פאטמה שנאן דרע

רצף מרחבי אחד

فاطمة شنان درع

تسلسل واحد في الفضاء

פאטמה שנאן דרע

רצף מרחבי אחד

فاطمة شنان درع

تسلسل واحد في الفضاء

صالة العرض للفنون أم الفحم
הגלריה לאמנות אום אל-פחם
Umm el-Fahem Art Gallery

מוקדש לטום באהבה

مهدًى لتوم، مع خالص حبّي

עמותת אלסבאר
הגלריה לאמנות אום אל פחם
מנהל הגלריה: סעיד אבו שקרה

פאטמה שנאן דרע

רצף מרחבי אחד

פתיחה: 24 בינואר, 2015

תערוכה
אוצרת: כרמית בלומנזון
הפקה ותיאום: רותי אופנהיים
תלייה: אחמד מוחמד מחאג׳נה

קטלוג
עיצוב והפקה: מגן חלוץ
עריכת טקסט בעברית: ירון דוד
תרגום ועריכה בערבית: אסעד עודה
תרגום לאנגלית: טליה הלקין
צילום: ליאת אלבלינג
גרפיקה: עלוה חלוץ

על העטיפה: **שטיח מקופל**, 2013 (פרט), ראו עמ׳ 59
בעמ׳ 2–3: **בית 3**, 2014 (פרט), ראו עמ׳ 73

כל המידות בס״מ, רוחב x גובה

© 2015, כל הזכויות שמורות לאמנית, לצלמת, לעמותת אלסבאר ולגלריה לאמנות אום אל פחם

התערוכה והקטלוג בתמיכת:
משרד התרבות והספורט
מועצת הפיס לתרבות ולאמנות

תודה מקרב לב להוריי, לאחיי ולאחותי על התמיכה בי לאורך כל הדרך. ברצוני להודות גם לאמנים המורים שליוו אותי בדרכי: אלי שמיר, פריד אבו שקרה ויהודה יציב. תודתי נתונה לד״ר יעל גילעת על הליווי והשיח במהלך ההכנות לתערוכה ועל כתיבת המאמר. תודה לד״ר גדעון עפרת על מאמרו. אני מוקירה תודה לגלריה אום אל פחם, לגלריה זימאק, לאוצרת ולעורכת הקטלוג כרמית בלומנזון, למעצב מגן חלוץ וכן לקרן התרבות אמריקה-ישראל ולמשרד התרבות והספורט.
תודה למועצת הפיס לתרבות ולאמנות על התמיכה בהפקת התערוכה והקטלוג.

פאטמה שנאן דרע

תוכן העניינים

10
קודם כל בית
כרמית בלומנזון

–

14
על שטיחים ועל אותנטיות
גדעון עפרת

–

18
שטיחים כמרחבי פעולה ויצירה:
על תהליכי עבודה אצל פאטמה שנאן
יעל גילעת

–

81
ציונים ביוגרפיים

<< 9-8
רזאן ועדן 1, 2012, שמן על בד, 100x150, אוסף פרטי, תל אביב
رزان وعدن 1، 2012، زيت على قماش، 100x150، مجموعة خاصّة، تل-أبيب
Razan and Adan 1, 2012, oil on canvas, 100x150, private collection, Tel Aviv

קודם כל בית

– כרמית בלומנזון –

השטיח אורג בתוכו סודות מוצפנים, תהליכים ואירועים. הוא סמן של מרכיבי זהות מקומית, המייצג חיבורים בין טבע, גיאוגרפיה ותרבות. עבור פאטמה שנאן, שנולדה וגדלה בכפר הדרוזי ג׳וליס, *שטיח הוא קודם כל בית*. הוא בטחון המרחב הביתי המוגן והחם, הוא הגבול והחיץ שבין המוכר והבטוח לבין הזר והמנוכר. השטיח מסמן את הגדרת המרחב הפרטי בתוך המרחב החברתי הרחב. כאשר הוא נפרשׂ על רצפת הבית, הוא מבוֹדֵד מפני קור האבן, מוחק ומכסה את כל מה שלא ראוי להֵרָאות. כאשר הוא נפרשׂ בחוץ על האדמה, הוא מבטל את הטבע, מתערב בו ומשבש את הנוף. מרחבים ביתיים מפעפעים אל מרחבי השדה, כובשים להם פיסת אדמה, משתלטים. עבודותיה של שנאן מהדהדות את מקורותיהן מתוך מקום של זיכרון אישי, משפחתי, היסטורי, תרבותי ודתי. ציוריה מעוררים שאלות אישיות של מקום במרחב האישי, המשפחתי, החברתי והקהילתי, אך גם שאלות חברתיות ופוליטיות על שונוּת, ניגודים וזהות, על החיפוש האובססיבי אחר המוּכר, הידוע והבטוח.

העיסוק בדימוי השטיח הוא אמצעי לעיסוק בזהות מורכבת של צעירה דרוזית ילידת ישראל, שבה החברה היהודית בהכללה מתאפיינת בחוסר פתיחות לשונֶה ולאחר. דרך העיסוק בדימוי השטיח ושילובו ברקמת החיים שאליה היא מתייחסת בציוריה, בונה שנאן את מעשה המרכבה היוצר את זהותה. זהות זו נרקמת מערכים, אידיאולוגיות, קודים חברתיים ומסורתיים, תחושות שייכות, שאיפות וחלומות הארוגים יחדיו. אמנותה הופכת את נוכחות השטיח לתמה מרכזית ומציגה לראווה יופי הגורם לתחושת התפעמות. זוהי הטקטיקה שלה ללכוד את הצופה בעולמה.

ברצוני להציע קריאה המפרשת את העבודות של שנאן ככלי לחיפוש אחר סדר ועוגן בעולם העכשווי, הכאוטי, המפתיע והמאיים – אמצעי המנסה לנסח הצעה חלופית לסדר וביטחון, ולו בתוך מרחב היצירה.

ביסודה משמשת האורנמנטיקה המוסלמית כאמצעי ניסוח חזותי של ידע מתמטי, העוסק בסדר הקוסמי־אלוהי. מקור המילה בשפה הלטינית ופירושה: תורת הקישוט והעיטור. אורנמנטיקה זו בנויה ממערכת דגמים החוזרים על עצמם בקצב אחיד ולקוחים מעולם הצומח ומעולם הצורות הגיאומטריות. השטיח הוא מאגר של דגמים המתנהל תחת משטור קפדני מבחינת תבניות הנושאים, הדוגמאות והצבעים. שנאן עוקבת אחר האורנמנטיקה המקובלת, אך אט־אט מכניסה לתוכה אור, חופש, דרור, ריחוף וקלילות, הסוחפים את התבניות הסכמטיות של צבע וצורה, מאפשרים לרוח האלתור להיכנס פנימה באופן קליל. מהלך זה מעניק תחושה של אִפשוּר ותקווה. גיבורי ציוריה הם השטיח והדמות הנשית המתלווה אליו, לעתים דמות ילדית, וכך נוצר מעין מופע זוגי בלתי נפרד. הדמות האנושית נמצאת עם המשלים שלה: הדמות ה״שטיחית״. שנאן עושה שימוש ביד קלה ובוטחת בדגמים המצוירים בשטיחיה, מתוך הכרת המוטיבים המצוירים לפני ולפנים, בחופשיות המאפשרת משחקים ציוריים עד לפרימת הדימוי הארוג.

האורנמנט עלה לתודעת התרבות המערבית כבר בימי הביניים, המשיך בתקופת הרוקוקו והתפתח עם גילוי אמנות המזרח הרחוק, בעודו מזוהה עם אמנות נשית. השטיח האוריינטלי הוצג בציוריהם של אמנים בולטים דוגמת ואן דייק, הולביין, דלאקרואה, גוגן, מאטיס, מונה חאטום ואחרים; בארץ הוא הופיע בעבודותיהם של אריה ארוך, יזהר פטקין, חיים מאור, פאטמה אבו רומי, רועי רוזן, חאדר ושאח, אליהו אריק בוקובזה, פריד אבו שאקרה ועוד רבים וטובים. כולם נותנים לו ביטוי כמקור השראה, כאידיאל, בצבעים הטהורים, בחלל השטוח, ברישום שעבר תהליך של הפשטה וצמצום והעניק לקו עוצמה של ערבסקה.

אמן דרוזי מוּכר שהשטיח אינו נפקד מעבודותיו הוא אסד עזי. ציוריו גדושים בצבעים עזים ובעיטורים, בדגם החוזר על עצמו ומעוטר בגדילי בד ובחרוזים, כמו הפך הציור עצמו לשטיח שטוח, מרהיב ומפתה. לעומתו, שנאן אינה הופכת את ציוריה לשטיח, אלא השטיח נוכח בהם ומוצג כדימוי ציורי מובחן. ציורה הופך כולו למארג, והאיכות ״השטיחית״ נגלית גם כאשר הדימוי המצויר הוא נוף, עץ זית, רצפה, מכנסי ג׳ינס או חולצה של נערה שוכבת. נגיעות המכחול מרצדות ומפזזות יחד עם האור המקומי, המצוי ונוכח בציוריה כולם. האדמה, השמיים, הנוף – כל אלו הם סמנים מוּכרים, מנכיחים תחושה של בית, של שייכות. זו אינה מסה של אדמה או מסה של שמיים אלא ריצודי צבע הבוהקים על הבד. בניגוד לשטיח הארוג, שבו כל ס״מ מתורגם למשקל החוטים, המסה וה״אין מסה״ בציורים מאוזנת במשקלה. הציורים אינם כבדים, המסה שלהם אינה מעיקה בכובדה, וכמו שיר הם מתנגנים ומצטיירים במרחב.

פול גוגן, **שתי נשים טהיטיות על החוף**, 1891
پـول چـوچـان، **امرأتان تاهيتيّتان على الشاطئ**، 1891
Paul Gauguin, **Tahitian Women on the Beach**, 1891

אנרי מאטיס, **הסטודיו הוורוד**, 1911
هنري ماتيس، **الأستوديو الأحمر**، 1911
Henri Matisse, **The Pink Studio**, 1911

השטיחים מגלמים מפגש רב־תרבותי, המבטא קשר בין המסורתי והחדש, בין מזרח ומערב, בין אסלאם, דרוזיות ויהדות, בין אמנות לאומנות, בין מסורת לאוונגרד. השטיח פורש רשת משמעויות נרחבת באגן הים התיכון בפרט וברחבי העולם בכלל. הוא מייצג את תרבות האירוח הטבועה עמוק בלב התרבות המזרחית; הוא מעלה אסוציאציות של ביטול, דחייה והסתרה: כל מה שאינו מוסכם מטואטא מתחת לשטיח; לחלופין, כל מה שיש להתפאר בו מוצג לראווה על גבי השטיח.

השטיח נקשר לתפילה, כפריט הנלווה למוסלמי במשך שגרת יומו ומאפשר לו לקיים את מצוות התפילה חמש פעמים ביום – מצווה הכרוכה בפנייה לכיוון מכה, בכריעה פעמיים ובנגיעת המצח ברצפה, בכל מקום שבו הוא נמצא. אצל הדרוזים תופס השטיח מקום נכבד בבית התפילה (ח׳לווה), שבו מבקרים חכמי הדת והמאמינים. כביטוי לצניעות, אין בח׳לווה רהיטים או קישוטים כלל אלא שטיחים ומזרנים בלבד, המכסים את המרחב כולו ומזמינים לישיבה.

השטיח הוא מקום להיות בו; הוא מרחב מכיל, המשמש הרחבה של מושג הבית ביחס למרחב החיצוני. בעיתות חתונה ושמחות משפחתיות שטיחים נפרשים ומצפים את הכביש הסמוך כדי להגדיר את מקום התרחשותה של השמחה. בחצר נוהגים לפרוש שטיחים כדי לסמן מקומות למנוחה ולהתרגעות. בכל מקום שבו יונח, יהווה השטיח בסיס יציב.

השטיח האדום נפרש לכבודם של אורחים ואח״מים ומעניק כבוד ויקר. דמות הילדה בציור *רזאן* (2012, עמ׳ 38) עומדת לבדה בראש מורכן על קצה שטיח אדום, הפרוש בשדה שלף יבש, כממתינה ומצפה בסבלנות אין קץ לאורח המרומם אשר בוש מלהגיע, משדרת קבלה פסיבית של המצב. היא אינה פורצת את גבולות המסגרת: היא עומדת אמנם בקצה השטיח, אבל עדיין נמצאת בתוכו, כחוששת מהצעד הקטן הנוסף אשר יביא לפריצה ולשינוי.

בעצם העיסוק בדימוי השטיח קיים עיסוק בגלוי וגם במוצפן: האופן שבו מסרים באים לביטוי בשפות שונות, תוך התגברות על איסורים דתיים, חברתיים, פוליטיים ומגדריים, אשר לעתים נאמרים בגלוי ולעתים מוצפנים במסמנים ויזואליים. בעבודה *מיה* (2014, עמ׳ 43), למשל, נראית דמות העומדת על שטיח בינות לזיתים ולרגליה פרוש שטיח. כאן השטיח נושא משמעות כפולה: הוא מציין את החברה והמסורת התומכת והמגוננת, אך הוא גם מגביל ואוסר. הטיפול הציורי בשטיח, בדמות, בעצים ובאדמה זהה באופיו ומציין כי המסורתיות חולשת על עולמה של הדמות ללא מוצא. משמעות סמויה אחרת גלומה בתליית השטיחים לאוורור על מעקה הגג או המרפסת. זוהי מטפורה העשויה לייצג את השאיפה לאוורור תהליכים המתרחשים בחדרי חדרים – תהליכים שאינם נחשפים, אשר בהם יחסי הכוחות ויחס הדיכוי של חברה מסורתית מוכתבים מראש. דימוי זה נראה בציור *שטיח תלוי* (2011, עמ׳ 22-23).

שטיחים רבים לאינספור מכסים את השדה עד קו האופק בעבודה *שטיחים* (2014, עמ׳ 36); הם חשופים ופגיעים, ייחודם מיטשטש, בעודם הופכים לחלק אינטגרלי מהאדמה. הפְּנים (הבית, החדר, הנפש) והחוץ (הגוף, השדה, המרחב) חד הם. בעבודה *רזאן 3* (2013, עמ׳ 54) נראית נערה צעירה הממוללת קש יבש בידיה כורעת על השטיח ומתמזגת איתו, מתמסרת לו כל כולה. בעבודה אחרת, *שמרית* (2014, עמ׳ 65), מופיעה אישה בגופיה ומכנסיים קצרים, עומדת בקצה השטיח, גופה מתוח, נצמד לסולם כמנסָה לטפס ולחמוק, אך לשווא. בציור *דמות שוכבת* (2013, עמ׳ 55) נראית אישה שרועה על אריחי הרצפה המעוטרים, ראשה מוטה בזווית מסוכנת. האם נכנעה למוסכמות, לעתידה? האם ויתרה על המאבק? מתחת לצווארה נראה כתם כהה: האם

היא מדממת? האם דמות זרה המצלה עליה מכתיבה לה את דרכה? בעבודה *שטיח מקופל* (2013, עמ׳ 59) נגלית לעיננו ערימת שטיחים מגולגלת, מופנמת, האוצרת בחובה את סודותיה. הצל הכבד והכהה אינו מספק רמז וסיבה להתכרבלות הזו פנימה. בציור *רזאן 2* (2013, עמ׳ 37) מופיע שטיח המונח באמצע דרך העפר וחוֹצה את שדות השלף, כאורב להלך, דרוך להכתיב לו את דרכו, ללא יכולת בחירה. בעבודה *רזאן ועדן 1* (2012, עמ׳ 8, 9) נראות שתי נערות הגוררות במאמץ רב שטיח כבד ומסיבי לאורך דרך עפר בנוף פתוח; הן סוחבות עמן לתוך האינסוף את עברן ועתידן גם יחד, את איסורי החברה ומשקלה הכבד; הן והשטיח – חד הם.

דימוי השטיח נקשר למגמות אמנותיות ופמיניסטיות שהופיעו בשנות השבעים של המאה העשרים אצל אמניות שאימצו מוטיבים אורנמנטליים וטכניקות של מלאכת יד כהיפוך מכוּון לצורניוּת מודרניסטית נקייה ומזוככת. כך, למשל, ג׳ודי שיקגו עסקה בצירוף של טקסטים ומלאכת יד, מרים שפירו יצרה עבודות טקסטיל ועבודות טלאים, ואילו ג׳ויס קוזלוב שילבה בעבודותיה אלמנטים דקורטיביים חוזרים. כדי לעורר שאלות בדבר תפקידה של האישה בחברה הן יצרו אמנות בטכניקות ״נשיות״ מובהקות וגרמו לעולם להתפעם ממושגים של אסתטיקה ויופי ויזואלי מרהיב, שנחשבו עד אז ל״נחותים״. האוּמנות והאמנות הפכו לראויים.

השטיחים המצוירים של שנאן משקפים את התהליך שבו מוצרי מלאכת הכפיים הנשיים, מוצרי הפולקלור והאמנות השימושית, נטמעו בתוך שפת האמנות הקאנונית והפכו לחלק מאמצעי הביטוי בפרקטיקת האמנות העכשווית. מלאכות היד נקשרות מסורתית לעשייה אובססיבית, עמלנית וסיזיפית. שנאן, שהטמיעה ביצירתה את אובססיית האריגה, הרקמה, השזירה, התפירה וכדומה, צעדה צעד אחד הלאה מכאן. ציוריה הפכו לפאזל של הנחות מכחול קטנות, של אבני בניין המרכיבות את הדימויים כולם: נוף, עץ, דמות אנושית ושטיח גם יחד. כולם בנויים מאותה שפה ההולכת ומשתכללת, שפת ה״שטיחיוּת״ הנארגת במכחול ובצבע במקום בחוט ובמחט או בחוט ומנור אורגים.

הצבעוניות הצפופה, הבשרנית והחושנית משתלטת על כל בדיה של שנאן כמרחב הגוּתי. הצבע הופך לממד של כוח בפני עצמו, הגורם למרכיבי ההוויה השונים של העבודות להפוך לרצף מרחבי אחד. זהו צבע אישי, אוטונומי, הנכבש באהבת הציור של האמנית והופך למופשט אם רק יסכים הצופה להיסחף ולזרום מעבר לתפקידו המימטי, מעבר לביטוי הפיגורטיבי אשר היה העוגן שאִפשר לציור להיוולד ולנסוק. מכאן והלאה – השמיים הם הגבול, והשטיח, בין אם ימריא לשמיים ובין אם יישאר נטוע על הקרקע, הוא הדרך, הוא הכיוון, הוא עולם ומלואו.

על שטיחים ועל אותנטיות

– גדעון עפרת –

לפני כל דבר אחר, שטיח אומר שטח. לא פחות מתפקודו כמרחב ארצי (ארץ, מקום), השטיח מציין מרחב תפנימי (בית). השטיח עשוי להיות מרבד ביתי והוא עשוי להיות שטיח תפילה. בתור שטיח ביתי, הוא ינוע בין המרחב המשפחתי לבין המרחב הקולקטיבי – עת יקושר, למשל, לרצפת המסגד. שטיח הבית, שטיח התפילה האישי שמידותיו כמידות אדם כורע, ושטיח המרחב הציבורי – שלושה מרחבי מרבדים המקבילים לשלושה מרחבים אנושיים: האני, המשפחה, החברה. בתור שטיח תפילה, המרבד יסמן כמובן את האסלאם. אך יותר מכול, ההקשר התרבותי המזרח תיכוני יכפה על השטיח – ויהיה פרסי, אפגני, טורקי, מרוקאי, בדואי וכד׳ – מזרחיות, ואף את המזרח בכלל. עוד נִלווה לשטיח ההיבט הנשי, בתוקף היותו נטווה ומטופל בידי נשים על פי רוב.

יתר על כן, בעוד שטיח התפילה של היחיד מאופיין בעיקרו בדימוי האוטוריטטיבי של מסגד, השטיחים האחרים הנקשרים לבית המשפחתי ולמרחב הציבורי מאופיינים על פי רוב בתפרחות אידיליות חמות גוון, המאולפות בדפוסים אורנמנטים ובמסגרות בתוך מסגרות. כאן האידיליה או האוטופיה האביבית – שלא לומר ה״גן־עדנית״ – מנותבת אל הדפוס החוזר, התקני, הקבוע. השטיח עשוי לסמן אפוא את משטורו של יֵצֶר. אמרו אפוא: השטיח הוא הביתיות שהיא גם מרחב המשטור והחוק. לא זו בלבד, סך משמעויות אלו של השטיח הפכוהו לדימוי מבוקש מאוד באמנות המקומית, על סך גווניה האתניים והלאומיים; אלא שמרחבו הסמלי של השטיח, כמתואר לעיל, הוא־הוא בדיוק אותו מרחב שאותו מבקשת פאטמה שנאן לפרוץ בציוריה.

