmen einlädt. Der Erzähler in Whitmans *Leaves of Grass* betont immer wieder, er sei alles und jeder, auch und gerade in seiner Individualität. Shanans erfährt noch in der größten Freiheit Bindung und Zugehörigkeit: ein für immer unauflösliches Paradoxon.

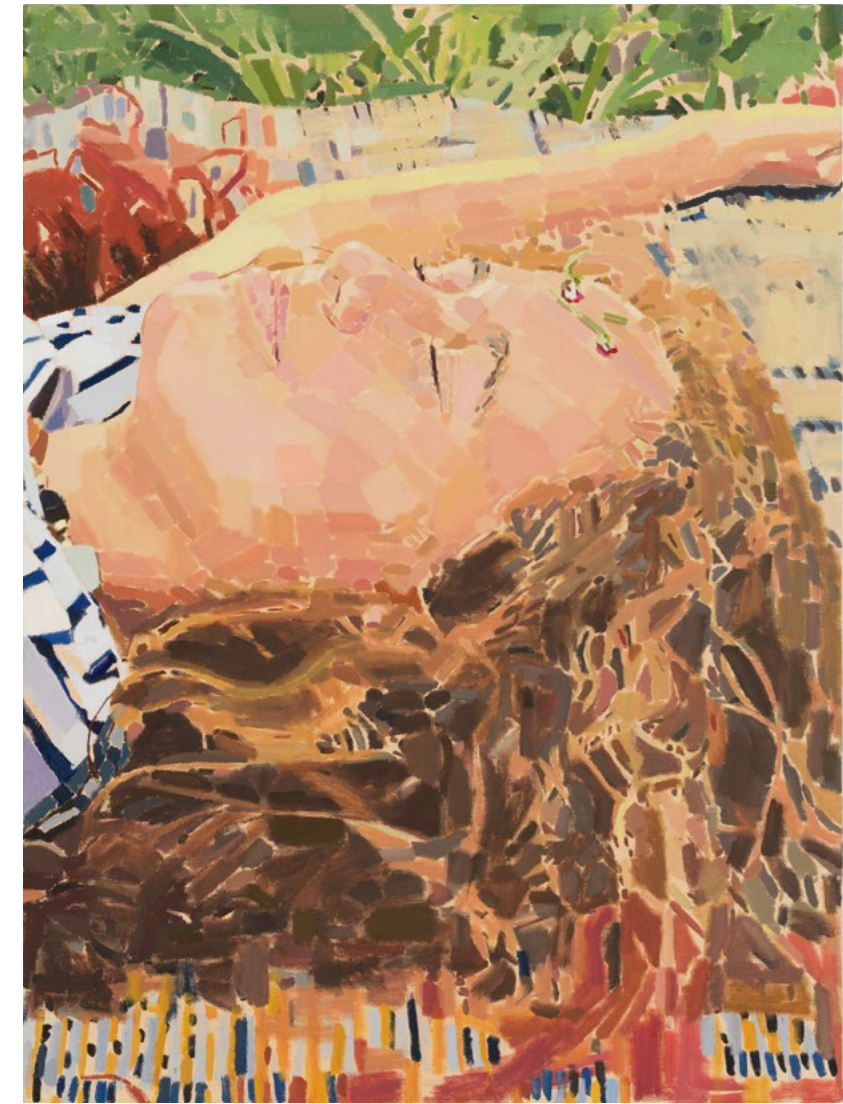
¹ Michael Foucault: „Andere Räume“ („Des espaces autres“, März 1967), in Karlheinz Barck u. a., Hrsg., *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Suhrkamp 1992, S. 34–46.

² Die Darsteller und Mitwirkenden bei dieser Intervention ins Stadtbild waren drusische Jugendliche aus Julis.

³ Shanans nennt Lawrence Alma Tademans *Die Rosen des Heliogabal* (1888) als Inspirationsquelle für die Blumenarbeiten. Auch Alma Tadema brachte für die Inszenierung seiner Werke echte Blumen ins Atelier.



























LIST OF WORKS WERKLISTE

S./p. 3

Fountain, 2020
Oil on linen, on wood / Öl auf
Leinwand, auf Holz
183 × 140 × 5.3 cm

S./pp. 4–5

Floating Self-Portrait, 2019
Oil on linen, on wood / Öl auf
Leinwand, auf Holz
111.5 × 200 cm
Collection André Chouraqui,
Hong Kong

S./p. 6

Self-Portrait and Flowers, 2021
Oil on linen, on wood / Öl auf
Leinwand, auf Holz
33.3 × 47.5 × 5 cm

S./p. 8

Untitled, 2020
Oil on linen / Öl auf Leinwand
60 × 90 cm

S./p. 9

Mother, Child, Necklace, 2016
Oil on linen / Öl auf Leinwand
100 × 150 cm

S./p. 10

Hanging Carpet, 2011
Oil on linen / Öl auf Leinwand
80 × 100 cm
Sarah Liron & Sheldon Kahn,
Tel Aviv