שנאן באה אל השטיח כמי שבאה אל בית משפחתה בכפר הדרוזי ג׳וליס, וביתר דיוק אל הגרעין המשפחתי שלה ושל הוריה, ולפיכך אל חוק המשפחה. היא, שציירה מספר ציורים של שרשרת ה״מסבחה״ כמסמנת סמכות אב – השרשרת שולטת לבדה ובלעדית על פני קיר ריק, למעט שורת מסמרים המטעינה את הדימוי בכוחניות – מיקמה את עיקר יצירתה בהקשר הנשי, הקשר השטיח הביתי. מבט אל ציוריה יאתר על נקלה מהלך עקבי, בלתי כרונולוגי מבחינת סדר יצירת הציורים – מעין סצנריו נרטיבי לכאורה, כמעט מיצגי, בנושא ״סיפורו של שטיח״: הנה הוא השטיח המזרחי בתוך ביתה; הנה ניצבת עליו ילדה בסמוך לקיר; הנה ילדה גוהרת עליו ומסמנת בגיר מפת משחק ״קלאס״; הנה הונח השטיח במרפסת והוא צופה אל הנוף בחוץ; הנה פרושׂ השטיח על מעקה הבית יחד עם צמד כיסאות הפוכים; הנה הוא תלוי בחוץ לאוורור; הנה הוא על גגות בתי הכפר; הנה הוא בכביש; הנה הוא נגרר לשדה הפתוח; הנה הוא נפרשׂ בלב השדה; הנה ניצבת נערה על השטיח, שם בלב השדה; הנה הוא בחצר, מתמזג עם האדמה וצמחי הבר; הנה הוא מגולגל בפינת חדר...

חייו ומותו של שטיח. סיפור יציאתו של שטיח מן הבית לעולם כמהלך שסופו אובדן. אך בה בעת סיפור יציאתה של אמנית צעירה מביתה אל העולם כמי שמאששת את עצמאותה, חירותה וידיעתה את עצמה. מאחר שבשטיח עסקינן, דהיינו בשטח, נאמר: סיפור ידיעתה של אמנית

את מקומה. חוץ ואור הם מסמני חירות בעולמה של שנאן. תליית השטיח לאוורור מחוץ לבית באחד מציוריה מתריסה התרסה מטפורית נגד הדחקה.[1] בהתאם לכך, הטמעת האור בציורי השטיחים של האמנית מעצימה התרסה זו. בין הבית לבין העולם – סבכת חלון ערבסקית. ראו ציור השטיח המסומן במפת ״קלאס״ והממוקם כנגד החלון החסום בסבכה; וראו ציור הילדה המסמנת בגיר את מרחב המשחק על גבי השטיח, שעה שהיא נשקפת מבעד לסבכה. כֶּלֶא הבית ופריצתו. את המתח הזה, אף כי ברמת האֶרוֹס, אנו מכירים עוד מאז מחזהו הים־תיכוני של לורקה, *בית ברנרדה אלבה*.

שנאן מבצעת בציורי השטיחים שלה אקט אקזיסטנציאלי ופסיכואנליטי בו־זמני, אקט שבו היא חוזרת אל ילדותה (באמצעות ייצוג של ילדות שכנות: ״בת שכנים שדומה לי מאוד״, כדברי האמנית, או אחיינית). סיפור השטיחים של ציוריה הוא אוטוביוגרפי־משפחתי – כאשר השטיחים הם במפורש שטיחי ביתה, או כאשר צמד שטיחים בחצר הם שטיחי סבה המת, שנתלכלכו והושלכו (ניתן לראות באלה האחרונים כמייצגי הסבא ששב אל האדמה, בה במידה שניתן לזהותם כמסמני זוגיות – ולו בכחול ובאדום של גוניהם המזווגים קור־חום ורחוק־קרוב. ומבחינה אחרונה זו, אפשר שהשניים מרמזים על מותה של זוגיות). בהתאם לכך, לשטיח המגולגל על רצפה אורנמנטית בסמוך לקיר יש נוכחות של גווייה. בה בעת מבט נוסף מגלה שעסקינן בשני שטיחים מגולגלים על הרצפה הדקורטיבית האפורה והקרה וליד הקיר המוכתם (כלום פעם נוספת לפנינו אלגוריה על זוגיות בלתי צְלֵחָה?). כך או אחרת, חיים ומוות ביד השטיח.

ציור: ילדה קטנה ניצבת יחפה על גבול השטיח, מצייתת לאיסור הדריכה בנעל. היא קפואה בתנוחתה ואין היא חורגת מקו המסגרת של השטיח. לשמאלה, העולם החיצון חסום על ידי דלת זכוכית גדולה, המחדירה אור מסונן ונתמכת מימין על ידי מערכת חימום המספקת לבית אקלים מלאכותי. בה בעת, טָאפֶּט ורדרד ופרחוני מכסה את הקיר שברקע, וביחד עם פרחוניות השטיח הפרסי הוא עוטף את הילדה במסמנים של אושר מבוקש, אף כי מאולף עד תום.

ועוד ציור: ילדה, שפניה נסתרות מאיתנו, כורעת על שפת שטיח הפרושׂ על אדמת השדה ומלקטת באצבעותיה שיירי קש יבש. אנו זוכרים את *המלקטות* של ז׳־פ־מילֶא מ־1857: בעוד הללו אספו שיירי שיבולים מהשדה, ״המלקטת״ של שנאן – היא עצמה – נידונה לשרידי יבול מת, הגם שאלה הם עדיין חומר עולם, מרחב קיומי של ממשוּת וחירות, שאליו כמהה האמנית מתוך שולי מסמן הביתיוּת והחוק, הלא הוא השטיח.

לתוך מהלך מורכב זה של חיים וחידלון משרבבת האמנית את דמות האם (המצוירת לבושה בלבוש מסורתי על רקע בד אורנמנטי – מוטיב נשי קבוע בציור הפלסטיני); בה במידה היא חוזרת לרגעים אל דמות האב, המסומל כזכור בשרשרת ה״מסבחה״. דומה כי מימוש עצמיותה האותנטית של שנאן באמצעות מעשה הציור אינו יכול להתבצע שלא בהקשר לדמויות ההורים (הסבא משלים, כמובן, את השושלת הפטריארכלית). וכשהיא מציירת את עצמה שרועה על רצפה קישוטית – ומהי הרצפה הזו אם לא כפילה של השטיח – היא האמנית החיה־מתה. תנוחת השכיבה שלה, גבה אלינו, היא של ספק־ישֵׁנה ספק־מתה. הפרחים הוורודים על חולצתה חוזרים ככתמי שלכת שחורים על הרצפה ועונים במורבידיות לערגת הלבלוב האביבי. בעוד

הרצפה מסמנת שטח קר ונטול חיים, החולצה המלבלבת מסמנת את ניכוס האוטופיה הפרחונית של השטיחים אל גוף האמנית החיה־מתה. "להיות בַּמקום של השטיח", היא מבהירה, "להיות בְּמקום של חוסר תפקוד פונקציונלי". מקומו של השטיח בבחינת מקומו של האני.

תודעת הצופה בנרטיב הציורי הנדון אינה יכולה שלא להידרש להגותו האקזיסטנציאליסטית של מרטין היידגר, המנסחת את מימוש האותנטיות של האני החופשי כנגד ה"הם", החברתי המדכא. מימוש זה, הבהיר הפילוסוף הגרמני, מטמיע בתוכו את תודעת המוות, בבחינת מצב הבדידות האולטימטיבי, שהוא גם מצב ההשתחררות האולטימטיבית של הסובייקט מה"הם".

בתוקף היותו מהלך נפשי קיומי, הרצף הנרטיבי של השטיח בציורי שנאן הוא דואלי: מבחוץ פנימה ומבפנים החוצה. כאשר היא משרטטת את מפת ה"קלאס" על השטיח שבביתה, היא נושאת את החוץ פנימה (בציור מקדים היא ציירה את מפת ה"קלאס" על הכביש); אך במקביל, כמתואר לעיל, מתקיימת הוצאתו ההדרגתית של השטיח מהבית אל הרחוב ואל השדה. ויודגש: ההתכנסות מהעולם אל לב הבית והשטיח מקבילה בציורי שנאן לרגרסיה אל הילדות, אל מרחב התמימות, החירות, המשחק, משמע "עקרון העונג" הפרימורדיאלי. אלה הם אכן שני הקטבים: אושר הילדות מכאן והחידלון משם. ובין לבין, החיים כמסע להגשמה עצמית.

מסעה הציורי של שנאן הוא מסע של "אני מורד" וחתרני: "ברוב הכפרים שלנו השטיח 'קדוש'", היא מספרת, "ובטרם דורכים על שטיח יש לחלוץ את הנעליים". ביתר פירוט: "בחברה הדרוזית שבה גדלתי [...] השטיח הוא פריט יקר ערך, היחס אליו לרוב אינו פרופורציונלי, אסור לדרוך עליו, אסור שיתלכלך. הנשים מטפלות בו באובססיביות, מנקות, מנערות, מברישות [...]. הפגיעה בשטיח יכולה להיתפס כמרד, מרד של ילדה שלא נותנים לה לשחק בחוץ".[2]

שטיח הטאבו, וכנגדו שטיח המשחק הילדותי. למותר לציין: שרטוט מפת ה"קלאס" על השטיח הוא, כשלעצמו, מעשה שלא ייעשה. זוהי אמירת ה"לא", זהו כיבוש השטיח, התרסת הליבידו כנגד ה"סופר־אגו", נגד הצו העליון של האיסורים והציות לחוק. כשהיא קראה לתערוכתה בגלריה בטבעון בשם "ארגמן" (2011), הצבע הלוהט של השטיחים הפרסיים הפך לייצוגו של להט יצרי פורץ גבולות. "ארגמן", היא מאשרת, "מכיל בתוכו ניגוד פנימי: מצד אחד, הוא צבע של תמרורי אזהרה והרתעה, ומצד שני הוא צבע של אהבה וחיים".

ראו את הדיוקן העצמי שלה, שבו עיצוב פניה לא הושלם, ואילו רישום החולצה הפרחונית שלה עודנו רישום סכמטי ונטול־חיים (ה"גריד" שברקע הציור מחזק את פן הכפייה האל־אישית). שרשרת מסבחה התלויה מימין כמו משתקת את המהלך הציורי־קיומי. השוו עתה לדיוקן עצמי אחר שלה, שבו היא מופיעה במבט חזיתי, בשיער פזור, מבטה ישיר ואמיץ וחולצתה מודפסת בדוגמה פרחונית צבעונית כשטיח. עתה היא גברה על השטיח, היא ניכסה אותו למצבה הקיומי. וראו דיוקן עצמי נוסף שלה, שבו היא מיוצגת על רקע שטיח אדמוני: כשהיא ניצבת בבגד לבן, צבע ההיטהרות, וכשהיא במוקד האור של קרני השמש ובשיער גלוי (!), עונה שנאן כאישה חופשייה להבטחה הלוהטת, אף כי הממושטרת, של השטיח הפרסי. ראשה מורכן וחיוך קל על שפתיה: היא מודעת להכרזת העצמאות שלה, ודווקא בסמוך ובמקביל לפס המסגרת והגבול של השטיח. היא יצאה מהמסגרת! ובמילותיה: "האמנות היא כלי בידיים שלנו לצאת מתוך הגבולות ולפרוץ אותם".

*

מעקב אחר דימוי השטיח באמנות הישראלית חורג כמובן מגבולותיו של מאמר מבוא זה, ואפשר כי הוא ראוי לתערוכה בפני עצמה. מעקב שכזה יאשר כי השטיח הפך באמנות המקומית למטפורה המסמלת את החיפוש אחר הזהות הקולקטיבית והאישית גם יחד.[3] מאז שטיחי "בצלאל" ו"אליאנס" הציוניים של ראשית המאה העשרים ועד למרידה הפוסט־ציונית בתחילת שנות האלפיים – השטיח הפרוש ייצג את "המזרח", קרי את חלום המקום הציוני ואת ההתפכחות ממנו.[4] כאשר גולגל השטיח, הוא סימן נדודים וגלות (בלו סימיון־פיינרו) או נתק כאוב משורש אתני־מזרחי (חיים בן־שטרית). כאשר תורגם שטיח התפילה המוסלמי לפרוכת יהודית (רות קסטנבאום בן־דוב, יזהר פטקין), הוא אמר בחינת זהות יהודית באמצעות זהות האחר. השטיח שימש כמסמן של החצנה קישוטית וכמאתגר מהות אותנטית (דיוקנאות עצמיים של חגית שחל). השטיח אף שימש כמצע לפרודיה ביקורתית בנושא אובדן ערכים בחברה הישראלית (עידו מיכאלי, "שטיח בנק־הפועלים"). בציורי פאטמה שנאן ואסד עזי, תפקד השטיח כמסמן זהות חברתית דרוזית, בין אם בכיוון פמיניסטי ובין אם בכיוון חתרני.[5]

על רקע כל המגמות ה"שטיחיות" הללו, בולט ייחודה של פאטמה שנאן באופן טיפולה במוטיב השטיח. ראשית כול, בולטים היקף ההידרשות והמרכזיות שהעניקה האמנית למוטיב. בולט לא פחות המהלך האישי הדינמי, שלפיו השטיח כ"אני" עובר תמורות בחלל ובזמן, ומבחינה זו אוצר בתוכו מטפוריקה של חיים שלמים.

1. דני בן־שמחון, "מוציאות לאור", *אתגר* (מגזין פוליטי־תרבותי מקוון), 27.6.2011. ראו: http://www.etgar.info/he/article__508
2. שם.
3. גדעון עפרת, "השטיחים הכבושים", באתר *המחסן של גדעון עפרת*, 14 בפברואר 2014. ראו: http://gideonofrat.wordpress.com/2014/02/19/השטיחים הכבושים/
4. גדעון עפרת, *שיבת ציון: מעבר לעקרון המקום*, קטלוג תערוכה, "זמן לאמנות", תל אביב, 2003. הטקסט פורסם גם בספר: גדעון עפרת, *בהקשר מקומי*, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 2004, עמ' 465–488. ראו הפרק הדן במוטיב השטיח, עמ' 479–480.
5. גל ונטורה, "שקר החן והבל היופי: אורנמנטיקה חתרנית ב'ציורי השטיחים' של אסד עזי", *היחידה להיסטוריה ותיאוריה, בצלאל* (כתב עת מקוון), גיליון מס' 3, חורף 2006. ראו: http://bezalel.secured.co.il/zope/home/he/1161090224/1163656793

שטיחים כמרחבי פעולה ויצירה:
על תהליכי עבודה אצל פאטמה שנאן

– יעל גילעת –

> *חיי המעש*, החיים האנושיים עד כמה שהם מעורבים בפועל בעשייה של דבר מה, נטועים תמיד בעולם של בני האדם ושל דברים מעשה ידיהם, [העולם] שאותו אין הם עוזבים ואף פעם אינם חורגים ממנו לגמרי. דברים ואנשים יוצרים את הסביבה לכל אחת מפעילויותיו של האדם, ופעילויות אלה יהיו חסרות ערך ללא מיקום כזה.
>
> חנה ארנדט, *המצב האנושי*[1]

רבות נכתב ועוד ייכתב על השטיחים המזרחיים ועל זיקתם לשיח האוריינטליסטי, לשיח המגדרי ואף לנרטיב של הקונפליקט הישראלי־פלסטיני. ראוי לזכור שהופעתם של שטיחים מזרחיים בציור המערבי אינה תופעה חדשה. שטיחים הופיעו במלוא דקדוקי האורנמנטיקה בציורים איטלקים ופלמים, וביתר שאת במאה התשע־עשרה בעקבות ה"אובססיה המזרחית", קרי מופעי האוריינטליזם באמנויות. לאחרונה אף שלוש קומות של פלאצו גְראסי (Grassi) בוונציה כוסו בשטיחים פרסיים כחלק אינטגרלי מהתערוכה של האמן רודולף סטינגל (Stingel).[2] מריקה סַרְדאר (Sardar), אוצרת במוזיאון המטרופוליטן בניו יורק, מציינת כי שטיחים רבים באוספים מוזיאליים שלא נמצא להם תיעוד, מבחינת מועד עשייתם ומקום מוצאם, ידועים בשמו של האמן שבציוריו שהם מופיעים – כגון "שטיחי לוטו" ו"שטיחי הולביין" בעקבות הציירים לורנצו לוטו (Lotto) והנס הולביין (Holbein).[3]

למרות הופעתם החוזרת והמרכזית של שטיחים ביצירתה של פאטמה שנאן, דומה כי אין אפשרות לאפיין "שטיח שנאן", בעוד שאת שפתה הציורית ניתן לזהות ואף לעקוב אחר התפתחותה. השטיחים ממלאים מקום מרכזי בעבודותיה, אך היא איננה ציירת שטיחים. למרות הפיתוי הגדול להתייחס ליצירתה דרך המשקפיים הבינאריות של המלאכות המזוהות עם נשים כנגד המלאכות הנתפסות כגבריות, ודרך שאר האופוזיציות המקובלות – מגע וראייה, פנים וחוץ, מערב ומזרח ועוד כהנה וכהנה – אני מבקשת לטעון כי המפתח נמצא בפעולה הציורית. דומה כי ההצעה הציורית המורכבת, הדוממת ולעתים האניגמטית של האמנית מזמנת כר לדיון על פעולת הציור בשדה האמנות בן־זמננו. שנאן היא ציירת עכשווית, המפתחת בהתמדה ובאינטנסיביות רבה שפה ציורית ופרקטיקות אמנותיות החושפות שדות תוכן מורכבים ומרובדים.

מאז סיום לימודיה במכון לאמנות במכללת אורנים ועד לסדרות החדשות הנוצרות בסטודיו באלפרד, מכון לאמנות שיתופית בנווה צדק, תל אביב, העיסוק המרכזי של שנאן הוא ביצירת מרחב היצירה וביצירת המרחב ביצירתה. המרחב כדימוי, ייצוגי המרחב וכן המרחב כפרקטיקה מרחבית[4] נבחנים באמצעות השטיחים, המשמשים מכשירי ראייה ומדידה. השטיח מסמן את המרחב; הוא בגדר סימן המתגלם במסומנים שונים – אוטוביוגרפיים, תרבותיים ואמנותיים – הניתנים לקריאות הן מתוך השדה האסתטי והן השדה הפוליטי.

בציוריה המוקדמים של שנאן הדימויים נבנים מתוך הדגשת המוטיבים המסורתיים שבשטיחים המשפחתיים בשפה ציורית דשנה ובניגודיות צבעונית, המדגישה את תפקיד האור בסימון גבולות בין מרחבי הבית הפנימיים לבין המרחבים הציבוריים החיצוניים. הבחינה המתמדת של השפה באה לידי ביטוי בולט באותן עבודות שבהן נפסקת באחת מלאכת הציור, המותירה את הגרונד ואת הגריד המשמשים בסיס לציור כשחקנים שווי ערך לחלק המוגמר – למשל, בציור *דיוקן עצמי עם מסבחה* (2010). הציור עולה אפוא כהתגלות פנומנולוגית מתוך העשייה הרפלקסיבית. הפסקת הציור כמוהו כגילוי השלמות שבעצירה, בבלימה, בעמידה על הסף; כל אלה מבלי לגייס פאתוס או ג'סטות הרואיות ומוגזמות. במהלך השקט המדוד הזה יש משהו שעשוי לבשר על התפתחויות מאוחרות, שבהן בניית הדימוי כרוכה בפירוק הצבעוני ובפרימה של הדחיסות שבצילומי ההכנה. דימוי זה מתגלה אט־אט ותובע את הנוכחות המלאה של הציירת ושל המתבונן.

לעבודותיה של שנאן קשה להידרש מבלי לעקוב אחר תהליך היצירה שלה. מראשית דרכה היא עוסקת בציור מבוים. ציוריה הראשוניים נתנו ייצוג לעולמה כילדה הגדלה במערכת מקודדת בקודים ברורים מאוד של מותר ואסור. יצירת מרחב עבור עצמה הייתה בגדר משימה מרכזית שהובילה אותה אל האמנות וגם את דרכה באמנות. עם זאת, "הוראות הבימוי" החלו להדגיש את נקודת המבט החיצונית שלה ואת ריבוי הזוויות שאפשר לייחס לאותו מושא; כך, בעצם, נוצר כל פעם נושא חדש.

הבימוי כולל את בחירתן של דמויות המשמשות כ"ממלאות מקום" של הציירת או כשליחיה בעולם הסובב. שנאן אינה מספרת להם את ה"עלילה", ועליהם לשחק את עצמם לפי תסריט מינימלי מוכתב מראש, העוסק בעיקר בסוג הבגדים או בפעולה הנדרשת כפשוטה. בחירת האור, המיקום והאביזרים המעטים מצביעים תמיד על בחינת המרחב העומד במרכז העניין, דוגמת הילדה הנצמדת עם גבה אל הקיר המואר והוורדרד בעוד רגליה גובלות בשטיח בעבודה *לארא 1* (2013).

שנאן מצלמת תצלומי סטילס רבים ברצף עבור כל סדרה וגם וידיאו. לבסוף היא בוחרת את התצלום היחיד. לעתים נוצרת זיקה בין שני תצלומים והעלילה מתרחשת גם ביניהם ולא רק בתוכם. על כן לאותה סצנה יש שני ציורים – ריבוי מסמנים על סימנים קרובים מאוד. הדבר המשותף לבחירותיה אינו נובע מהצבעוניות וגם לא מהדמויות המצולמות; הוא נעוץ באיזו איכות חסרת פונקציונליות, חסרת תכלית, של הפעולה שהדמויות מבצעות. לעתים אנו מרגישים כאילו אנו נקלעים לאירוע שלא הוזמנו אליו, למרות העֶמְדה הפרונטלית של הדמויות. משהו לא נוח מתגלה בהן ובנו. שני הצדדים, הן ואנחנו, הוכרחנו לעמוד ולהתבונן במעשה שהפשר שלו אינו ברור. המרחב האינטימי נפרץ; הטבע או המרחב הציבורי מבויתים לרגע. תפקידן וזהותן של הדמויות אינו ברור לגמרי, למרות הטיפול הפיגורטיבי הממושמע והשיטתי.