S./p. 12

Self-Portrait and Leaves, 2021
Oil and pencil on linen, on wood / Öl auf
Leinwand, auf Holz
47.5 × 33.3 × 4.5 cm

S./p. 13

Green Background, 2019
Oil on linen / Öl auf Leinwand
100 × 150 cm
Collection Tel Aviv Museum,
Tel Aviv

S./p. 14

Field, 2019
Oil on linen / Öl auf Leinwand
147 × 195 cm

S./p. 17

Self-Portrait and a Carpet 2, 2017
Oil on linen / Öl auf Leinwand
200 × 140 cm
Private collection, Israel

S./p. 18

Self-Portrait with Misbaha, 2010
Oil and pencil on linen / Öl und
Bleistift auf Leinwand
70 × 60 cm
Dubi Shiff Art Collection, Tel Aviv

S./p. 19

Road 1, 2014
Oil on linen / Öl auf Leinwand
60 × 90 cm
Private collection, USA

S./pp. 20–21

Lara on Orange Fabric, 2020
Oil on linen / Öl auf Leinwand
100 × 150 × 4.5 cm
Private collection, Switzerland

S./p. 22

Untitled, 2013
Oil on linen / Öl auf Leinwand
80 × 80 cm
Dubi Shiff Art Collection,
Tel Aviv

S./p. 23

Green Self-Portrait, 2019
Oil on linen / Öl auf Leinwand
150 × 100 cm
Dubi Shiff Art Collection,
Tel Aviv

S./p. 24

Flowers and Cables, 2019
Oil on linen / Öl auf Leinwand
150 × 100 cm
Collection Anavi Meir, Tel Aviv

S./p. 25

Self-Portrait and Branches, 2021
Oil on linen, on wood / Öl auf
Leinwand, auf Holz
47 × 29.5 × 4.5 cm

S./p. 26

Laying and Flowers, 2021
Oil on linen, on wood / Öl auf
Leinwand, auf Holz
28.5 × 40 × 4.5 cm

S./p. 27

Razan, 2012
Oil on linen / Öl auf Leinwand
80 × 100 cm
Private collection, USA

S./p. 28

Garden, 2021
Oil on linen, on wood / Öl auf
Leinwand, auf Holz
44 × 60 × 4.5 cm

S./p. 42

Untitled, 2019
Oil on linen / Öl auf Leinwand
47.5 × 64 cm

S./p. 43

Self-Portrait in the Landscape, 2020
Oil on linen / Öl auf Leinwand
33.5 × 47.5 × 4.5 cm
Private collection, Tel Aviv

S./pp. 44–45

Untitled, 2020
Oil on linen / Öl auf Leinwand
120 × 200 cm

S./p. 47

Lara and Two Flowers, 2020
Oil on linen / Öl auf Leinwand
62 × 45 cm

S./p. 48

Self-Portrait on Parquet, 2019
Oil on linen / Öl auf Leinwand
45 × 60 cm
Private collection Steeve Nassima

S./p. 49

Razan and Edan 2, 2012
Oil on linen / Öl auf Leinwand
80 × 100 cm
Private collection, USA

S./p. 51

Shoulders Flowers, 2021
Oil on linen, stretched / Öl auf
Leinwand, aufgespannt
68 × 99.5 × 4.5 cm

S./p. 52

Self-Portrait and a Carpet 4, 2020
Oil on linen / Öl auf Leinwand
190 × 149 × 4.5 cm

S./p. 54

Self-Portrait on Parquet, 2019
Oil on linen / Öl auf Leinwand
45 × 62 cm
Credit Suisse Collection

S./p. 55

Yellow Skirt and Pink Flower, 2019
Oil on linen / Öl auf Leinwand
90 × 68.5 cm
Collection Anavi Meir, Tel Aviv

S./p. 56

Untitled, 2017
Oil on linen / Öl auf Leinwand
66 × 100 cm

S./pp. 58–59

Green Window, 2018–19
Oil on linen / Öl auf Leinwand
111 × 213 cm
rezipink Collection, Cologne

S./p. 60

Reclining Figure, 2013
Oil on linen / Öl auf Leinwand
130 × 180 cm
Collection Ilana Goor Museum,
Tel Aviv-Jaffa

S./p. 61

One Branch, 2021
Oil on linen, on wood / Öl auf
Leinwand, auf Holz
60 × 44 × 4.5 cm

S./p. 62

A Floral Stocking, 2020
Oil on linen / Öl auf Leinwand
36 × 47 cm

S./p. 63

Shimrit, 2014
Oil on linen / Öl auf Leinwand
38 × 59 cm
LunArtFund Collection,
Tel Aviv

S./pp. 64–65

Balcony 2, 2011
Oil on linen / Öl auf Leinwand
90 × 120 cm
Private collection, Israel

S./p. 66

Two Flowers, 2021
Oil on linen, stretched / Öl auf
Leinwand, aufgespannt
44 × 60 × 4.5 cm

BIOGRAPHY BIOGRAFIE

Fatma Shanan (b. Julis, Israel, 1986) lives and works in Tel Aviv, Israel. Shanan's practice includes figurative paintings as well as videos and performances that explore identity, connect to art-historical and modernist threads, and resonate with personal memories and the history and traditions of the Druze community to which she belongs—an Arabic-speaking minority which hews to its own religion and cultural norms. Shanan is considered one of the most significant artists of her generation in the Middle East. Her work has been exhibited in and is part of the collections of the Israel Museum, Jerusalem, and the Tel Aviv Museum of Art, where she had a solo exhibition in 2017 after receiving the esteemed Haim Shiff Prize for Figurative-Realist Art. She has shown internationally in solo exhibitions *Leaves of Grass* (2020) and *Yellow Skirt* (2019) with the gallery DITTRICH & SCHLECHTRIEM, Berlin, as well as in numerous group exhibitions in London, Paris, Cyprus, Toronto, and Singapore. Her work is included in the permanent collections of Dubi Shiff, Tel Aviv; the Ilana Goor Museum, Jaffa; and Credit Suisse Collection, Zurich, as well as in many private collections. Her forthcoming body of work deepens her explorations of the self and its place in the world.

Fatma Shanan (geb. 1986 in Julis, Israel) lebt und arbeitet in Tel Aviv, Israel. Shanans Praxis umfasst figurative Malerei sowie Videos und Performances, die eine Erkundung von Identität mit Anknüpfungen an historische und moderne Kunst und Anklängen an persönliche Erinnerungen und die Geschichte und Traditionen ihrer Vorfahren, der Drusen – einer arabischsprachigen Minderheit, die an ihrer eigenen Religion und ihren kulturellen Wertvorstellungen festhält – verbindet. Shanan gilt als eine der wichtigsten Künstlerinnen ihrer Generation im Nahen Osten. Ihre Arbeiten sind in den Sammlungen des Israel Museum, Jerusalem, und im Tel Aviv Museum of Art vertreten, wo 2017 eine mit dem geachteten Haim Shiff Prize for Figurative-Realist Art verbundene Einzelausstellung gezeigt wurde. International war ihr Werk in den Einzelausstellungen *Leaves of Grass* (2020) und *Yellow Skirt* (2019) in der Galerie DITTRICH & SCHLECHTRIEM, Berlin, sowie in zahlreichen Gruppenausstellungen in aller Welt, darunter in London, Paris, Zypern, Toronto und Singapur zu sehen. Arbeiten von Shanan befinden sich in den Sammlungen von Dubi Shiff, Tel Aviv, dem Ilana Goor Museum, Jaffa; und der Sammlung Credit Suisse sowie weiteren Privatsammlungen. In ihren jüngsten Arbeiten vertieft sie ihre Untersuchungen zum Ich und seinem Platz in der Welt.

ACKNOWLEDGEMENTS DANK

Fatma Shanan thanks
Fatma Shanan dankt

Stiftung Kunstfonds
Sonderförderprogramm 20 / 21 NEUSTART KULTUR – Förderung von Galerien I

Lars Dittrich, André Schlechtriem, Owen Clements, Olympia Tzortzi and
DITTRICH & SCHLECHTRIEM

Alexandra Alexopoulou
Iris Barak
Joy Bernard
Kimberly Bradley
Amely Deiss
Elana Goor
Vardit Gross
Yael Guilat
Matthias Kliefoth
Doron J. Lurie
Michal Markman
Evi Mohser
Yael Moshe
Gideon Ofrat
Ann and Ari Rosenblat
Jennifer Roth
Rivka Saker
Eli Shamir
Dubi Shiff
Manuel Tayarani
Saskia Trebing
Malu Zayon

Fatma Shanan deeply thanks her family for their ongoing support.
Fatma Shanan dankt besonders ihrer Familie für die kontinuierliche Unterstützung.

COLOPHON IMPRESSUM

Editors / Herausgeber
Dittrich & Schlechtriem

Design / Gestaltung
Manuel Tayarani, DISTANZ

Text / Text
Kimberly Bradley

Translation / Übersetzung
Gerrit Jackson

Proofreading / Korrektorat
Rebecca Wilton, DISTANZ

Image Credits / Bildnachweis
Avi Amsalem, Shay Ben Efraim,
Liat Elbling, Vadim Lidin, Jens Ziehe

Image Editing / Lithografie
haustætter herstellung, Berlin

Production Management / Produktion
Paul Breuer, DISTANZ

Printing and Binding / Gesamtherstellung
optimal media GmbH, Röbel/Müritz

Distribution / Vertrieb
Edel Germany GmbH
www.edel.com
international-books@edel.com

ISBN 978-3-95476-411-2
Printed in Germany

Published by / Erschienen im
DISTANZ Verlag
www.distanz.de