"השטיח" הוא שחקן גנרי המלוהק כמעט בכל התצלומים. בשנים האחרונות שטיחים אלו אינם לקוחים בהכרח מבית הוריה של האמנית, אלא נמצאים במקומות אחרים או ניתנים בהשאלה

ממקורות שונים – שטיחים טורקיים, פרסיים, אפגניים, שטיחים חדשים וישנים, שטיחי מסע ושטיחי פעולה. המוטיבים הפרושׂים עליהם אינם מספקים עילה להכללתם ביצירה, אך כמו הדמויות השונות עליהם לשחק את עצמם. השטיחים, המוצבים מחוץ לתחום הביתי המקובל, הם משתתפים קבועים באותו אקט של העתקת מקום (displacement) ויצירת חלופה חסרת "חפץ עניין"[5] – סוג של "יישוב מחדש" (emplacement) במרחב האסתטי. שנאן מביימת פעולה החותרת תחת הפעלתנות של עצמה והופכת למושא התבוננות. הן בבחירותיה והן באופן הנחת משיכות המכחול מורגשת תנועה מנוגדת, המבקשת אחר פירוק ובנייה, משמרת את ממד ההווה המתהווה הטמון בחוויה האסתטית. לכן, למרות האיפוק, קיים רטט אופטי המחזיק את חיוּת הציור.

בסדרות החדשות שנאן מגבשת את קולה, המשתקף בחיפוש אחר הדהודו בעולם האמנות. היא מודעת למלכדות המניירה ולתיוג החיצוני ולהגדרתה הסינגולרית. היא מחפשת שותפים לשיח, משתתפת בפרויקטים שונים יחד עם אמנים צעירים נוספים ופונה שוב אל קהילתה כאמנית. שנאן כבר אינה נערה החיה בצל אמה הסוככת על דמותה, כמו בעבודה *דמות שוכבת* (2013), שבה ראשה מונח על מרצפות דקורטיביות עטורות ערבסקות, ספק נחה ספק מתה; היא גם אינה נתונה תחת סמכות אביה, כמסומל בשרשרת המסבחה על הקיר בעבודה *מסבחה 1* (2010)

בפרויקט האחרון, המתהווה בהדרגה ולבטח יבוא לידי ביטוי מלא בהמשך, שנאן מגייסת נערים ונערות בג׳וליס, כפר הולדתה. הם שותפים בפריסתם של שטיחים רבים על הגג, החצר והכביש לשם צילומם מהאוויר באמצעות כלי טיס קל. שטחים רבים מתכסים על ידי שטיחים בעלי מרקמים וצבעוניות מגוונים, למשל בעבודה *בית 2* (2014). אין כל חשיבות למקור השטיח ולאיכותו אלא לעיסוק בגנריות של "מרבד מזרחי", המתפשט וכובש את המבנים המשקפים סדר חברתי ואורבני: בית, כביש, חצר. זהו פרויקט מורכב מבחינה לוגיסטית, הדורש גיוס משאבים וניהול שלהם – לא רק בימוי של בני משפחה כבעבודות אחרות אלא יכולת לנהל מנגנון ביצועי באופן המזכיר פרויקטים שיתופיים דומים בעולם, המשלבים מטרות חברתיות, קהילתיות ואמנותיות.[6] האמנית עתידה לחזור על הפעולה ועל השיח המקומי מול בנות ובני הקהילה, במטרה להרחיב את העיסוק בסוגיות של זהות ואמנות. לבסוף – מעבר לפעולה ולתיעוד השיח החברתי־אמנותי בקרב נערי ג׳וליס – יישארו הציורים. שנאן מרחיבה את מנעד הפרקטיקות שלה וחוזרת עשירה יותר לעשייה הציורית, למרחב יצירתה המקורי.

בעבודות האחרונות היחסים בין השטיחים ובין הדמויות ה"מפעילות" אותם משנים כיוון. השטיחים הרבים הופכים את הציור לשטיח אחד, המורכב ממוטיבים שונים. הדמויות, ממעוף הציפור וממרחק, הופכות גם הן חלק מהמרקם, כאילו מוטמעות ב"שטיח הגדול", קרי הציור. מגמה זו החלה כבר בעבודה *מיה* (2014), שבה נראית נערה העומדת לפני עץ ובגדיה משתלבים בצבע הגזע והעלווה. הפירוק הקולוריסטי בציור מגביר את התחושה. לעומת זאת, בפרויקט של כיסוי השטחים ניכרים מהלכים מחושבים יותר, המצביעים כאמור על האופק שאליו מתפתחת עבודתה של שנאן.

במעמד הסיכום, אני חוזרת אל חנה ארנדט בהגדירה את שלוש הפעילויות האנושיות היסודיות: "העבודה (Labor), המספקת את הצרכים הקיומיים, המלאכה (work), המייצרת את חוסר הטבעיות של הקיום האנושי [...] את ה׳מלאכותי׳ של הדברים [...] והפעולה – פעילות המתרחשת בין האנשים".[7] דומה כי ציוריה של שנאן מצליחים לפעול ולייצג את "חוסר הטבעיות" של הדברים וכך מאפשרים לנו לחוות את המצב האנושי ולהרהר עליו.

1. חנה ארנדט, *המצב האנושי*, תרגום: עדי אופיר ואריאלה אזולאי, תל אביב: קו אדום – הקיבוץ המאוחד, 2013, עמ׳ 51.
2. http://www.yellowtrace.com.au/rudolf-stingel-at-venice-biennale-2013
3. Marika Sardar, "Carpets from the Islamic World, 1600–1800", In *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. http://www.metmuseum.org/toah/hd/crpt/hd_crpt.htm (October 2003)
4. לדיון בשלושה ממדים אלה ראו: אנרי לפבר, "ייצור המרחב", בתוך: רחל קלוש וטלי חתוקה (עורכות), *תרבות אדריכלית: מקום, ייצוג, גוף* (עמ׳ 177–201). תל אביב: רסלינג, 2005, עמ׳ 177–201.
5. משחק המלים מתייחס למשנתו האסתטית של קאנט. ראו: עמנואל קאנט, ביקורת כוח השיפוט, תרגום: שמואל הוגו ברגמן ונתן רוטרנשטרייך, תל אביב: מוסד ביאליק, 1969, עמ׳ 39.
6. ראו למשל: http://www.chemirosado-seijo.com/projects/
7. ארנדט, *המצב האנושי*, עמ׳ 35.

<< 23-22
שטיח תלוי, 2011, שמן על בד, 80x100
سجّادة معلّقة، 2011، زيت على قماش، 80x100
Hanging Carpet, 2011, oil on canvas, 80x100

جمعية الصبّار
صالة العرض للفنون أم الفحم
مدير الصالة: سعيد أبو شقرة

فاطمة شنان درع
تسلسل واحد في الفضاء

الافتتاح: 24 كانون الثاني/يناير، 2015

المعرض
أمينة المعرض: كرميت بلومنزون
إنتاج وتنسيق: روتي أوپـنهايم
تعليق: أحمد محمد محاجنة

الكتالوچ
تصميم وإنتاج: مـچـن حلوتس
تحرير النصّ في العبرية: يارون داڤـيد
الترجمة والتحرير في العربية: أسعد عودة
الترجمة إلى الإنـچـليزية: طاليا هلكين
تصوير: ليئات إلبلينـچ
تخطيط چـرافيكيّ: علـڤـا حلوتس

على الغلاف: **سجّادة مطويّة**، 2013 (جزء من كلّ)، يُنظر ص. 59
في ص. 2-3: **بيت 3**، 2014 (جزء من كلّ)، يُنظر ص. 73

المقاييس بالسنتيمترات، عرض x ارتفاع

© 2015، الحقوق كلّها محفوظة للفنّانة، للمصوّرة،
لجمعية الصبّار، ولصالة العرض للفنون أم الفحم

المعرض والكتالوچ بدعم من:
وزارة الثقافة والرياضة
مفعال هـپـايس

شكرًا جزيلًا لوالديّ الغاليين، لإخوتي وأخواتي، على دعمهم لي طول الطريق. كما بودّي أن أشكر الفنّانين المعلّمين الذين رافقوني: إلي شمير، فريد أبو شقرة، ويهودا يتسيـڤ. وشكري موصول للدكتورة ياعل چـيلعات؛ على المرافقة والحوار خلال مراحل التحضير للمعرِض وعلى كتابة المقال؛ ولا أنسى بالشكر چدعون عوفرات على كتابة المقال، أيضًا. كما أتوجّه بالشكر الجزيل إلى صالة العرض للفنون أم الفحم، إلى صالة العرض زيماك، إلى أمينة المعرِض ومحرّرة الكتالوچ، كرميت بلومنزون؛ إلى المصمّم الـچـرافيكيّ، مـچـن حلوتس؛ وكذلك إلى صندوق الثقافة أمريكا-إسرائيل، وإلى وزارة الثقافة والرياضة.
وشكر خاصّ لمفعال هـپـايس على الدعم الذي قدّمه لإنتاج المعرِض والكتالوچ.

فاطمة شنان درع

المحتويات

26
البيت قبل كلّ شيء
كرميت بلومنزون

29
عن السجّاد وعن الأصالة
چـدعون عوفرات

33
السجاجيد كمِساحات عمل وإبداع:
حول سير العمل لدى فاطمة شنان
ياعل چـيلعات

82
ملامح من السيرة الذاتية

البيت قبل كلّ شيء

— كرميت بلومنزون —

تنسج السجّادة – في طيّاتها – أسرارًا مشفّرة، عمليّات، وأحداثًا. وهي تشكّل رمزًا لمركّبات الهُويّة المحلّيّة، تمثّل الترابط بين الطبيعة، الجغرافيا، والثقافة. بالنسبة إلى فاطمة شنان، التي وُلدت وترعرعت في القرية الدرزيّة جولس، تمثّل السجّادة – قبل كلّ شيء – البيت. فهي الحيّز البيتيّ الدافئ والمحميّ، هي الحدّ والفاصل بين المألوف الآمن وبين الغريب البعيد. تمثّل السجّادة تحديدًا للحيّز الخاصّ داخل الحيّز الاجتماعيّ الواسع. عند فرشها على أرضيّة البيت فإنّها بذلك تقوم بعزل برودة الحجر، تطمس وتغطّي كلّ ما لا تجب مشاهدته. عند فرشها على الأرض في الخارج فإنّها تُلغي الطبيعة، تتدخّل بها وتخلّ بالمنظر الطبيعيّ. أشياء بيتيّة تتسلّل إلى داخل فضاء الحقل، وتحتلّ قطعة من الأرض وتسيطر عليها. تُرجع أعمال شنان صدى أصولها من داخل الذاكرة الشخصيّة، الأسريّة، التاريخيّة، الثقافيّة، والدينيّة. تُثير لوحاتها أسئلة شخصيّة عن المكان داخل الفضاء الشخصيّ، العائليّ، المجتمعيّ، والاجتماعيّ؛ كما تثير أسئلة اجتماعيّة وسياسيّة حول التنوّعات، التناقضات، والهُويّة، وحول البحث المهووس وراء المألوف، المعروف، والآمن.

الاشتغال برسم السجّادة هو وسيلة للاشتغال بالهُويّة المركّبة لشابّة درزيّة مولودة في إسرائيل، حيث يتميّز بها المجتمع اليهوديّ – بشكل عامّ – بعدم الانفتاح نحو المختلف والآخر. من خلال الاشتغال برسم السجّادة ودمجها داخل نسيج الحياة التي تتطرّق إليها من خلال لوحاتها، تقوم شنان ببناء المركبة التي تشكّل هُويّتها. نسيج هذه الهُويّة مكوّن من القيم، الأيديولوجيّات، الرموز الاجتماعيّة والتقليديّة، الإحساس بالانتماء، التطلّعات والأحلام المنسوجة معًا. فنّها يحوّل حضور السجّادة إلى مِنصّة رئيسيّة ويقدّم جمالًا يثير الشعور بالانفعال. هذا هو أسلوبها لاصطياد المتفرّج إلى داخل عالمها.

أودّ أن أقدّم اقتراحًا لقراءة تفسيريّة لأعمال شنان، كأداة للبحث عن نظام ومرساة في العالم الحاليّ، الفوضويّ، المفاجئ والمهدّد – وسيلة تحاول صياغة اقتراح بديل للنظام والأمن، ولو داخل الفضاء الإبداعيّ.

يتمّ استخدام الزخرفة (الأورنمنتيكا) الإسلاميّة – في الأساس – كوسيلة صياغة مرئيّة للمعرفة الرياضيّة، حول النظام الكونيّ الإلهيّ. مصدر الكلمة من اللّغة اللّاتينيّة ومعناه: علم الزخرفة والتزيين. هذه الزخرفة مبنيّة من نماذج متكرّرة بوتيرة متجانسة مأخوذة من عالم النباتات وعالم الأشكال الهندسيّة. السجّادة هي مجموعة من النماذج التي تخضع لسيطرة شروط صارمة، في ما يختصّ بقولبة المواضيع، التصاميم، والألوان. تقتفي شنان أثر الزخرفة المتّبعة، لكنّها، شيئًا فشيئًا، تُقحم داخلها الضوء، الحرّيّة، السعادة، التحليق، والخفّة؛ وتأخذ معها القوالب التخطيطيّة من الألوان والأشكال، وتتيح لروح الارتجال الدخول بخفّة. تمنح هذه الحركة شعورًا بالسماح والأمل. أبطال لوحاتها هم السجّادة والشخصيّة النسائيّة التي ترافقها، وأحيانًا شخصيّة طفوليّة تصنع نوعًا من العرض المزدوج غير المجزّأ. الشخصيّة النسائيّة موجودة مع المكمّل الخاصّ بها: الشخصيّة "السجاجيديّة". تستخدم شنان بخفّة وثقة النماذج المرسومة على سجاجيدها، من خلال معرفة العناصر المرسومة من الداخل والخارج، بحرّيّة تتيح اللّعب بالرسومات حتى نقض غزل الصورة المنسوجة.

أصبحت الزخرفة معروفة في الثقافة الغربيّة منذ العصور الوسطى، وواصلت طريقها خلال فترة الروكوكو، وتطوّرت مع اكتشاف فنّ الشرق الأقصى، مرتبطة بالفنّ النسائيّ. تمّ تقديم السجّادة الشرقيّة من خلال رسومات فنّانين بارزين مثل ڤان دايك، هولباين، دلاكراوا، چوچان، ماتيس، منى حاطوم، وغيرهم؛ وفي البلاد تمّ تقديمها من خلال أعمال أريي أروخ، يزهار فتكين، حاييم مؤور، فاطمة أبو رومي، روعي روزان، خضر وشاح، إلياهو أريك بوكوڤزا،

فريد أبو شقرة، وغيرهم الكثير من الفنّانين الجيّدين. كلّهم قد عبّر عنها كمصدر للإلهام، المثاليّة، بألوان نقيّة، في الفضاء الواسع، في التسجيل الذي مرّ بعمليّة تجريد وتقليص، ومنح هذا الخطّ قوّة الأرابيسك.

فنّان درزيّ معروف لا تغيب السجّادة عن أعماله هو أسد عزّي. تمتلئ لوحاته بالألوان الزاهية والزخرفة، بنمط متكرّر ومزيّن بخيوط القماش والخرز، وكأنّه يحوّل اللّوحة إلى سجّادة مفروشة، خلّابة وجذّابة. في المقابل، لا تحوّل شنان لوحاتها إلى سجّادة، لكن السجّادة حاضرة فيها، ويتمّ تقديمها كصورة لوحيّة مميّزة. تتحوّل لوحتها بمجملها إلى نسيج، وتتجلّى الجودة "السجاجيديّة"، أيضًا، عندما تكون اللّوحة لمنظر طبيعيّ، شجرة زيتون، أرضيّة، بنطلون جينز، أو لقميص فتاة مستلقية. لمسات الفرشاة تتراقص برشاقة مع ضوء المكان، الموجود والحاضر في كلّ لوحاتها. الأرض، السماء، المناظر الطبيعيّة – كلّ تلك هي علامات مألوفة، تعزّز الإحساس البيتيّ، الانتماء. هي ليست كتلة أرضيّة أو كتلة سماويّة بل قفزات من الألوان الزاهية على قطعة من القماش. خلافًا للسجّادة المنسوجة، حيث كلّ شبر فيها مترجم إلى وزن الخيوط، فإنّ الكتلة و"انعدام الكتلة" في اللّوحات يتوازنان في وزنها. الرسومات غير ثقيلة، كتلتها غير مرهقة، وكالأغنيّة تتناغم وتتراءى في الفضاء.

تجسّد السجاجيد لقاء متعدّد الثقافات، يمثّل العلاقة بين التقليديّ والحديث، بين الشرق والغرب، بين الإسلام، الدرزيّة، واليهوديّة، بين الفنّ والمهنة، بين التقليديّ والطليعيّ. تنشر السجّادة شبكة من الدلالات الواسعة في حوض البحر المتوسط وأرجاء العالم بشكل عامّ. وهي تمثّل ثقافة الضيافة المغروزة في عمق الثقافة الشرقيّة؛ وتثير علاقة من الإلغاء، الرفض والتستّر: كلّ الاختلافات يتمّ إخفاؤها تحت السجّادة، وبدلًا من ذلك كلّ ما يمكن التباهي به يتمّ إظهاره فوق السجّادة.

ترتبط السجّادة بالصلاة، كعنصر مرافق للمسلم على مدار الروتين اليوميّ، وتتيح له القيام بواجبات الصلاة، خمس مرّات في اليوم – واجب مرتبط بالتوجّه إلى مكّة، السجود مرّتين وملامسة الجبين للأرض، في كلّ مكان هو موجود فيه. عند الدروز تتصدّر السجّادة مكانة بارزة في بيت العبادة (الخلوة)، الذي يقصده رجال الدين والمؤمنون. وكتعبير عن التواضع، لا يوجد في الخلوة أثاث أو زينة بتاتًا، بل سجاجيد وفراش، فقط، تغطّي كلّ المتّسع وتدعو إلى الجلوس.

السجّادة مكان للوجود فيه؛ هي الحيّز الذي يحتوي، وهي تستخدم كتوسيع لمفهوم البيت بالنسبة إلى الفضاء الخارجيّ. تُفرش السجاجيد في مناسبات الأعراس والأفراح العائليّة وتغطّي الشارع القريب كتحديد لمكان الحدث السعيد. تُفرش السجاجيد في ساحة البيت كتعبير عن أمكنة الراحة والاسترخاء. أينما وضعت تمثّل السجّادة قاعدة مستقرّة.

تُفرش السجّادة الحمراء على شرف الضيوف والشخصيّات الكبيرة وتمنح الشرف والاحترام. صورة الطفلة *رزان* (2012، ص. 38) وهي تقف وحدها برأس متكئ على طرف السجّادة الحمراء، المفروشة في حقل قصب جافّ، تنتظر وتتوقّع بصبر لا حدود له ضيفًا رفيع المستوى تأخّر في القدوم، توحي بالقبول السلبيّ للوضع. إنّها لا تتجاوز حدود الإطار: رغم وقوفها عند حافة السجّادة ما زالت في داخلها، كوجلة من الخطوة الصغيرة الإضافيّة التي تؤدّي إلى الانفلات والتغيير.

في حقيقة الاشتغال بصورة السجّادة هناك اشتغال علنيّ ومشفّر، أيضًا: الطريقة التي يتمّ بها التعبير عن الرسائل بلغات مختلفة، مع التغلّب على محظورات دينيّة، اجتماعيّة، وسياسيّة؛ والنوعيّة الاجتماعيّة، التي يتمّ التعبير عنها بشكل علنيّ في أحيان وفي أحيان أخرى، يتمّ تشفيرها بدلالات بصريّة. مثلًا، في العمل *مايا* (2014، ص. 43)، تظهر شخصيّة تقف على السجّادة وسط الزيتون وسجّادة مفروشة عند قدميها. السجّادة – هنا – تحمل دلالة مزدوجة: هي تمثّل المجتمع والتقاليد الداعمة والحامية، لكنها، أيضًا، المقيّدة والمانعة. المعالجة التصويريّة للسجّادة، للشخصيّة،

للأشجار والأرض، متشابهة بطريقتها وتشير إلى أنّ التقاليد تسيطر على عالم الشخصيّة بدون مخرج. دلالة أخرى مخفيّة تتمثّل بتعليق السجاجيد للتهوية على درابزين السقف أو الشرفة. إنّها استعارة تمثّل التطلّع إلى تهوية عمليّات تحدث داخل الغرف – عمليّات لا يتمّ الكشف عنها، تُملى بها موازين القوى والسيطرة في المجتمع التقليديّ، مسبّقًا. هذه الصورة تمكن رؤيتها في لوحة *سجّادة معلّقة* (2014، ص. 22-23).

في العمل *سجاجيد* (2014، ص. 36) عدد لا محدود من السجاجيد تغطّي الحقل حتى الأفق؛ مكشوفة وضعيفة، خاصيّتها غير واضحة، لكنّها تشكّل جزءًا لا يتجزّأ من الأرض. الداخل (البيت، الغرفة، الروح) والخارج (الجسد، الحقل، الفضاء) كلّها واحد. في العمل *رزان 3* (2013، ص. 54) تظهر فتاة صغيرة تلوي القشّ الجافّ بين يديها، تنحني على السجّادة وتتمازج معها، مستسلمة لها تمامًا. وفي عمل آخر، *شمريت* (2014، ص. 65)، تظهر امرأة ببلوزة وبنطلون قصير، تقف عند حافة السجّادة، جسمها مشدود، ملاصق للسلّم كأنّها تحاول التسلّق والهروب، لكن بلا جدوى. في العمل *شخصيّة مستلقية* (2013، ص. 55) تظهر امرأة ممدّدة على بلاط الأرضيّة المزيّن، رأسها مائل بصورة خطرة. هل خضعت للتقاليد، لمستقبلها؟ هل تخلّت عن الصراع؟ تحت عنقها تظهر بقعة غامقة: هل هي تنزف؟ هل هناك شخصيّة غريبة تلقي بظلّها عليها وتملي عليها حياتها؟ في العمل *سجّادة مطويّة* (2013، ص. 59) نرى أمامنا كومة سجاجيد ملفوفة، مطويّة، تجمع بين طيّاتها أسرارها. الظلّ الثقيل الغامق لا يوفّر رمزًا ولا سببًا لهذا "التلفلف" الداخليّ. في العمل *رزان 2* (2013، ص. 37) تظهر سجّادة موضوعة وسط طريق ترابيّ تقطع حقول القصب، كالمترصّدة للمارّ، ومصمّمة على أن تملي عليه الطريق، بلا قدرة على الاختيار. في العمل *رزان وعدن 1* (2012، ص. 8-9) نرى فتاتين تجرّان بجهد كبير سجّادة ثقيلة وهائلة على طول طريق ترابيّة في الفضاء المفتوح؛ هما تجرّان معهما إلى قلب اللانهاية ماضيهما وحاضرهما معًا، محظورات المجتمع وثقلها الشديد؛ هما والسجّادة – واحد.

صورة السجّادة مرتبطة باتجاهات فنّيّة نسائيّة ظهرت في سبعينيّات القرن العشرين عند فنّانات اعتمدن – في عملهنّ – عناصر زخرفة وتقنيّات يدويّة كعمل عكسيّ متعمّد للأشكال الحديثة النظيفة والنقيّة. على سبيل المثال، جودي شيكاغو اشتغلت بالمزج بين النصوص والعمل اليدويّ، مريام شـپـيرو عملت في الأقمشة وأشغال الترقيع، بينما جويس كوزلوف أدخلت في أعمالها عناصر زخرفيّة متكرّرة. من أجل إثارة الأسئلة حول وظيفة المرأة في المجتمع قمن بإبداع تقنيّات "نسائيّة" واضحة أدّت إلى إثارة إعجاب العالم بمصطلحات الجماليّات والجمال البصريّ المذهل، التي كانت – في ما مضى – تُعدّ "متدنيّة". أصبحت للفنّ ولمهنة الفنّ مكانتهما.

السجاجيد في لوحات شنان تعكس العمليّة التي من خلالها تمّ استيعاب إنتاج الأعمال اليدويّة النسائيّة، المنتجات الفولكلوريّة والفنّ العمليّ، داخل لغة الفنّ المتعارف عليها، وأصبحت جزءًا من وسائل التعبير في مزاولة الفنّ الحاضر. ترتبط الأعمال اليدويّة – حسَب التقاليد – بالعمل القهريّ، المجهد، والعبثيّ. شنان، التي أدمجت في أعمالها هوس النسيج، التطريز، التشبيك، الخياطة، وما شابه ذلك، أخذت خطوة إلى الأمام من هنا. فأصبحت لوحاتها لغزًا من ضربات فرشاة صغيرة، لبنات تشكّل كلّ الصور: منظر، شجرة، صورة إنسان، وسجّادة، معًا. كلّها مركّبة من اللّغة ذاتها الآخذة بالتطوّر، اللّغة "السجاجيديّة" المنسوجة بالفرشاة والألوان، بدلًا من الخيط والإبرة أو الخيط وشعاع النسّاجين.

تسيطر الألوان المتراصّة، المكتنزة، والشهوانيّة – عند شنان – على كلّ الأقمشة كفضاء تفكيريّ. يتحوّل اللّون بذاته إلى بعد من القوّة، ويؤدّي إلى تحوّل مركّبات الكينونة المختلفة إلى تسلسل واحد في الفضاء. إنّه لون شخصيّ، مستقلّ، يسيطر عليه حبّ الرسم لدى الفنّانة، ويتحوّل إلى شيء مجرّد إذا وافق المشاهد، فقط، على الانجرار والانجراف إلى ما وراء وظيفته المقلّدة، إلى ما وراء التعبير المجازيّ الذي كان المرساة التي مكّنت من ولادة اللّوحة وصعودها. من هنا وقُدمًا – السماء هي الحدّ، والسجّادة – سواء أصعدت إلى السماء أم بقيت مغروسة في الأرض – هي الطريق، هي الاتّجاه، وهي العالم بأسره.

عن السجّاد وعن الأصالة

— چـدعون عوفرات —

بادئ بدء، السجّادة تعني مساحة. وبما لا يقلّ عن وظيفتها كفضاء موطنيّ (أرض، مكان) تشير السجّادة إلى الفضاء الداخليّ (البيت). قد تكون السجّادة بساطًا بيتيًّا، وقد تكون سجّادة صلاة. وكسجّادة للبيت تراها تتنقّل بين الفضاء العائليّ والفضاء الجماعيّ؛ عند ارتباطها، مثلًا، بأرضيّة المسجد. سجّادة البيت، سجّادة الصلاة الشخصيّة التي مقاساتها كمقاسات إنسان ساجد، وسجّادة الفضاء العموميّ – ثلاثة فضاءات من البُسط التي تقابلها ثلاثة فضاءات إنسانيّة: الأنا، العائلة، والمجتمع. كسجّادة صلاة – يشير البساط – بطبيعة الحال – إلى الإسلام. ولكن أكثر من أيّ شيء – تراه يفرض السياق الثقافيّ الشرق أوسطيّ على السجّادة، أيًّا كان منشأها؛ فارسيّة، أفغانيّة، تركيّة، مغربيّة، بدويّة، وغيرها – الخصائص الشرقيّة، وحتى الشرق بمجمله. كما سوف نلحق بالسجّادة، أيضًا، الجانب الأنثويّ؛ باعتبار أنّه غالبًا ما يتمّ غزلها والعناية بها بأيدي النساء.

علاوة على ذلك، في حين تتميّز سجّادة الصلاة – بشكل أساسيّ – بسلطويّة المسجد، فإنّ السجاجيد الأخرى التي ترتبط بالبيت الأسريّ وبالفضاء العامّ تتميّز، غالبًا، بالأزهار المثاليّة الدافئة الألوان، المطعّمة بأنماط من الزينة وبإطارات داخل إطارات. هنا يتمّ توجيه المثاليّة الربيعيّة – ناهيك عن "جنّات عدن" – نحو النمط المتكرّر، الموافق للمعايير، والثابت. قد ترمز السجّادة، إذًا، إلى سلطان الرغبة. لذا يقال: السجّادة هي البيتوتة التي هي، أيضًا، حيّز التحكّم والقانون. ليس هذا فحسْب، بل إنّ مجموع كلّ هذه الدلالات قد جعل منها صورة مطلوبة جدًّا في الفنّ المحلّيّ، بجميع أصنافه العرقيّة والوطنيّة؛ لكن مساحة السجّادة الرمزيّة – كما ذكر أعلاه – هي-هي بالضبط، الفضاء نفسه الذي تسعى فاطمة لاختراقه في لوحتاها.

تتطلّع شنان إلى السجّادة كما تتطلّع إلى بيت عائلتها في القرية الدرزيّة جولس، وبدقّة أشدّ إلى النواة العائليّة لها ولوالديها، وبالتالي إلى قانون العائلة. هي، التي رسمت عدّة لوحات لسلسلة "المسبحة" كرمز لسلطة الأب، حيث تسيطر السلسلة وحدها بصورة حصريّة على الحائط الفارغ، باستثناء بعض المسامير التي تحشو الصورة بالهيمنة، وضعت جلّ نتاجها في السياق الأنثويّ، سياق السجّادة البيتيّة. إنّ نظرة إلى أعمالها يمكنها بسهولة إيجاد مسلك ثابت، ليس وفق الترتيب الزمنيّ من ناحية ترتيب اللّوحات – على ما يبدو، نوع من التشبّث السرديّ، يقارب العرضيّ، بموضوع "قصّة سجّادة": ها هي السجّادة الشرقيّة في بيتها؛ ها هنا تقف عليها طفلة ملاصقة للحائط؛ ها هي طفلة منحنية عليها وترسم بالطباشير خريطة للعبة "الحجلة" (كْلاس)؛ ها هنا تمّ وضع السجّادة على الشرفة وهي تطلّ على الفضاء الخارجيّ؛ ها هنا السجّادة مفروشة على درابزين البيت مع كرسيّين متعاكسين؛ هنا هي معلّقة في الخارج للتهوية؛ هنا هي على أسطح بيوت القرية؛ هنا هي في الشارع ؛ هنا هي مجرورة إلى الحقل الفسيح؛ هنا هي مفروشة في قلب الحقل؛ هنا تقف فتاة على السجّادة، هناك في قلب الحقل؛ هنا هي في الساحة، تتمازج مع الأرض والأعشاب البرّيّة؛ هنا هي ملفوفة في زاوية الغرفة...

حياة السجّادة وموتها. قصّة خروج السجّادة من البيت نحو العالم كخطوة نهايتها الضياع. لكنّها – في الوقت ذاته – قصّة خروج فنّانة شابّة من بيتها إلى العالم لتحقّق استقلاليّتها، حرّيّتها، ومعرفتها لذاتها. لأنّ الحديث يدور حول السجّادة، أي المحيط، نقول: قصّة معرفة الفنّانة لمكانها. الخارج والضوء هما رمزا الحرّيّة في عالم شنان. تعليق السجّادة للتهوية خارج البيت في إحدى لوحاتها يشكّل إعلان تحدٍّ مجازيّ ضدّ القهر.[1] وعليه، إدماج الضوء داخل رسومات السجاجيد للفنّانة يشكّل تعزيزًا لهذا التحدّي. بين البيت وبين العالم – هناك شبكة لنافذة أرابيسكيّة. انظروا إلى لوحة السجّادة المعلّمة بخريطة "الحجلة" (كْلاس) الموضوعة بشكل مضادّ للنافذة المسدودة بالشبكة؛

وانظروا لوحة الطفلة التي تحدّد بالطباشير فضاء اللّعبة فوق السجّادة، في حين تمكن رؤيتها من خلال الشبكة. سجن البيت واختراقه. هذا التوتّر – رغم أنّه في مستوى الشهوة (إروس) – نحن نعرفه من مسرحيّة لوركا الشرق أوسطيّة، *بيت برناردا ألبا*.

تقوم شنان – في لوحات السجاجيد – بعمليّة تحليل نفسيّ ووجوديّ في آنٍ واحد، عمليّة تعود بها إلى طفولتها (من خلال تمثيل لطفلات الجيران: "بنت الجيران التي تشبهني جدًّا" كما تقول الفنّانة، أو بنت الأخ). قصّة السجاجيد في لوحاتها هي قصّة ذاتيّة- عائليّة – عندما تكون السجاجيد – بكلّ وضوح – سجاجيد بيتها، أو عندما يكون زوجان من السجاجيد في الساحة سجاجيد جدّها المتوفّى، التي اتسخت وتمّ رميها (يمكن أن نرى في هاتين الأخيرتين تمثيلًا للجدّ الذي عاد إلى الأرض، بقدْر ما يمكن تعرّفهما كرموز للعلاقة الزوجيّة – ولو في ألوانها الازدواجيّة من الأزرق والأحمر، البرد-الدفء، البعيد-القريب. من هذه الجهة الأخيرة يمكن أن تشير الاثنتان إلى موت العلاقة الزوجيّة). وفقًا لذلك، للسجّادة الملفوفة على أرضيّة مزيّنة بجانب الحائط حضور جثّة. وفي الوقت ذاته نظرة أخرى تكشف أنّ اشتغالنا هو بالسجّادتين الملفوفتين على الأرضيّة المزخرفة الرماديّة والباردة، إلى جانب الحائط المبقّع (مرّة أخرى أمامنا قصّة رمزيّة عن علاقة غير ناجحة؟). هكذا أو هكذا، الحياة والموت بيد السجّادة.

لوحة: طفلة صغيرة تقف حافية على حافة السجّادة، مطيعة لأوامر حظر الدوس على السجّادة بالحذاء. متجمّدة في وضعيّتها لا تتجاوز حدود إطار السجّادة. عن يسارها العالم مسدود من خلال باب زجاجيّ كبير، يسمح باختراق ضوء مصفًّى، ومدعومة عن اليمين بجهاز تدفئة يزوّد البيت بجوّ اصطناعيّ. في الوقت نفسه يغطّي الحائط الموجود في الخلفيّة ورق جدران (تاپـت) ورديّ مليء بالأزهار، ومع أزهار السجّادة الفارسيّة يحيط الطفلة برموز من السعادة المطلوبة، رغم أنّها مروّضة حتى النهاية.

لوحة أخرى: صورة مقرّبة للطفلة نفسها، على خلفيّة الحائط نفسه وبالقرب من جهاز التدفئة نفسه. تظهر كأنّها تمسك بيدها لعبة ديناصور، في تلميح إلى أنّها في مواجهة مع صورة أرنب وديع مطبوعة على قميص الطفلة. قطبان من الرعب ومن عالم ممتلئ بالخير.

ولوحة أخرى: طفلة، لا نرى وجهها، منحنية على حافة سجّادة مفروشة على أرض الحقل وتلتقط بأصابعها بقايا قشّ يابس. نذكر لوحة *حاصدات السنابل* للفنّان ج.ج. ميليه من عام 1857: بينما تلك النساء قمن بجمع بقايا السنابل من الحقل فإنّ "الحاصدة" الخاصّة بشنان – هي بنفسها – قد حُكم عليها بالتقاط بقايا محصول ميّت، لكنه، أيضًا، ما زال مادّة من العالم، فضاء وجوديًّا من الحقيقة والحرّيّة، تتطلّع نحوه الفنّانة من داخل حوافّ رمز البيت والقانون، ألا وهو السجّادة.

إلى داخل هذا المسلك المعقّد من الحياة والانقطاع تُقحم الفنّانة شخصيّة الأم (تظهر في الرسم مرتدية الثياب التقليديّة على خلفيّة قماش مزخرف – عنصر نسائيّ ثابت في الرسم الفِلَسطينيّ)؛ بقدْر ما تعود لحظاتٍ إلى شخصيّة الأب، الذي رمزت له – كما ذكر – بسلسلة الـ"مسبحة". يبدو أنّ تحقيق الفرديّة الأصيلة لشنان من خلال الرسم لا يمكن تنفيذه إلّا من خلال سياق الوالدين (طبعًا، الجدّ يكمل السلالة الأبويّة). عندما ترسم نفسها ممدّدة على أرضيّة مزخرفة – وما هي الأرضيّة إن لم تكن إلّا نسخة عن السجّادة – هي الفنّانة الحيّة-الميّتة. وضعيّة الاضطجاع، بينما ظهرها بمواجهتنا، تثير الشك في كونها نائمة أم ميّتة. تعود الأزهار الورديّة على قميصها كبقع تساقط أوراق خريفيّ سوداء على الأرض، وتلبّي بهوس الاشتياق إلى الإزهار الربيعيّ. في الوقت الذي تمثّل فيه الأرضيّة المساحة الباردة الخالية من الحياة، يمثّل القميص المزدهر استيلاء المثاليّة المزهرة للسجاجيد على جسد الفنّانة الحيّة-الميّتة. هي توضّح: "أن أكون مكان السجّادة" معناه "أن أكون في مكان من انعدام الوظيفة". مكان السجّادة بمثابة مكان الذات.

لا يمكن لإدراك المشاهد للسرد الرسوماتيّ ألّا يحتاج إلى الفلسفة الوجوديّة لمارتن هايدچـر، التي تبيّن تحقيق الأصالة الذاتيّة الحرّة مقابل الـ"هُم"، المجتمعيّ القمعيّ. يوضّح الفيلسوف الألمانيّ أنّ هذا التحقيق يرسّخ في داخله وعي الموت، بمعنى حالة الوحدة المطلقة، التي هي، أيضًا، حالة التحرّر المطلقة للذات من الـ"هُم".

التسلسل السرديّ للسجّادة في لوحات شنان – بصفته عمليّة نفسيّة وجوديّة – هو ازدواجيّ: من الخارج داخليّ ومن الداخل خارجيّ. عندما ترسم خريطة الـ"الحجلة" (كْلاس) على سجّادة البيت، تقوم بحمل الخارجيّ إلى الداخل (في لوحة سابقة رسمت خريطة "الحجلة" على الشارع)؛ لكن في المقابل، كما هو موضّح أعلاه، تتمّ عمليّة إخراج تدريجيّة للسجّادة من البيت إلى الشارع وإلى الحقل. ويجب التأكيد: التقاء العالم في قلب البيت والسجّادة موازٍ – في لوحات شنان – لعمليّة الرجوع إلى الطفولة، إلى فضاء البراءة، الحرّيّة، اللّعب، بما معناه "مبدأ اللّذة" البدائيّة. هذان، إذًا، هما القطبان: سعادة الطفولة من جهة، والانقطاع من جهة أخرى. وبينهما، الحياة كرحلة لتحقيق الذات.

رحلة شنان في الرسم هي رحلة "أنا متمرّد" هادم: تقول: "السجّادة لدينا في معظم بيوت القرية شيء "مقدّس"، "قبل أن ندوس على السجّادة يجب خلع الحذاء". وبتوضيح أكبر: "في المجتمع الدرزيّ الذي ترعرعت فيه [...] تعتبر السجّادة متاعًا ثمينًا، الموقف تجاهها – في الغالب – غير متناسب، الدوس عليها ممنوع، توسيخها ممنوع. تعتني النساء بها بهوس، يقمن بتنظيفها، نفضها، وفركها [...]. يعتبر إلحاق الضرر بالسجّادة تمرّدًا، تمرّد الطفلة غير المسموح لها اللّعب في الخارج".[2]

سجّادة الطابو، ويقابلها سجّادة اللّعب الطفوليّ. غنيّ عن القول: رسم خريطة "الحجلة" (كْلاس) على السجّادة هو – بحدّ ذاته – عمل ممنوع. إنّه كلمة الـ"لا"، إنّه احتلال للسجّادة، تحدّي الرغبة (الليبيدو) للأنا الأعلى (سوپـر إچـو)، ضدّ الأوامر العليا من الممنوعات والخضوع للقانون. عندما أطلقت على معرِضها في طبعون اسم "أرجوان" (2011) تحوّل اللّون المتوهّج للسجاجيد الفارسيّة إلى تمثيل لتوهّج عاطفيّ خارق للحدود. "أرجوان" – تؤكّد – "يحوي في داخله تناقضًا داخليًّا: من جهة، هو لون لعلامات التحذير والردع، ومن جهة أخرى هو لون الحب والحياة".

انظروا إلى اللّوحة الذاتيّة لها، لم يكتمل تصميم وجهها، بينما رسمة القميص المورّد ما زالت رسمًا تخطيطيًّا خاليًا من الحياة (الـ"شبكة" التي في خلفيّة اللّوحة تعزّز الجانب القسريّ اللا-شخصيّ). المسبحة المعلّقة على اليمين كأنّها تشلّ عمليّة الرسم-الوجوديّ. ولْنقارن ذلك بلوحة أخرى ذاتيّة لها، تظهر فيها بنظرة مواجهة، شعر متدلٍّ، نظرة مباشرة وشجاعة، وقميصها مرسّم بنماذج أزهار ملوّنة كالسجّادة. هنا هي قد تغلّبت على السجّادة، وتملّكتها من أجل وضعها الوجوديّ. وانظروا إلى لوحة ذاتيّة أخرى، تظهر فيها على خلفيّة سجّادة حمراء: بينما هي تقف بثوب أبيض، لون الطهارة، في مركَز ضوء أشعّة الشمس وشعر مكشوف (!)، تستجيب شنان كامرأة حرّة للوعد المتوهّج، رغم صرامته، للسجّادة الفارسيّة. رأسها مائل وابتسامة خفيفة على شفتيها: إنّها واعية لإعلان استقلالها، وبالذات بالقرب وبمقابل خطّ الإطار وحدّ السجّادة. لقد خرجت من الإطار! وبكلماتها: "الفنّ أداة بين يدينا للخروج من داخل الحدود واختراقها".

تتجاوز المتابعة لصورة السجّادة في الفنّ الإسرائيليّ – بالطبع – حدود هذا المقال التمهيديّ، وقد تكون تستحقّ إقامة معرِض خاصّ بها. إنّ متابعة كتلك تؤكّد أنّ السجّادة قد تحوّلت – في الفنّ المحلّيّ – إلى استعارة ترمز إلى البحث عن الهُويّة الجماعيّة والشخصيّة، معًا.[3] منذ سجاجيد "بتسالئيل" و"إليانص" الصِّهيونيّة في القرن العشرين، وحتى ثورة ما بعد الصِّهيونيّة في بداية سنوات الألفين – مثّلت السجّادة الـ"شرق"؛ أي حلم المكان الصِّهيونيّ وخيبة الأمل منه.[4] عندما تمّ لفّ السجّادة رمز ذلك إلى التنقّل والغربة (بلو سيميون-فينيرو) أو إلى الانقطاع المؤلم عن الجذور العرقيّة-الشرقيّة (حاييم بن شطريت). عندما تمّت ترجمة سجّادة الصلاة الإسلاميّة كحجاب يهوديّ (روت كستنباوم بن دوڤ، يزهار پـاطكين)، عنى ذلك اختبار الهُويّة اليهوديّة من خلال هُويّة الآخر. لقد استخدمت السجّادة كرمز لزخرفة المظهر الخارجيّ وكتحدٍّ للماهيّة العرقيّة (لوحات ذاتيّة لحاچـيت شاحل). حتى إنّه تمّ استخدام السجّادة كمحاكاة ساخرة نقديّة في موضوع فقد المجتمع الإسرائيليّ للقيم (عيدو ميخائلي، "سجّادة بنك هـپـوعليم"). في لوحات فاطمة شنان وأسد عزّي – وظيفة السجّادة رمز للهُويّة الاجتماعيّة الدرزيّة، سواء أكان ذلك في الاتّجاه النسويّ أم في الاتّجاه الهادم.[5]

على خلفيّة كلّ الاتّجاهات "السجاجيديّة" هذه، تبرز خاصيّة فاطمة شنان بطريقة معالجتها لعنصر السجّادة. فقبل كلّ شيء يبرز مدى المحوريّة والعطاء الذي منحته الفنّانة للعنصر. وبما لا يقلّ عن ذلك تبرز العمليّة الشخصيّة الديناميكيّة، التي – وفقها – تمرّ السجّادة كـ"أنا" تحوّلات في المكان والزمان، وتجمع داخلها استعارة لحياة متكاملة.

1 داني بن سمحون، "موتسيؤوت لؤور"، **إتـچـار** (مجلّة سياسيّة-ثقافيّة إلكترونيّة) 27.6.2011. يُنظر: http://www.etgar.info/he/article _508

2 المصدر نفسه.

3 چـدعون عوفرات، "السجاجيد المحتلّة"، في موقع **مستودع چـدعون عوفرات**، 14 شباط/فبراير 2014. يُنظر: /السجاجيد المحتلّة //http://gideonofrat.wordpress.com/2014/02/19

4 چـدعون عوفرات، **عودة صِهيون: تحوّل إلى مبدأ المكان**، كتالوچ معرِض، "وقت للفنون"، تل- أبيب 2003. تمّ نشر النصّ، أيضًا، في كتاب: چـدعون عوفرات، **في السياق المكانيّ**، هكيبوتس همئوحاد، تل- أبيب، 2004، ص. 465-488. يُنظر الفصل الذي يناقش عنصر السجّادة، 479-480.

5 چـال ڤـنتورا، "كذبة الوسامة وخداع الجمال: زخرفة هادمة في 'لوحات السجاجيد' لأسد عزّي"، **قسم التاريخ والنظريات، بتسالئيل** (مجلّة إلكترونيّة)، العدد رقم 3، شتاء 2006. يُنظر: http://bezalel.secured.co.il/zope/home/he/1161090224/1163656793

السجاجيد كمِساحات عمل وإبداع: حول سير العَمل لدى فاطمة شنان

— ياعل چـيلعات —

حياة العمل، مهما كانت الحياة الإنسانيّة مشاركة، فعليًّا، في صناعة شيء ما، فهي، دائمًا، مغروسة في عالم البشر ونتاج عمل أيديهم، [العالم] الذي لا يتركونه ولا يحيدون عنه مرّة، تمامًا. الأشياء والناس يصنعون البيئة لكلّ عمل من أعمال الإنسان، وهذه الأعمال تكون بلا قيمة بدون مكان كهذا.

حانا أرندط، *الحالة الإنسانيّة*[1]

كُتب الكثير وسيُكتب حول السجاجيد الشرقيّة وصلتها بالحديث الاستشراقيّ، الحديث حول النوع الاجتماعيّ وحتى رواية الصراع الإسرائيليّ-الفِلَسطينيّ. من الجدير بالذكر أنّ ظهور السجاجيد الشرقيّة في اللّوحات الغربيّة ليس ظاهرة جديدة. لقد ظهرت السجاجيد بكامل قواعد الزخرفة في الرسومات الإيطاليّة والفلمنكيّة، وبزخم أكبر في القرن التاسع عشر في أعقاب "الهوس الشرقيّ"، أي عروض الاستشراق في الفنون. حتى إنّه – في الآونة الأخيرة – تمّت تغطية ثلاثة طوابق لـپـلاتسو چـراسي (Grassi) في البندقية بالسجاجيد الفارسيّة، كجزء لا يتجزّأ من معرِض الفنّان رودولف ستينـچـل (Stingel).[2] تشير ماريكا ساردار (Sardar)، أمينة في متحف متروپـوليتان في نيويورك، إلى أنّ هناك الكثير من السجاجيد من مجموعات المتاحف لم يتمّ العثور على توثيق لها، من حيث زمان ومكان منشأها، معروفة باسم الفنّان التي تظهر في لوحاته – من قبيل "سجاجيد لوتو" و"سجاجيد هولباين"، على اسم الرسّامَيْن، لورنتسو لوتو (Lotto) وهانس هولباين (Holbein).[3]

رغم الظهور المتكرّر والمركّزيّ للسجاجيد في أعمال فاطمة شنان يبدو أنّه لا يمكن تصنيف "سجّادة شنان"، في حين يمكننا تمييز لغتها في فنّ الرسم وحتى تتبّع تطوّرها. تحتلّ السجاجيد مكانًا رئيسيًّا في أعمالها، لكنّها ليست رسّامة سجاجيد. رغم الإغراء الكبير للتعامل مع أعمالها من خلال النظّارات الثنائيّة للمهن المرتبطة بالنساء مقابل المهن التي يُنظر إليها كرجوليّة، مع باقي المعارضات المتعارف عليها – اللمس والبصر، الداخل والخارج، الغرب والشرق، وهلمّ جرًّا، أنا أدّعي أنّ المفتاح موجود في العمل الفنّيّ. يبدو أنّ اقتراح اللّوحة المركّبة الصامتة والمبهمة، أحيانًا، للفنّانة يشكّل أرضيّة للنقاش حول عمليّة الرسم في المجال الفنّيّ المعاصر. شنان فنّانة معاصرة، تعمل بشكل مثابر وبكثافة شديدة على تطوير لغة رسم وأساليب فنّيّة تكشف مجالات من المضامين المركّبة والمغلّفة.

منذ أن أنهت تعليمها في معهد الفنون في كلّيّة أورانيم وحتى المسلسلات الجديدة التي يتمّ العمل عليها في أستوديو ألفرد، معهد الفنون التعاونيّة في نـڤـه تسدك، بتل- أبيب، فإنّ عمل شنان الرئيسيّ هو خلق مِساحة فنّيّة وخلق مِساحة في أعمالها. الفضاء كصورة، تمثيل الفضاء، وأيضًا الفضاء كتطبيق مكانيّ[4] يمكن اختباره عن طريق السجاجيد، التي تستخدم كأداة للنظر والقياس. ترمز السجّادة إلى الفضاء؛ إنّها عبارة عن رمز يتجلّى من خلال علامات مختلفة – سير ذاتيّة، ثقافيّة، وفنّيّة – تمكن قراءتها من داخل المجال الجماليّ، ومن داخل المجال السياسيّ، أيضًا.

في اللّوحات الأولى لشنان تنشأ الصور من خلال إبراز العناصر التقليديّة في السجاجيد العائليّة، بلغة رسم دسمة وألوان متضاربة، تؤكّد على وظيفة الضوء في تحديد الحدود بين مِساحات البيت الداخليّة وبين المِساحات العموميّة الخارجيّة. إنّ اختبار اللّغة الدائم يبدو واضحًا في الأعمال ذاتها التي يتمّ بها، فجأة، الإمساك عن عمليّة الرسم، ويجعل من الأرضيّة والشبكة التي تُستخدم كقاعدة للّوحة لاعبيْن مكافئيْن للجزء المتمّم – على سبيل المثال، في لوحة *صورة ذاتيّة مع المسبحة* (2010). تظهر اللّوحة كتجلٍّ ظاهريّ من داخل السلوك الانعكاسيّ. الإمساك عن الرسم مثله مثل اكتشاف الكمال في الإمساك، في التوقّف، في الوقوف على الحافة؛ كلّ ذلك بدون تجنيد التفخيم الدراميّ أو الإيماءات

البطوليّة المبالغ بها. في عمليّة الهدوء المحسوب هذه هناك شيء ما قد يبشّر بتطوّرات لاحقة، يكون فيها بناء الصورة متعلّقًا بتفكيك الألوان ونقض الانحشار في اللّوحات التحضيريّة. تتجلّى هذه الصورة شيئًا فشيئًا وتطالب بحضور كامل للفنّانة والمشاهد.

من الصعب تناول أعمال شنان بدون تتبّع مسار الإنتاج الخاصّ بها. وقد اشتغلت – منذ بداية طريقها – بالرسم الموجّه. قدّمت لوحاتها الأولى تجسيدًا لعالمها كطفلة ترعرعت في نطاق نظام مشفّر برموز واضحة جدًّا، من المسموح والممنوع. كانت مهمّة خلق فضاء خاصّ بها مهمّة رئيسيّة قادتها نحو الفنّ ونحو طريقها في الفنّ، أيضًا. مع ذلك، بدأت "نقاط التوجيه" بالتأكيد على وجهة نظرها الخارجيّة وتعدّد الزوايا التي من الممكن أن نعزوها إلى الموضوع نفسه؛ وهكذا في الحقيقة، في كلّ مرّة يظهر موضوع جديد.

يشمل التوجيه اختيار الشخصيّات التي تُستخدم كـ"نائبة" عن الفنّانة أو كمبعوثتها إلى العالم من حولها. لا تقوم شنان بسرد "الحبكة" عليهم، وعليهم هم لعب دورهم وفق أدنى حدّ من السيناريو المحدّد، الذي يشتغل، أساسًا، بنوع الثياب أو بنشاط يتمّ تناوله ببساطة. اختيار الضوء، المكان، والإكسسوارات القليلة، يشير، دائمًا، إلى تفحّص الفضاء الذي يقف في مركز الاهتمام، مثال الطفلة الملتصقة بظهرها إلى الحائط الورديّ المضاء، بينما رجلاها على حافة السجّادة في عملها *لارا 1* (2013).

تلتقط شنان العديد من الصور الثابتة المتتابعة لكلّ سلسلة، كما تستخدم الـڤـيديو. وفي الأخير تقوم باختيار الصورة الوحيدة. تظهر، أحيانًا، صلة بين صورتين وتحدث الحبكة بينهما وليس في داخلهما، فقط. إذًا، لكلّ مشهد لوحتان – تعدّد العلامات على رموز قريبة جدًّا. لا ينبع الشيء المشترك لاختياراتها من الألوان ولا من الشخصيّات المصوّرة، أيضًا؛ بل هو مغروس في نوع من النشاط المعدوم الوظيفة، الذي لا طائل منه، تقوم به الشخصيّات. نشعر، أحيانًا، أنّنا داخل حدث لم تتمّ دعوتنا إليه، رغم الموقف الوجاهيّ للشخصيّات. يبدو هناك شيء غير مريح فيها وفينا. نحن – كلا الطرفين، هي ونحن – اضطُررنا إلى الوقوف وتأمّل عمل غير واضح المعنى. الفضاء الحميميّ تمّ اختراقه؛ الطبيعة والفضاء العموميّ تمّ ترويضهما للحظة؛ وظيفة الشخصيّات وهُويّتها غير واضحة تمامًا، رغم المعالجة التصويريّة المنضبطة والمنهجيّة.

"السجّادة" لاعب عامّ يتمّ ضمّه إلى كلّ الصور. في السنوات الأخيرة لا يتمّ أخذ هذه السجاجيد – بالضرورة – من داخل بيت أهل الفنّانة، إنّما نجدها في أمكنة أخرى أو تمّت استعارتها من مصادر مختلفة – سجاجيد تركيّة، فارسيّة، أفغانيّة، سجاجيد قديمة وسجاجيد حديثة، سجاجيد سفر وسجاجيد عمل. الزخرفات المنتشرة عليها لا توفّر سببًا لإدراجها داخل العمل، لكنّها – مثل الشخصيّات المختلفة – عليها أن تلعب دورها. السجاجيد المنصوبة خارج المجال البيتيّ المتعارف عليه تشارك بشكل دائم في عمليّة نزوح (displacement) وإنشاء بديل عديم "موضع اهتمام"[5] – نوع من "التوطين من جديد" (emplacement) في الفضاء الجماليّ. تقوم شنان بتوجيه عمل يعمل على تقويض نشاطها هي ويتحوّل إلى موضوع للتأمّل. في اختياراتها كما في طريقة جرّها للفرشاة يمكن أن نشعر بالحركة المضادّة، المطالبة بالتفكيك والبناء، والمحافظة على البعد الحاليّ الناشئ الكامن في التجربة الجماليّة. لذلك – رغم ضبط النفس – هناك حركة اهتزاز بصريّة تحافظ على حيويّة اللّوحة.

في سلسلة الأعمال الجديدة تبلور شنان صوتها، الذي ينعكس بالبحث عن صداه في عالم الفنّ. هي مدركة لشراك التميّز والتوسيم الخارجيّ وتعريفها المتفرّد. هي تبحث عن شركاء في الخطاب، تشارك في مشاريع مختلفة مع فنّانين شبّان آخرين، وتتوجّه، مرّة أخرى، إلى مجتمعها كفنّانة. لم تعدْ شنان تلك الفتاة التي تعيش في كنف والدتها التي تحامي عن شخصها، كعملها في *شخصيّة مستلقية* (2013) الذي يظهر فيه رأسها موضوعًا على بلاط مزخرف مزيّن بالأرابيسك، حيث يُشكّ في كونها ترتاح أم ميّتة؛ هي، أيضًا، غير واقعة تحت سلطة والدها، كما يُرمز إليه في سلسلة المسبحة المعلّقة على الحائط في اللّوحة *مسبحة 1* (2010).

في مشروعها الأخير، المتكوّن تدريجيًّا ومن المؤكّد سيظهر كاملًا في وقت لاحق، تقوم شنان بتجنيد شباب وشابّات من جولس، القرية التي وُلدت فيها. يشتركون معها في فرش العديد من السجاجيد على السطح، الساحة والشارع من

أجل التقاط صور لها من الجوّ من خلال طيّارة خفيفة. سجاجيد كثيرة تُغطّى بسجاجيد ذات نوعيّة وألوان مختلفة، على سبيل المثال العمل *بيت 2* (2014). ليس هناك أهمّيّة لمصدر السجّادة وجودتها إنّما للاشتغال بعموميّة "السجّادة الشرقيّة"، فقط، التي تنتشر وتحتلّ المباني التي تعكس نظامًا اجتماعيًّا مدنيًّا: بيت، شارع، ساحة. هذا مشروع معقّد من الناحية اللّوجستيّة، يتطلّب تجنيد مصادر وإدارة – ليس توجيه أفراد العائلة، فقط، كما في الأعمال الأخرى؛ بل القدرة على إدارة جهاز تنفيذيّ بشكل يشابه مشاريع تعاونيّة مماثلة في العالم، تدمج داخلها أهدافًا اجتماعيّة، مجتمعيّة، وفنّيّة.[6] قد تعاود الفنّانة العمل والخطاب المحلّيّ أمام أبناء وبنات المجتمع، لهدف توسيع الاشتغال بقضيّة الهُويّة والفنّ. في الأخير – وبعد العمل وتوثيق الخطاب الاجتماعيّ-الفنّيّ بين ظهرانَيْ شباب جولس – تبقى اللّوحات. تعمل شنان على توسيع نطاق عملها لتعود أكثر غنًى إلى العمل التصويريّ، إلى فضاء إبداعها الأصليّ.

في أعمالها الأخيرة يتغيّر اتجاه العلاقة بين السجاجيد وبين الشخصيّات "المفعّلة" لها. السجاجيد العديدة تحوّل اللّوحة إلى سجّادة واحدة، مركّبة من عناصر مختلفة. تتحوّل شخصيّات – من مسافات بعيدة – إلى جزء من النسيج، وكأنّها متغلغلة داخل "السجّادة الكبيرة"، أي اللّوحة. ظهر هذا الاتّجاه منذ العمل *مايا* (2014)، حيث تظهر فيه فتاة تقف أمام شجرة وتتداخل ثيابها مع ألوان الجذع والأوراق. تفكيك الألوان في اللّوحة يزيد من الشعور. مقابل ذلك، في مشروع تغطية السجاجيد تظهر بوضوح عمليّات محسوبة أكثر، تشير – كما ذكر – إلى الأفق الذي يتطوّر في اتجاهه عمل شنان.

للتلخيص، أعود إلى حانا أرندط بتعريفها للفعّاليّات الإنسانيّة الأساسيّة الثلاث: "العمل (Labor)، الذي يوفّر الاحتياجات الوجوديّة؛ المهنة (work) التي تنتج انعدام الطبيعيّ للوجود البشريّ [...] الشيء "المصطنع" للأشياء [...] والنشاط – نشاط يحدث بين الناس".[7] يبدو أنّ لوحات شنان تنجح في عمل وتجسيد "انعدام الطبيعيّ" للأشياء، وتمكّننا بذلك من اختبار الحالة الإنسانيّة والتفكير فيها.

1 حانا أرندط، **الحالة الإنسانيّة**، ترجمة: عدي أوفير وأرئيلا أزولاي، تل- أبيب: كاف أدوم – هكيبوتس همئوحاد، 2013، ص. 51.
2 http://www.yellowtrace.com.au/rudolf-stingel-at-venice-biennale-2013.
3 Marika Sardar, "Carpets from the Islamic World, 1600–1800", In *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. http://www.metmuseum.org/toah/hd/crpt/hd_crpt.htm (October 2003).
4 للنقاش حول هذه الأبعاد الثلاثة يُنظر: هنري لفبر، "إنتاج الفضاء"، في: راحل كلوش وطالي حتوكا (محرّرتان)، **ثقافة عمرانيّة: مكان، تمثيل، جسد**. تل- أبيب: رسلينـچ، 2005، ص. 177-201.
5 يشير اللّعب بالكلمات إلى النظريّة الجماليّة لكانت. يُنظر: عمانوئل كانت، **نقد قوّة الحكم**، ترجمة شموئل هوچـو برچـمان وناتن روترنشترايخ، تل- أبيب: مؤسّسة بياليك، 1969، ص. 39.
6 يُنظر، مثلًا: /http://www.chemirosado-seijo.com/projects
7 أرندط، **الحالة الإنسانيّة**، ص. 35.

שטיחים, 2014, שמן על בד, 75.5x90

سجاجيد، 2014، زيت على قماش، 75.5x90

Carpets, 2014, oil on canvas, 75.5x90

רזאן 2, 2013, שמן על בד, 80x100, אוסף פרטי, תל אביב

رزان 2، 2013، زيت على قماش، 80x100، مجموعة خاصّة، تل-أبيب

Razan 2, 2013, oil on canvas, 80x100, private collection, Tel Aviv

רזאן, 2012, שמן על בד, 80x100, אוסף דן מילר, ארה"ב
رزان، 2012، زيت على قماش، 80x100، مجموعة دان ميلر، الولايات المتحدة
Razan, 2012, oil on canvas, 80x100, collection of Dan Miller, USA

רזאן ועדן 2, 2012, שמן על בד, 80x100, אוסף דן מילר, ארה"ב
رزان وعدن 2، 2012، زيت على قماش، 80x100، مجموعة دان ميلر، الولايات المتحدة
Razan and Adan 2, 2012, oil on canvas, 80x100, collection of Dan Miller, USA

מיה, לארא ותמיר, 2014, שמן על בד, 47x70

مايا، لارا، وتمير، 2014، زيت على قماش، 47x70

Maya, Lara, and Tamir, 2014, oil on canvas, 47x70

מיה, 2014, שמן על בד, 100x100

مايا، 2014، زيت على قماش، 100x100

Maya, 2014, oil on canvas, 100x100

מנאר 2, 2010, שמן על בד, 80x100, אוסף פרטי, ג'וליס

منار 2، 2010، زيت على قماش، 80x100، مجموعة خاصّة، جولس

Manar 2, 2010, oil on canvas, 80x100, private collection, Julis

שטיח ירוק, 2013, שמן על בד, 100x80

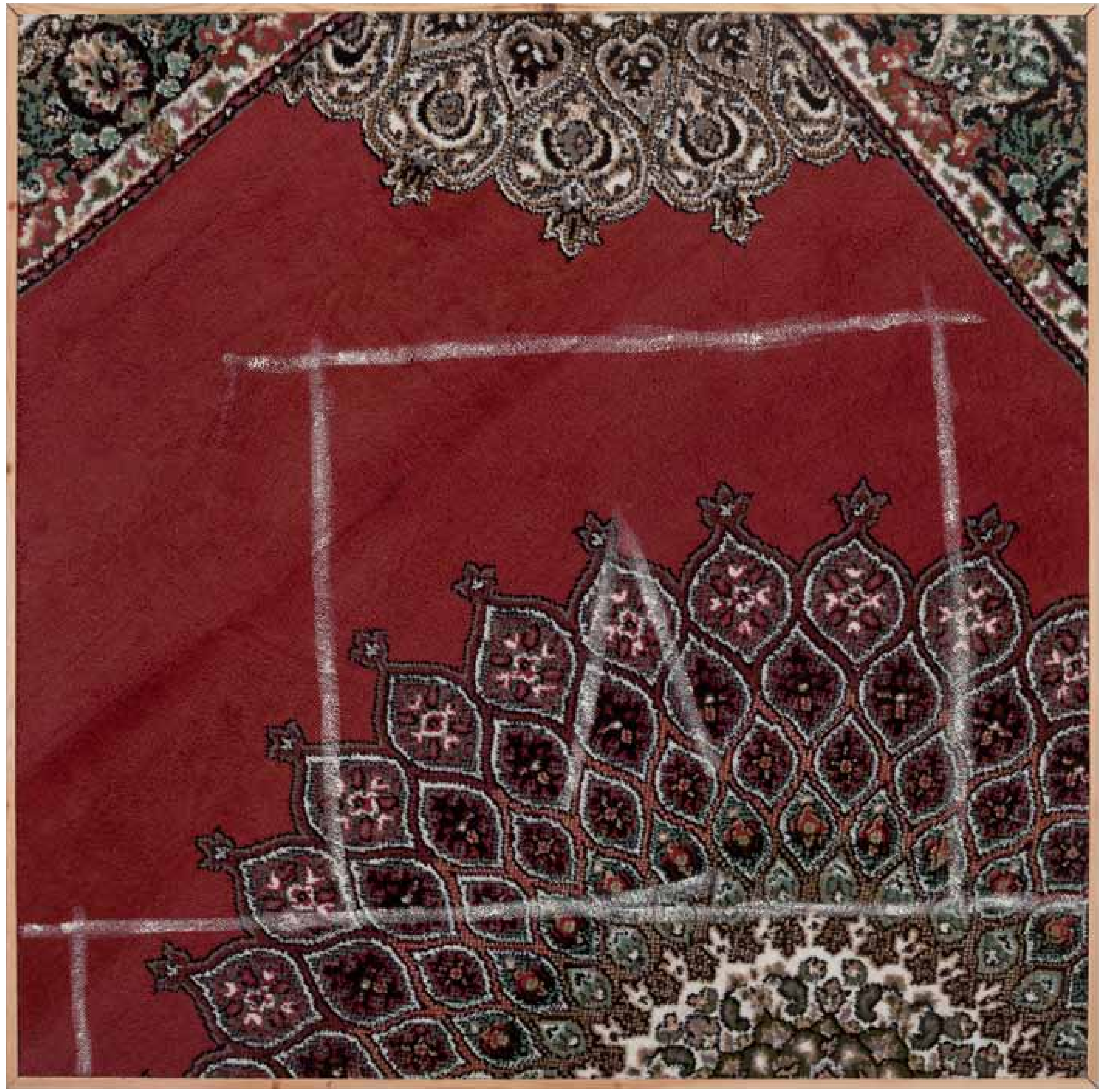
سجّادة خضراء، 2013، زيت على قماش، 100x80

Green Carpet, 2013, oil on canvas, 100x80

שטיח וחלון, 2010, שמן על בד, 150x100, אוסף פרטי, גבעת אלה

سجّادة وشبّاك، 2010، زيت على قماش، 150x100، مجموعة خاصّة، چڤعات إلاه

Carpet and Window, 2010, oil on canvas, 150x100, private collection, Givat Ella



קלאס, 2011, שמן על שטיח, 100x100
"إكس"، 2011، زيت على سجّادة، 100x100
Hopscotch, 2011, oil on carpet, 100x100

ללא כותרת, 2011, אקריליק על שטיח, 90x65
بلا عُنوان، 2011، أكريليك على سجّادة، 90x65
Untitled, 2011, acrylic on carpet, 90x65

רזאן 3, 2013, שמן על בד, 40x60, אוסף פרטי, תל אביב

رزان 3، 2013، زيت على قماش، 40x60، مجموعة خاصّة، تل-أبيب

Razan 3, 2013, oil on canvas, 40x60, private collection, Tel Aviv

דמות שוכבת, 2013, שמן על בד, 130x180, אוסף מוזיאון אילנה גור, יפו

شخصية مستلقية، 2013، زيت على قماش، 130x180، مجموعة مُتحف إيلانا چـور، يافا

Lying Figure, 2013, oil on canvas, 130x180, collection of Ilana Goor Museum, Jaffa

שטיח מקופל, 2013, שמן על בד, 80x80, אוסף דובי שיף, תל אביב
سجّادة مطويّة، 2013، زيت على قماش، 80x80، مجموعة دوبي شيف، تل-أبيب
Folded Carpet, 2013, oil on canvas, 80x80, Dubi Shiff Art Collection, Tel Aviv

שני שטיחים בחצר 2, 2012, שמן על בד, 80x100, אוסף שרה לירון, תל אביב

سجّادتان في الساحة 2، 2012، زيت على قماش، 80x100، مجموعة سارة ليرون، تل-أبيب

Two Carpets in the Yard 2, 2012, oil on canvas, 80x100, collection of Sarah Liron, Tel Aviv

לארא 2, 2013, שמן על בד, 60x70

لارا 2، 2013، زيت على قماش، 60x70

Lara 2, 2013, oil on canvas, 60x70

ללא כותרת , 2012, אקוורל על נייר, 27x36

بلا عُنوان، 2012، رسم مائيّ على ورق، 27x36

Untitled, 2012, watercolor on paper, 27x36

לארא 1, 2013, שמן על בד, 130x180, אוסף פרטי צרפת–תל אביב

لارا 1، 2013، زيت على قماش، 130x180، مجموعة خاصّة، فرنسا–تل-أبيب

Lara 1, 2013, oil on canvas, 130x180, private collection, France-Tel Aviv

שמרית, 2014, שמן על בד, 38x59
شمريت، 2014، زيت على قماش، 38x59
Shimrit, 2014, oil on canvas, 38x59

מרפסת 1, 2011, שמן על בד, 130x150, אוסף דובי שיף, תל אביב

شُرفة 1، 2011، زيت على قماش، 130x150، مجموعة دوبي شيف، تل-أبيب

Balcony 1, 2011, oil on canvas, 130x150, Dubi Shiff Art Collection, Tel Aviv

מרפסת 2, 2011, שמן על בד, 90x120

شُرفة 2، 2011، زيت على قماش، 90x120

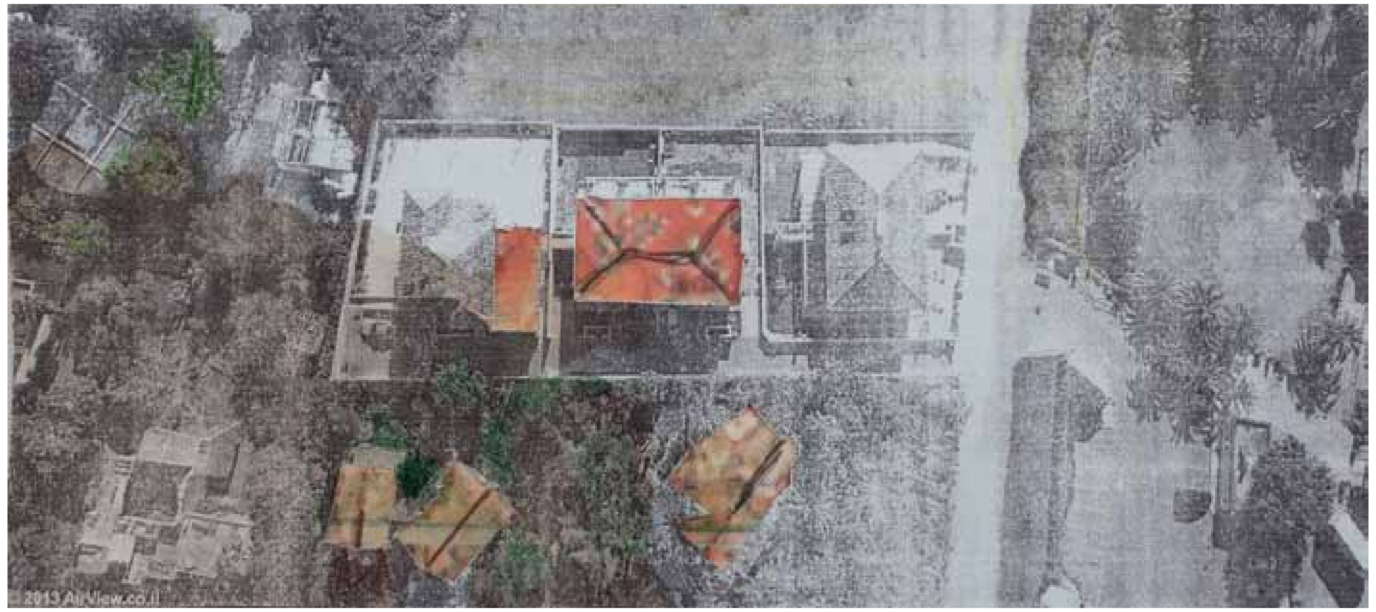
Balcony 2, 2011, oil on canvas, 90x120

בית 1, 2014, שמן על בד, 60x55
بيت 1، 2014، زيت على قماش، 60x55
House 1, 2014, oil on canvas, 60x55

בית ושמים כחולים, 2014, שמן על בד, 12x27.5

بيت وسماء زرقاء، 2014، زيت على قماش، 12x27.5

House and Blue Sky, 2014, oil on canvas, 12x27.5



מתווה ל**בית 3**, 2012, עפרונות צבעוניים על תצלום אווירי, 11x19

رسم تخطيطيّ **لبيت 3**، 2012، أقلام رصاص ملوّنة على صورة هوائيّة، 11x19

Study for **House 3**, 2012, colored pencils on aerial photograph, 11x19

כביש 1, 2014, שמן על בד, 60x90

شارع 1، 2014، زيت على قماش، 60x90

Road 1, 2014, oil on canvas, 60x90

בית 3, 2014, שמן על בד, 120x180

بيت 3، 2014، زيت على قماش، 120x180

House 3, 2014, oil on canvas, 120x180

דיוקן עצמי ושטיח, 2011, שמן על בד, 100x80, אוסף משפחת לוי, רמת השרון

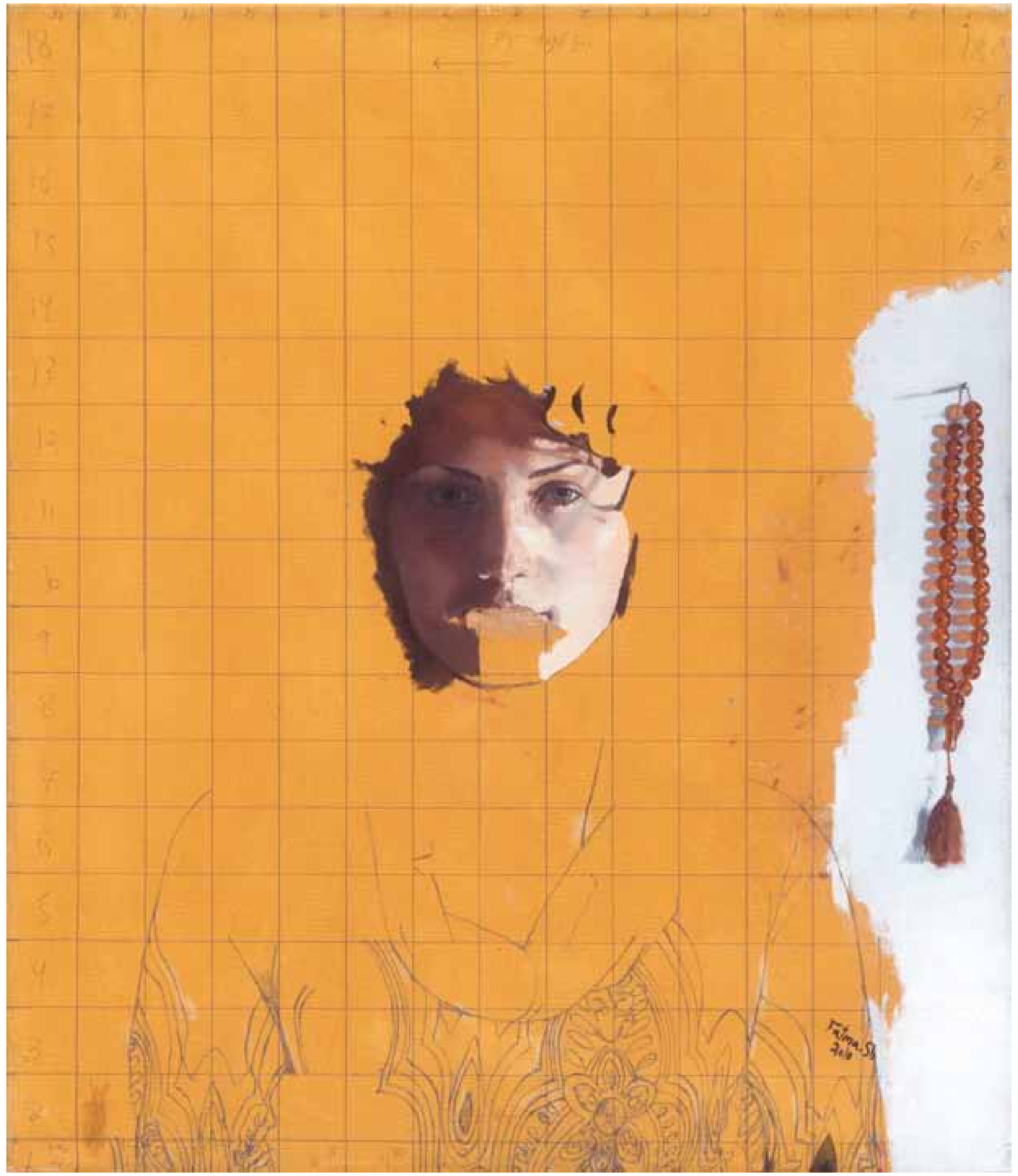
صورة ذاتية وسجّادة، 2011، زيت على قماش، 100x80، مجموعة عائلة لڤي، رمات هشارون

Self-Portrait and Carpet, 2011, oil on canvas, 100x80, collection of the Levy family, Ramat Hasharon

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

صورة ذاتية، 2010، زيت على قماش، 70x60، مجموعة دوبي شيف، تل-أبيب

Self-Portrait, 2010, oil on canvas, 70x60, Dubi Shiff Art Collection, Tel Aviv



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

صورة ذاتية مع مسبحة، 2010، زيت على قماش، 70x60، مجموعة دوبي شيف، تل-أبيب

Self-Portrait with *Misbaha*, 2010, oil on canvas, 70x60, Dubi Shiff Art Collection, Tel Aviv

מסבחה 1, 2010, שמן ועיפרון על בד, 30x30, אוסף פרטי, טבעון

مسبحة1، 2010، زيت وقلم رصاص على قماش، 30x30، مجموعة خاصّة، طبعون

***Misbaha* 1**, 2010, oil and pencil on canvas, 30x30, private collection, Tivon

מסבחה 2, 2011, שמן על בד, 35x25, אוסף מירה שכטר, תל אביב

مسبحة 2، 2011، زيت على قماش، 35x25، مجموعة ميرا شخطر، تل-أبيب

***Misbaha* 2**, 2011, oil on canvas, 35x25, collection of Mira Schechter, Tel Aviv

מסבחה 4, 2013, שמן על בד, 35x25

مسبحة 4، 2013، زيت على قماش، 35x25

***Misbaha* 4**, 2013, oil on canvas, 35x25

פאטמה שנאן דרע בסטודיו, תל אביב, 2014
(צילום: דפנה גזית)
فاطمة شنان درع في الأستوديو، تل-أبيب، 2014
(تصوير: دافنا چـزيت)
Fatma Shanan Dery in her studio, Tel Aviv, 2014
(Photo: Dafna Gazit)

ציונים ביוגרפיים

ילידת ג'וליס, 1986; מתגוררת ברמת גן ויוצרת בתל אביב
2010–2007 – תואר ראשון B.Ed באמנות, המכון לאמנות במכללת אורנים, קריית טבעון
2011 – לימודים פרטיים בסטודיו של האמן אלי שמיר

תערוכות יחיד

2015 – "רצף מרחבי אחד", גלריה לאמנות עכשווית, אום אל פחם, אוצרת: כרמית בלומנזון (פרס מפעל הפיס; קטלוג)
2014 – "מקום־שטיח", גלריה זימאק, תל אביב, אוצר: רון ברטוש
2011 – "ארגמן", הגלריה לאמנות עכשווית במרכז ההנצחה, קריית טבעון. אוצרת: טלי כהן־גרבוז

תערוכות קבוצתיות נבחרות

2014 – "דפוס. עמל". גלריה אלפרד, תל אביב
– תערוכת אמני גלריה זימק ביריד האמנות "צבע טרי", תל אביב
– תערוכת אמני רזדינסי HomaBase, ירושלים
– "ALFRED XL", גלריה אלפרד, תל אביב
– תערוכת אמני הגלריה, גלריה זימק, תל אביב
2013 – "רה־אוריינטציה", ביאנלה בינלאומית ים תיכונית, סח'נין
– יריד האמנות "צבע גלילי," חצור הגלילית
– "מחנה מס' 6", גלריה עירונית לאמנות עכשווית, רמלה
– "מרחב מתמשך", הגלריה בבית התרבות והאמנות בנצרת (קטלוג)
2012 – Young Masters, תערוכה לאמנים ישראלים צעירים, CBK, המרכז לאמנות פלסטית ברוטרדם, הולנד
– "בלומינג", גלריה פלורנטין 45, תל אביב
– "טרה נובה", הגלריה העירונית בת ים (קטלוג)
– "אביב 2012", גלריה MECA, ניו ג'רזי, ארצות הברית
2011 – "פנים אל פנים", האוניברסיטה המורמונית, ירושלים
– "טבע, טבע דומם", גלריה GEBO, תל אביב
– פסטיבל לאמנות עכשווית בינלאומית, ארמון הפסטיבלים, קאן, צרפת
– תערוכת מכירה במרכז בונהאמס, לונדון אנגליה (קטלוג)
– "אבני רוח", גלריה דניאל, תל אביב
– "נאמן למקור", בית הגפן, חיפה (קטלוג)
2010 – "אדום מתוק ושביר", הגלריה של בית התרבות והאמנות, נצרת (קטלוג)
– תערוכת בוגרים, המכון לאמנות באורנים, קריית טבעון

פרויקטים

2014 – שהות ברזידנסי HomaBase, ירושלים

פרסים ומלגות

2014 – מענק להוצאת קטלוג, מפעל הפיס
– פרס "אמן בקהילה", משרד התרבות והספורט
2013 – פרס מפעל הפיס לאמנות: סיוע להוצאת קטלוג ותערוכת יחיד, 2014
– מלגת אמן בירושלים מטעם "HomeBase Project"
2011 – פרס אוצר, הגלריה לאמנות עכשווית במרכז ההנצחה קריית טבעון והמכון לאמנות באורנים, במסגרת פרויקט הגמר של ה־B.E.D
2010 – פרס הצטיינות, קרן התרבות אמריקה–ישראל ע"ש שרת
– פרס עידוד המשך יצירה על פרויקט הגמר, המכון לאמנות, מכללת אורנים

אוספים

אוספים פרטיים בארץ ובחו"ל
אוסף דובי שיף, תל אביב
אוסף מוזיאון אילנה גור, יפו

Biographical Notes

Born in Julis, 1986; lives in Ramat Gan and works in Tel Aviv
2007–2010 – B.Ed in art, Art Institute, Oranim Academic College, Kiryat Tivon
2011 – Studied privately with the artist Eli Shamir

Solo Exhibitions

2015 – "A Single Continuum," The Um el-Fahem Art Gallery (Israel National Lottery Prize; catalogue)
2014 – "Carpet-Place," Zemack Contemporary Art, Tel Aviv
2011 – "Crimson," The Contemporary Art Gallery, Kiryat Tivon. Curator: Tali Cohen-Garbuz

Selected Group Exhibitions

2015 – "Print. Labor," Alfred Gallery, Tel Aviv
2014 – Zemack Contemporary Art artists at the Fresh Paint art fair, Tel Aviv
– Participants in the HomeBase art residency, Jerusalem
– "ALFRED XL," Alfred Gallery, Tel Aviv
– Zemack Contemporary Art, Tel Aviv
2013 – "Re-Orientation," International Mediterranean Biennale, Sakhnin
– Galilean Colors Fair, Hazor Haglilit
– "Camp No. 6," Ramle Municipal Gallery for Contemporary Art
– "Continuous Space," Gallery at the Center of Culture and Art, Nazareth (catalogue)
2012 – "Young Masters," exhibition of works by young Israeli artists, CBK, Rotterdam, The Netherlands
– "Blooming," Florentin 45 Gallery, Tel Aviv
– "Terra Nova," Bat Yam Municipal Gallery (catalogue)
– "Spring 2012," MECA Gallery, New Jersey
2011 – "Face to Face," Mormon University, Jerusalem
– "Nature, Still Life," GEBO Gallery, Tel Aviv
– International Contemporary Art Festival, Palais des Festivals, Cannes, France
– Bonhams auction house, London, England (catalogue)
– "Wind Stones," Daniel Gallery, Tel Aviv
– "Certified Copy," Beit Hagefen, Haifa (catalogue)
2010 – "Red, Sweet, and Fragile," Gallery at the Center of Culture and Art, Nazareth
– Graduate exhibition, Oranim Art Institute, Kiryat Tivon

Projects

2014 – HomeBase residency, Jerusalem

Prizes and Awards

2014 – Grant for catalogue publication, Israel National Lottery
– Artist in the Community Prize, Ministry of Culture and Sport
2013 – Israel National Lottery Prize for the publication of a catalogue and solo exhibition, 2014
– Homebase Project artist's grant
2011 – Curator's Prize, The Contemporary Art Gallery, Kiryat Tivon and the Oranim Art Institute, as part of the Be.D Graduate Project
2010 – Excellency Award, America-Israel Cultural Foundation
– Prize for the Encouragement of Artist Creation for Graduate Project, Art Institute, Oranim Academic College

Collections

Private Israeli and international collections
Dubi Shiff Art Collection, Tel Aviv
Ilana Goor Museum, Jaffa

ملامح من السيرة الذاتية

من مواليد جولس، 1986؛ تعيش في رمات چــان وتبدع في تل- أبيب
2010-2007 – لقب أوّل (.B.Ed) في الفنون، معهد الفنون في كلّيّة أورانيم، كريات طبعون
2011 – دراسة خاصّة في أستوديو الفنّان إيلي شمير

معارض فردية

2015 – "تسلسل واحد في الفضاء"، صالة العرض للفنّ المعاصر، أم الفحم، أمينة المعرِض: كرميت بلومنزون (جائزة مفعال هـپـايس؛ كتالوچ)
2014 – "مكان-بساط"، صالة العرض زيماك، تل-أبيب، أمين المعرِض: رون برطوش
2011 – "أرچـمون"، صالة العرض للفنّ المعاصر في مركَز التخليد، كريات طبعون، أمينة المعرِض: طالي كوهن – چـربوز

معارض جماعية مختارة

2014 – "طباعة. عمل"، صالة العرض ألفرد، تل- أبيب
– معرِض فنّاني صالة العرض زيماك في بازار الفنون "طلاء طريّ"، تل- أبيب
– معرِض فنّاني رزيدنسي HomaBase، القدس
– "ALFRED XL"، صالة العرض ألفرد، تل- أبيب
– معرِض فنّاني صالة العرض زيماك، تل-أبيب
2013 – "إعادة توجيه"، بينالي دوليّ متوسّطي، سخنين
– بازار "لون جليليّ"، حتسور هـچـليليت
– "معسكر رقم 6"، صالة العرض البلدية للفنّ المعاصر، الرملة
– "محيط مستمرّ"، صالة العرض التابعة إلى دار الثقافة والفنون – الناصرة (كتالوچ)
2012 – Young Masters، معرِض الفنانين الإسرائيليين الشباب، CBK، مركَز الفنّ التشكيليّ في روتردام، هولندا
– "بلومينـچ"، صالة العرض فلورنطين 45، تل-أبيب
– "ترا نوڤـا"، صالة العرض البلدية في بات- يام (كتالوچ)
– "ربيع 2012"، صالة العرض MECA، نيوجرسي، الولايات المتحدة
2011 – "وجهًا لوجه"، الجامعة المورمونيّة، القدس
– "طبيعة، طبيعة صامتة"، صالة العرض GEBO، تل- أبيب
– مِهرجان الفنّ المعاصر الدوليّ، قصر المِهرجانات، كان، فرنسا
– معرِض بيع في مركَز بونهامس، لندن – إنـچـلترا (كتالوچ)
– "حجارة الريح"، صالة العرض دانيئل، تل- أبيب
– "طبق الأصل"، بيت الكرمة، حيفا (كتالوچ)
2010 – "أحمر حلو وكسير"، صالة العرض التابعة إلى دار الثقافة والفنون – الناصرة (كتالوچ)
– معرِض خرّيجين، معهد الفنون في أورانيم، كريات طبعون

مشاريع

2014 – منحة مكوث – رزيدنسي HomaBase، القدس

منح وجوائز

2014 – مشاريع هبة لإصدار كتالوچ، مفعال هـپـايس
– جائزة "فنّان بين الجمهور"، وزارة الثقافة والرياضة
2013 – جائزة مفعال هـپـايس للفنون: دعم لإصدار كتالوچ ومعرِض فرديّ، 2014
– منحة فنّان في القدس، من قبل "HomeBase Project"
2010 – جائزة تفوّق، صندوق الثقافة أمريكا-إسرائيل على اسم شارِت
– جائزة تشجيعية على الاستمرار في الإبداع على مشروع التخرّج، معهد الفنون، كلّيّة أورانيم
– جائزة أمين المعرِض، صالة العرض للفنّ المعاصر في مركَز التخليد، كريات طبعون، ومعهد الفنون في كلّيّة أورانيم، في إطار مشروع التخرّج، الـ .B.Ed

مجموعات

مجموعات خاصّة في البلاد وخارجها
مجموعة دوبي شيف، تل-أبيب
مجموعة مُتحف إيلانا چـور، يافا

is reminiscent of similar collaborative projects undertaken elsewhere in the world by combining social, community-based, and artistic goals.[6] Shanan intends to repeat this action and reengage in a local discourse with members of her community in an attempt to expand her concern with the relations between identity and art. Beyond the concrete actions undertaken in collaboration with village youth, and the documentation of a social and artistic discourse unfolding among them, there are the paintings themselves: Shanan is enlarging the range of her artmaking and returning to her painterly practice, to her original creative sphere, with an added richness.

In her latest works, the relations between the carpets and the figures that "activate" them take a different turn, as the numerous carpets transform each painting into a single carpet composed of different motifs. Seen from a distance and from a bird's-eye view, the figures are transformed into part of the texture of the image, assimilated into the "large carpet" that is the painting. This trend is already noticeable in the painting *Maya* (2014), in which a young woman is seen standing before a tree, her clothes the same color as its trunk and leaves. The deconstruction of the painting's chromatic elements enhances the fusion of figure and landscape. By contrast, the more recent project centered on the depiction of numerous carpets placed outdoors is marked by a more calculated strategy, which points to the future horizon of Shanan's oeuvre.

In conclusion, I return to Hannah Arendt and to her definition of the three most basic human activities: Labor, which is "bound to the vital necessities"; work, "which corresponds to the unnaturalness of human existence [...] an artificial world of things," and "action, the only activity that goes on directly between men."[7] Shanan's paintings seem to succeed at acting and at representing the "artificial world of things," thus enabling us to both experience and reflect upon the human condition.

1 Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1998.
2 http://www.yellowtrace.com.au/rudolf-stingel-at-venice-biennale-2013.
3 Marika Sardar, "Carpets from the Islamic World, 1600–1800," *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. http://www.metmuseum.org/toah/hd/crpt/hd_crpt.htm (October 2003)
4 For a discussion of these three dimensions, see Henri Lefebvre, *The Production of Space*, trans. Donald Nicholson-Smith, Malden, MA: Blackwell Press, 1991.
5 I am using this term in the sense ascribed to it in Kant's aesthetic theory. See Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, trans. Werner Pluhar, Indianapolis: Hackett, 1987.
6 See for instance: http://www.chemirosado-seijo.com/projects/
7 Hannah Arendt, "The Human Condition – Chapter 1," in *Philosophy and the Problems of Work: A Reader*, ed. Kory Schaff, Rowman & Littlefield, Lanham, MD, 2001, p. 21.

series currently being created in her studio at the Alfred Coop Art Institute in Tel Aviv. Representations of space, representational spaces, and spatial practice[4] are all examined by means of the carpets, which serve as tools for both viewing and measuring. The carpet circumscribes a given sphere; it is a signifier for various autobiographical, cultural, and artistic concerns, which can be read in relation to the fields of both aesthetics and politics.

In Shanan's early paintings, the construction of the images underscores the traditional motifs characteristic of her family's carpets. Her rich painterly language is full of chromatic contrasts, which underscore the role of light in marking the boundary between the interior of the home and the public spaces on its outside. The constant examination of the painterly language is given special expression in those works where the painterly process comes to an abrupt end, so that the ground and the grid underlying the painting appear as equal in value to its finished part – for instance, in the painting *Self-Portrait with Misbaha* (2010). The painting thus emerges as a phenomenological revelation arising from a self-reflexive process. The arrest of the painterly amounts to a revelation concerning the perfection embedded in the pause, at the threshold, while involving no pathos or exaggerated heroic gestures. This subtle, calculated gesture may be seen as pointing to later developments, to compositions in which the construction of the image involves the deconstruction of its chromatic makeup and the unraveling of the dense texture characteristic of the preparatory sketches. The image in these works is revealed slowly, demanding the full presence of the both the painter and the viewer.

Shanan's works are difficult to interpret without closely following her creative process. Since the inception of her career, she has been concerned with staged paintings. Her early works represented the world of a girl raised in a system with extremely clear codes concerning what is permitted and what is forbidden. Creating a space of her own was a central mission, which led her to art making and shaped her trajectory as an artist. At the same time, the "stage directions" involved in the creation of the paintings began underscoring her external perspective and the multiple angles from which the same subject could be viewed; in this manner, each painting gives rise to a new subject.

The process of staging the paintings involves the selection of the figures that serve as the painter's "understudies" or emissaries. Shanan does not inform them of the "plot," and they must play themselves in accordance with a predetermined, minimalist script, which centers on a certain type of clothing or action. The choice of lighting, the location, and the few accessories define the sphere represented in each work – as is the case, for instance, *Lara 1* (2013) where a girl stands with her back to the pink, illuminated wall while her feet border on the carpet.

Shanan creates numerous still photographs, as well as a video, in preparation for each series, and then selects a single photograph. At times, a certain affinity is created between two photographs, so that the plot unfolds not only within each of them, but also between them. The same scene may thus be represented in two different paintings – a multiplicity of signifiers stemming from signs that exist in close proximity to one another. The common

denominator underlying her choices is neither the chromatic makeup of the compositions nor the photographed figures; it is rooted in a non-functional quality, in the purposelessness of the actions undertaken by the various figures. At times we may feel, despite their frontal pose, as if we have intruded upon an event we were not invited to attend. Something uncomfortable is revealed both in them and in us. Like the girls themselves, we viewers are constrained to witness an act whose meaning remains unclear. An intimate space has been invaded; nature, or the public sphere, is momentarily domesticated. Despite their disciplined and systematic treatment, the role and identity of the figures appears ambiguous.

"The Carpet" is the generic actor cast in almost all of the photographs. In recent years, these carpets are not necessarily ones taken from the artist's family home, but are rather ones located in, or borrowed from, other places – new and old Turkish, Persian, Afghan, journey carpets and action carpets. The motifs they represent do not explain their inclusion in the works; yet like the figures that appear alongside them, they play themselves. Once removed from the domestic sphere, the carpets are regular participants in the act of displacement and in the creation of a disinterested alternative[5] – an emplacement in the aesthetic sphere. Shanan stages an action that undermines its own impetus, becoming instead an object of observation. Her choices and the laying of the paint are imbued with an inner tension that simultaneously attempts to deconstruct and construct, while underscoring the dimension of a present that is coming into being – a process that is embedded in aesthetic experience. Thus, despite their restraint, her paintings contain an optical tremor that maintains their vitality.

In her recent series, Shanan's voice is acquiring a clear and cohesive character, while searching for its resonance in the art world. She is well aware of the trap of mannerism and of external definitions, as well as of her singularity. She seeks out partners to dialogue with, participates in different projects with other young artists, and returns to her own community as an artist. Shanan is no longer a girl living in the shadow of her mother, as she appears in the work *Lying Figure* (2013) – where her head is placed on an ornamental tile floor as if she were resting or perhaps even lifeless; nor is she subjected to the authority of her father, as symbolized by the *misbaha* prayer beads hanging on the wall in the work *Misbaha 1* (2010).

In her most recent project, which is gradually developing and will surely continue do so in the future, Shanan relies on the assistance of boys and girls in her native village, Julis. They take part in spreading numerous carpets on the roof, in the yard, and on the road, so that they can be photographed from the air using a light aircraft. Numerous expanses are covered by carpets with various textures and palettes, as is the case in the work *House 2* (2014). No importance is ascribed to the origin or quality of these carpets. Rather, the focus is on the generic quality of the "Oriental carpet," which expands and conquers the spaces reflective of social and urban order: the house, the road, the yard. This is a logistically complex project that requires both raising and managing funds, and thus differs from the process of staging family members that defined her earlier works; this operation, moreover,

Carpets as Arenas of Action and Creation: On Fatma Shanan's Work Processes

– Yael Guilat –

> "The vita activa, human life in so far as it is actively engaged in doing something, is always rooted in a world of men and of man made things which it never leaves or altogether transcends. Things and men form the environment for each of man's activities, which would be pointless without such location."
> – Hannah Arendt, *The Human Condition*[1]

Much has been written, and has yet to be written, on Oriental carpets and their relationship to Orientalist discourse, to the discourse on gender, and even to the narrative of the Israeli-Palestinian conflict. It is worth nothing that the appearance of Oriental carpets in Western painting is not a new phenomenon. Highly detailed ornamental carpets appeared in early modern Italian and Flemish paintings, and their depiction became even more prominent in the nineteenth century following the "obsession with the Orient" – that is, the impact of Orientalism on the arts. Recently, three floors of the Palazzo Grassi in Venice were covered with Persian carpets as part of an exhibition of works by the artist Rudolf Stingel.[2] Marika Sardar, a curator at the Metropolitan Museum of Art in New York, notes that numerous carpets in museum collections whose date of production and origin remain unknown are identified by the name of the artists who painted them – such as "Lotto carpets" or "Holbein carpets," named respectively after the painters Lorenzo Lotto and Hans Holbein.[3]

Despite the recurrent and central appearance of carpets in Fatma Shanan's work, however, it seems impossible to characterize a "Shanan carpet." Her painterly language, by contrast, may be clearly indentified, and the course of its development can be charted. Carpets play a central role in Shanan's works, yet she is not a painter of carpets. Despite the temptation of treating her work through the binary prism of handicrafts associated with women as opposed to ones perceived as masculine, or through other familiar prisms – the concern with tactility and vision, interior and exterior, West and East, and so on – I would like to argue that the key to understanding her works lies in her mode of painterly action.

The complex, silent, and at times enigmatic painterly world conjured up by Shanan is decidedly contemporary, and her consistently and intensively developing painterly language and artistic practice reveal a host of complex and multilayered thematic concerns. Ever since she graduated from the art institute at Oranim Academic College, Shanan has been concerned with the establishment of her own creative sphere while attending to the lived sphere represented in her art. This preoccupation continues to define the new

asset, which is treated with disproportionate care: one is not allowed to step on it or dirty it. Women care for it obsessively, cleaning, shaking out, brushing [...]. An assault on the carpet may be interpreted as a rebellion, the rebellion of a girl who is not allowed to play outside."[2]

The carpet of taboos versus the carpet of childhood games; needless to say, drawing a hopscotch game on the carpet is in itself a forbidden act. This is a statement of protest, a conquest of the carpet, a libidinal act undertaken in defiance of the super-ego, in defiance of prohibitions and of obedience to the law. When she called her exhibition at the Tivon Gallery (2011) "Crimson," the fiery color of Persian carpets came to represent a subversive, libidinal urge. "Crimson," she confirms, "is a color characterized by an internal contradiction: on the one hand, it is the color of warning signs and of deterrence; at the same time, it is the color of love and life."

Observe, if you will, her self-portrait, in which the representation of her face remains incomplete, while the depiction of the floral blouse appears as a schematic, lifeless drawing (the grid in the background underscores the sense of an impersonal imposition). The *misbaha* prayer beads hanging to the right seem to paralyze the painterly-existential action. Compare this image with another self-portrait by the artist, in which she is represented frontally, with her hair down, gazing out boldly and directly while wearing a blouse whose colorful floral pattern resembles a carpet. She has now overcome the carpet, appropriating it as a sign of her existential state. See also another self-portrait, in which she is represented against the backdrop of a reddish carpet: wearing white clothing, a symbol of purity, while standing in the sunlight with her hair uncovered (!), Shanan appears as a free woman responding to the ardent, albeit disciplined, promise made by the Persian carpet. Her head is bent, and a subtle smile appears on her lips: she is well-aware of her declaration of independence, standing as she does exactly parallel to the carpet's frame, or limit. She has exceeded its boundaries! In her own words, "Art is a tool we can use to go beyond or break through limits."

*

A survey of carpet imagery in Israeli art is of course beyond the scope of this introductory article, and may be worthy of a separate exhibition. Such a survey would undoubtedly confirm that in local art, the carpet has become a metaphor symbolizing the search for both personal and collective identity.[3] Ranging from the Zionist carpets woven at Bezalel and at the Alliance school in the early twentieth century to the post-Zionist rebellion of the early twenty-first century, the outspread carpet has served as a representation of the "Orient" – that is, of the Zionist dream and of its eventual renunciation.[4] When the carpet was rolled up, it symbolized wandering and exile (Belu-Simion Fainaru) or a painful severance from one's ethnic, Middle-Eastern roots (Haim Ben-Shitrit). When the Muslim prayer carpet

was translated into the Jewish curtain used to cover the Torah ark (Ruth Kestenbaum, Izhar Patkin), it spoke of the examination of Jewish identity through the identity of the other. The carpet has served as a signifier of ornamentation and as a challenge to the concept of an authentic essence (self-portraits by Hagit Shahal). It has even appeared as a platform for a critical parody concerning the loss of values in Israeli society (Ido Michaeli, *Bank Hapoalim Carpet*). In Fatma Shanan and Asad Azi's paintings, the carpet functions as a signifier of a Druze social identity, examined from a feminist or subversive perspective.[5]

In the context of these various trends, Fatma Shanan's treatment of the carpet motif stands out in terms of its uniqueness. To begin with, one must note its comprehensive treatment and centrality in her works. Equally noteworthy is the carpet's personal, dynamic role as a "self" undergoing transformations in space and time, and thus carrying the metaphoric charge of an entire life.

1 Dani Ben-Simhon, "Bringing to Light," Etgar (online magazine of politics and culture), June 27, 2011, in Hebrew, see: http://www.etgar.info/he/article__508

2 Ibid.

3 Gideon Ofrat, "Occupied Carpets," in Hebrew, see: http://gideonofrat.wordpress.com/2014/02/19//

4 Gideon Ofrat, *The Return to Zion: Beyond the Principle of Place* (exh. Cat.), Time for Art, Tel Aviv, 2003, in Hebrew. This text was also published in: Gideon Ofrat, *In a Local Context*, Hakibbutz Hameuchad, Tel Aviv, 2004, pp. 465–488, in Hebrew. See the chapter on the motif of the carpet, pp. 479–480.

5 Gal Ventura, "'Charm is Deceitful, and Beauty is Vain': Subversive Ornamentation in Assad Azi's 'Carpet Paintings,'" The History and Theory Department, Bezalel Academy of Arts and Design (online journal), no. 3, Winter 2006, in Hebrew, see: http://bezalel.secured.co.il/zope/home/he/1161090224/1163656793

And another painting: a girl whose face is turned away from us kneels down at the edge of a carpet spread out in a field, her fingers gathering up stalks of dry straw. We remember J.F. Millet's *The Gleaners* (1857): while they gathered leftover stalks of wheat, Shanan's "gleaner" – the artist herself – has been condemned to gather the remains of a dead crop; nevertheless, the field is still part of the world, an existential sphere of concreteness and freedom, which the artist longs for as she stands on the margins of the carpet, the signifier of domesticity and of the law.

Into this complex arrangement, which is composed of signs of life and destruction, the artist inserts the figure of her mother (who is depicted wearing a traditional dress against an ornamental stretch of fabric – a familiar female motif in Palestinian painting); at the same time, she goes back momentarily to the figure of her father, who is represented, as already mentioned, by the *misbaha* prayer beads. It seems as if Shanan's engagement with painting as a realization of her authentic self cannot take place without being related to the figures of her parents (the grandfather obviously completes the patriarchal lineage). 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. While the floor represents a cold, lifeless terrain, the floral blouse signifies the appropriation of the carpet's floral utopia by the body of the living/dead artist. "To be in the place of the carpet," she makes clear, "is to exist in a state of dysfunction." The carpet as a representation of the self.

The viewer observing this painterly narrative cannot help but reflect on Martin Heidegger's existential philosophy, which defines the realization of the free subject's authenticity in contrast to an oppressive social "they-self." This process of self-realization, as Heidegger made clear, assimilates into itself the awareness of death as the state of ultimate solitude, as well as of the subject's ultimate liberation from the "they-self."

Viewed as an existential psychic state, the narrative continuum of the carpet in Shanan's paintings possesses a dual character: from the outside in, and from the inside out. When she outlines the hopscotch game on the carpet in her home, she carries the outdoors inside (in an earlier painting, she drew the same outline on the road); at the same time, as described above, the carpet gradually emerges from the house to take over the road and the field. It is important to note that in Shanan's paintings, the withdrawal from the world into the home and onto the carpet parallels a regression to childhood, to a sphere of innocence, liberty, and play – that is, of the primordial "pleasure principle." These are indeed the two poles: the joy of childhood versus death and destruction; and in between them, life as a journey of self-realization.

Shanan's painterly journey is one undertaken by a subversive and "rebellious self": "In most of our villages," she says, "the carpet is 'holy.' You must remove your shoes before you step on it." More specifically, "In the Druze society in which I grew up [...] the carpet is a valuable

topped by two chairs; here it is being aired outdoors; here it is hanging from a roof; here it is spread out on a road; here it is dragged into an open field; here it is spread out in the middle of the field; here a young woman stands on it at the heart of the field; here it is in the yard, surrounded by earth and weeds; here it is rolled up in the corner of a room…

The life and death of the carpet. The story of a carpet's emergence from the home into the world as a process leading to loss. At the same time, it is also the story of a young woman artist's emergence from her home into the world as she declares her independence, freedom, and self-knowledge. And since we are concerned with a carpet, and thus, as already stated, with a clearly defined terrain, we may add: the story of an artist's awareness of her place. The exterior and light are signs of freedom in Shanan's world. The carpet hung out in the open air outside the home in one of her paintings metaphorically protests against repression,[1] and the assimilation of light into her paintings of carpets enhances this protest. Located between the house and the world is a grille with an arabesque pattern. See the image of the carpet marked with the outlines of a hopscotch game, which is located against a window blocked by a lattice; or the image of the girl glimpsed through the lattice as she uses chalk to mark the outline of the game upon the carpet: The home as prison and the breaking down of its walls. This kind of tension is familiar to us, in a variation imbued with an erotic charge, from Lorca's Mediterranean play, *The House of Bernarda Alba*.

Shanan subjects her carpets to a treatment that is at once existentialist and psychoanalytic, and which involves a return to her childhood (through the representation of a niece or of neighboring girls: "A neighbor's daughter who looks a lot like me," as she puts it). The story of the carpets in her paintings is autobiographical and familial; these carpets clearly belong to her home, while the pair of dirty, discarded carpets in the yard belonged to her deceased grandfather (this latter pair may be viewed as representing the grandfather who has returned to the earth, while serving as signifiers of an intimate relationship – if only due to their blue and red hues, which fuse warmth and coldness, distance and proximity. In this context, the two carpets may also allude to the demise of such a relationship). The carpet rolled up beside the wall on an ornamentally patterned floor, meanwhile, resembles a corpse, while the two carpets rolled up on a cold, gray floor beside a stained wall appear, perhaps, as another allegory of an unsuccessful relationship. One way or another, the carpet is imbued with the power of both death and life.

A painting: A little girl stands barefoot on the carpet's border, obeying the prohibition against stepping on it with her shoes. She is frozen in place, without breaking out of the carpet's frame. To her left, the outside world is blocked by a large glass door that filters in light; to the right is a radiator that provides the house with an artificial climate. At the same time, the pinkish, floral wallpaper on the wall in the background, together with the floral motifs on the Persian carpet, envelop the girl with signifiers of a sought-after, albeit entirely tamed, happiness.

neck: is she bleeding? Is the dark figure overshadowing her body dictating the path she must take? The work *Folded Carpet* (2013, p. 59) presents us with an introverted pile of rolled up carpets enfolding their secrets within. The dark, heavy shadow provides no further clues for this withdrawal inwards. In the painting *Razan 2* (2013, p. 37), a carpet is seen lying in the middle of a dirt road, across the stubble in the fields, as if ambushing the passerby, waiting to dictate her trajectory. In the work *Razan and Adan 1* (2012, pp. 8–9), two girls are seen struggling to drag a massive, heavy carpet along a dirt road in an open landscape, carrying with them both their past and their future, the social prohibitions and heavy weight of society; they and the carpet have become one.

The image of the carpet is related to artistic and feminist trends that emerged in the 1970s in the work of women artists who adopted ornamental motifs and craft techniques as an intentional subversion of streamlined, "pure" modernist forms. So, for instance, Judy Chicago combined texts and craftworks, Miriam Schapiro created art out of textiles and patchwork, and Joyce Kozloff integrated recurrent decorative elements into her works. In order to raise questions concerning the role of women in society, they made art using quintessentially "feminine" techniques, moving the world with stunning visual images and an aesthetic that had previously been viewed as "inferior." In this context, art and craft came to appear as equally worthy. Shanan's painted carpets reflect the process through which female handicrafts, folkloric objects, and applied art were assimilated into the language of the artistic canon, becoming part of the expressive vocabulary and practice of contemporary art. Traditionally, handicrafts were associated with obsessive, laborious, Sisyphean work. Shanan, who has assimilated into her paintings the obsession of weaving, embroidering, entwining, sewing, and so forth, has taken it one step further. Her paintings appear as a puzzle composed of tiny brushstrokes, building blocks that make up all of her images: landscapes, trees, human figures, and carpets. They are all constructed out of the same evolving vocabulary, the language of "carpetness" that is woven with a brush and paint rather than with a thread and needle or loom.

The dense, fleshy, sensual colors of Shanan's canvases define them as a space of reflection. Color becomes a power in its own right, transforming the various existential components of the works into a single continuum and taking on a personal, autonomous character shaped by the artist's love of painting. The images become abstract only if the viewer is willing to move beyond their mimetic role, beyond the figurative representations that anchor them, enabling them to be born and take off. From this point on, the sky is the limit, and the carpet – regardless of whether it flies into the heavens or remains affixed to the earth, constitutes a path, a trajectory, an entire world.

On Carpets and on Authenticity

– Gideon Ofrat –

Before anything else, a carpet represents a certain terrain. While standing for an external sphere (a country, a place), the carpet also constitutes an interior sphere (a home). A carpet may serve as a domestic rug or as a prayer carpet. As a domestic object, it exists in the space between the sphere of the family and the collective sphere, where it is associated, among other things, with the floor of the mosque. The domestic carpet, the personal prayer carpet whose dimensions are those of the prostrated body, and the carpet belonging to the public sphere exist parallel to three human spheres: the self, the family, and society. As a prayer carpet, the rug obviously signifies Islam. Yet more than anything, the cultural context of the carpet – be it Persian, Afghan, Turkish, Moroccan, Bedouin, or other – imposes upon it an "Oriental" identity, as well as a more general association with the East. The carpet is also related to the female sphere, since it is usually woven and care for by women.

Moreover, whereas the individual prayer carpet is associated above all with the authoritative image of the mosque, the carpets related to the family home and to the public sphere are generally characterized by idyllic floral motifs and warm colors, which are subordinated into ornamental patterns and frames within frames. Here the idyll or utopia of spring – perhaps even of "Paradise" – is inserted into a recurrent, repetitive, standardized arrangement. The carpet thus also signifies the disciplining of desire; as such, it is a domestic space that is also a sphere of surveillance and of the law. The sum total of these associations has made the carpet into a sought-after image in local art, with its range of ethnic and national resonances; this symbolic sphere is the very sphere that Fatma Shanan seeks to disrupt in her paintings.

Shanan approaches the carpet as if approaching her family home in the Druze village of Julis, and more specifically as if approaching the family nucleus consisting of herself and her parents, and thus also the law of the family. Having painted several paintings of *misbaha* prayer beads as a sign of paternal authority – paintings in which the beads alone dominate an entire wall, empty but for a series of nails that imbue the image with an aggressive charge – she has located the core of her work in a female context, the context of the domestic carpet. The observation of her paintings clearly reveals a consistent, non-chronological strategy (in terms of the order in which the paintings were created) – a seemingly narrative, almost performative scenario centered on "the story of the carpet": here is the Middle-Eastern carpet inside her home; here a little girl stands on it beside a wall; here another girl bends over it, outlining the contours of a hopscotch game with chalk; here it has been placed on an open balcony overlooking the landscape; here it is spread out on the balcony's low wall,

with light, freedom, and an ethereal quality that transforms the schematic arrangements of colors and shapes, infusing them with an improvisatory spirit. This strategy provides a sense of possibility and hope. The protagonists of her paintings are a series of inextricably intertwined pairs – the carpets and the women or girls who appear alongside them. Each human figure is accompanied by its counterpart, by the "carpet" figure. Shanan lightly and assuredly paints the patterns represented in her carpets, based on an intimate acquaintance with their motifs, infusing them with a freedom that enables her to playfully unravel the woven image.

Ornament was introduced into Western culture as early as the middle ages, continued to develop during the Rococo period and following the discovery of Far-Eastern art, and came to be identified with the female sphere. Oriental carpets were represented in the paintings of prominent artists such as Van Dyke, Holbein, Delacroix, Gauguin, Matisse, Monet, and others; in a local context, they have appeared in the works of Arie Aroch, Izhar Patkin, Haim Maor, Fatima Abu Rumi, Roee Rosen, Hader Washah, Eliahou Eric Bokobza, Farid Abu Shaqra, and many others. These artists all treat the carpet as a source of inspiration, as an ideal depicted through the use of pure colors, as a flat space, or as a series of lines that are abstracted, refined, and endowed with the power of the arabesque.

One well-known Druze artist whose works include depictions of carpets is Asad Azi. Azi's compositions are filled with bold colors and ornaments, recurrent patterns and decorative fringes and beads, as if the paintings themselves were transformed into flat, stunning, seductive carpets. Shanan, by contrast, does not transform her paintings into carpets, but rather represents carpets within them as distinct painterly images. Each painting is thus transformed into a weave whose quality as a "carpet" is similarly revealed when the painted image is a landscape, an olive tree, a floor, a pair of jeans, or a blouse worn by a girl lying on the floor. The brushstrokes flicker and dance together with the local light, which is present in all of her paintings. The earth, the sky, and the landscape are all familiar signifiers charged with a sense of home and belonging. Yet rather than appearing as solid masses, they appear as flickering strokes of color shining on the canvas. In contrast to the woven carpet, in which every centimeter bears the weight of the threads, the paintings create a balance between mass and its absence, like musical motifs being played and painted in space.

These carpets represent a multi-cultural encounter that gives expression to the connection between tradition and innovation, East and West, Islam, the Druze religion, and Judaism, art and craft, tradition and the avant-garde. Throughout the Mediterranean basin, carpets weave a web of meanings and represent local traditions of hospitality; they may be associated with effacement, rejection, and concealment, since whatever is not agreed upon is metaphorically swept under the carpet; alternately, everything one is proud of is flaunted upon their surfaces.

In the Muslim tradition, the carpet is associated with prayer and accompanies believers, enabling them to obey the command of praying five times a day while turning towards Mecca and kneeling down twice to touch one's forehead to the ground, wherever one happens to

be. In Druze culture, the carpet plays an important role in the prayer house (*halwa*). As an expression of humbleness, the *halwa* is devoid of all furniture or ornaments, and contains nothing but carpets and mattresses that cover the entire space, inviting one to sit down.

A carpet offers an invitation to dwell; it is a sphere of containment, an extension of the idea of home as opposed to the external sphere. During weddings and family celebrations, carpets are spread out over the nearby road to mark the location of the celebration. Carpets are similarly spread out in the courtyard to mark places for rest. Wherever it is spread out, the carpet constitutes a stable base.

A red carpet is spread out in honor of guests and important visitors to express respect. In the painting *Razan* (2012, p. 38), a girl stands alone with her head bent at the edge of a red carpet spread out in a dry field; she seems to be waiting with endless patience for a distinguished guest who has yet to make an appearance, while communicating her passive acceptance of this situation. She does not go beyond the limits of the frame: standing at the edge of the carpet, she is nevertheless contained within it, as if fearing the small additional step that will lead to a true breakthrough and actual change.

The preoccupation with the image of the carpet involves a concern with both what is revealed and what is concealed: with the manner in which messages are communicated in different languages, while overcoming religious, social, political, and gender-related prohibitions that are clearly stated in some instances and encoded as visual signifiers in other cases. In the work *Maya* (2014, p. 43), for instance, a female figure is depicted standing on a carpet that is spread out among olive trees. In this case, the carpet is imbued with a double meaning: it represents the support and protection of society and of tradition, which are at the same time limiting and prohibitive. The painterly treatment of the carpet, the figure, the trees, and the earth is equal, as if indicating that tradition rules the figure's world in an absolute manner. Another hidden message is embedded in the carpets being aired out on a roof or on a balcony. This image, which appears in the painting *House 1* (2014, p. 69), may be read as a metaphor for the desire to air out processes taking place behind closed doors – processes that remain invisible, and which are shaped by the power relations and oppression characteristic of traditional society.

Countless carpets cover the field all the way to the horizon line in the work *Carpets* (2014, p. 36); they are exposed and vulnerable, their uniqueness blurred as they are integrated into the earth. The interior (house, room, soul) and the exterior (body, field, outside sphere) become one. In the work *Razan 3* (2013, p. 54), a young woman is seen crushing dry straw in her hands as she kneels down on the carpet and merges with it as if succumbing to it. Another work, *Shimrit* (2014, p. 65), depicts a woman wearing a sleeveless undershirt and shorts. She stands at the edge of the carpet, her body tense and erect, leaning on a ladder as if in a futile attempt to escape. In the painting *Lying Figure* (2013, p. 55), a woman is seen lying on the ornamental tiles, her head tilted at a dangerous angle. Has she given in to social conventions, to her future? Has she given up her struggle? A dark stain appears under her

Before All Else, A Home

– Carmit Blumensohn –

Concealed within the weave of a carpet are secrets, processes, and events. It is a signifier of local identity, which represents connections between nature, geography, and culture. For Fatma Shanan, who was born and raised in the Druze village of Julis, a carpet is before all else a home. It represents the security of a warm and protected domestic sphere, and serves as a boundary separating what is known and safe from what is strange and foreign. The carpet appears as an embodiment of the private sphere within a larger social sphere. When it is spread out on the floor, it insulates against the cold emanating from the stones, while effacing and covering everything that should remain unseen. When it is spread out on the ground outside, meanwhile, it cancels out nature, intruding into it and disrupting the landscape. Domestic spaces trickle out into the expanse of the fields, conquering a stretch of earth, taking over their surroundings. Shanan's works resonate with personal, familial, historical, cultural, and religious memories. Her paintings raise personal questions concerning one's place in the personal, familial, social, and communal sphere, as well as social and political questions concerning otherness and difference, contrasts and identity, and the obsessive search for what is familiar, known, and safe.

The concern with the image of the carpet is a means of exploring the complex identity of a young Druze woman born in Israel, where Jewish society is generally characterized by a lack of openness to difference and to the other. By means of her concern with the image of the carpet and its integration into the lived sphere she depicts in her paintings, Shanan attends to the complex processes that construct her identity. This identity is woven out of values, ideologies, social codes and traditions, a sense of belonging, aspirations and dreams. Her art transforms the presence of the carpet into a central theme, while showcasing a display of deeply moving beauty. This is her tactic for luring the viewer into her world.

I would like to offer an interpretation of Shanan's works as a process of searching for order and for an anchor in a contemporary, chaotic, surprising and threatening world; this process, I suggest, revolves around an attempt to define an alternative realm of order and security, if only within the sphere of artmaking.

Underlying Muslim ornamental forms is an attempt to give visual shape to mathematical knowledge that reflects a divine cosmic order. The word arabesque comes from the Latin *arabus*, and refers to a specific type of decorative, ornamental form made up of rhythmically repeated patterns borrowed from the worlds of vegetation and of geometry. The carpet is an inventory of patterns that are carefully controlled in terms of their themes, arrangement, and colors. Shanan studies these conventional ornamental forms, while gradually infusing them

Alsabbar Association
The Um el-Fahem Art Gallery
Gallery Director: Said Abu Shaqra

Fatma Shanan Dery
A Single Continuum

Opening: January 24, 2015

Exhibition:
Curator: Carmit Blumensohn
Production and Coordination: Ruthie Oppenheim
Hanging: Ahmad Muhammad Mahajnah

Catalogue
Designer: Magen Halutz
Photos: Liat Elbling
Hebrew Editing: Yaron David
Arabic Translation and Editing: As'ad Odeh
English Translation: Talya Halkin
Graphics: Alva Halutz

On the cover: **Folded Carpet**, 2013 (detail), p. 59
Pages 2–3: **House 3**, 2014 (detail), p. 73

All measurements are in centimeters, height x width

The exhibition and catalogue were produced with the support of the Ministry of Culture and Sport
Israel National Lottery

© 2015, all rights reserved to the artist, to the photographer, to Elsabar Association, and to the Um el-Fahem Art Gallery

My heartfelt thanks go to my parents, brothers, and sister for their constant support. I would also like to thank the artists who accompanied me as teachers in the course of my studies: Eli Shamir, Farid Abu Shaqra, and Yehuda Yatsiv.
Thanks to Dr. Yael Guilat for our dialogue in preparation for the exhibition and for her contribution to this catalogue.
Thanks to Dr. Gideon Ofrat for his article.
I would like to express my gratitude to the Um el-Fahem Art Gallery, to Zemack Contemporary Art, to the exhibition curator and catalogue editor Carmit Blumensohn, to the graphic designer Magen Halutz, to the America-Israel Cultural Foundation, and to the Ministry of Culture and Sport.
Thanks to the Israel National Lottery for supporting the production of this exhibition and catalogue.

Fatma Shanan Dery

Contents

98
Before All Else, A Home
Carmit Blumensohn

94
On Carpets and on Authenticity
Gideon Ofrat

88
Carpets as Arenas of Action and Creation: On Fatma Shanan's Work Processes
Yael Guilat

83
Biographical Notes

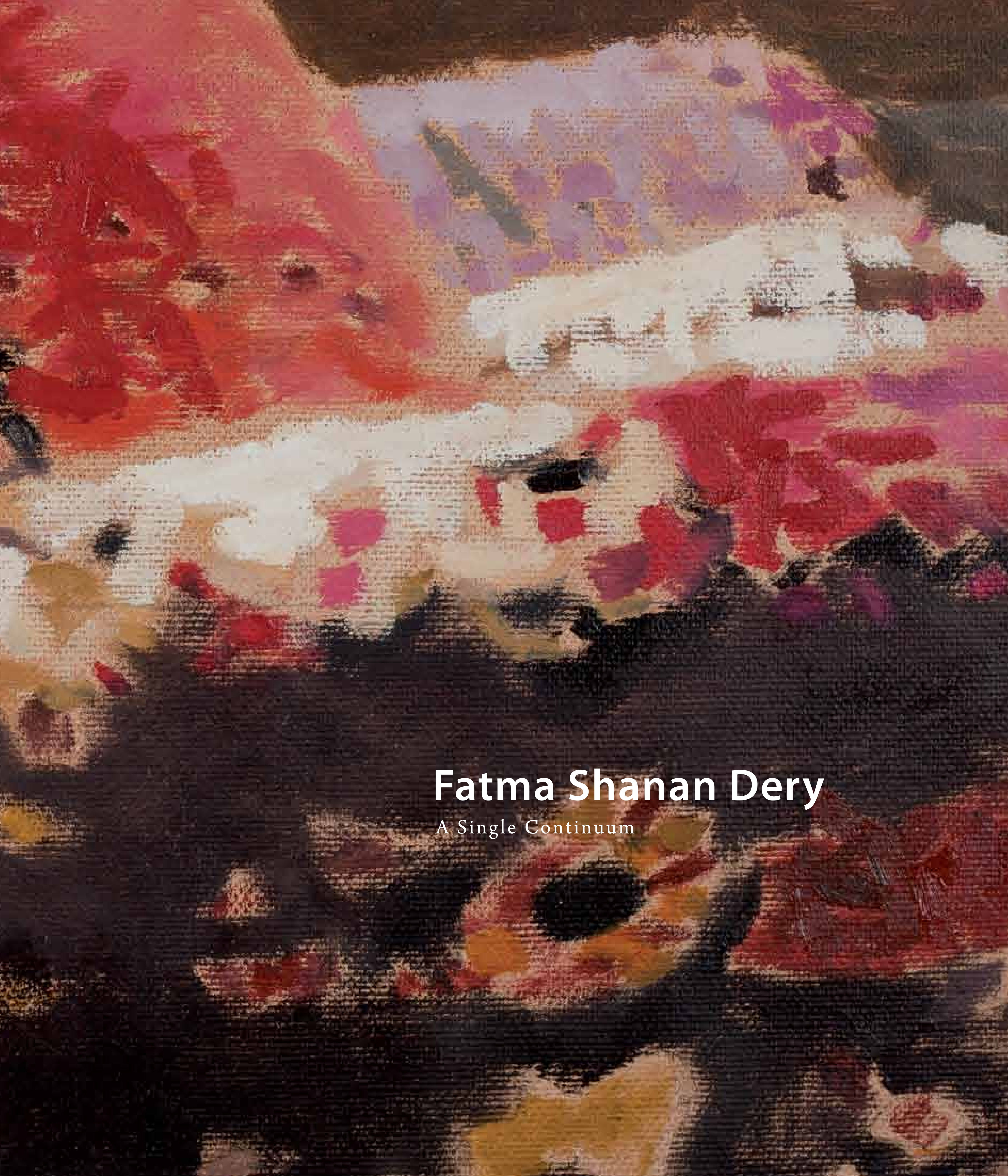
Pagination follows the Hebrew/Arabic order, from right to left.

For Tom, with love

Fatma Shanan Dery

A Single Continuum

صالة العرض للفنون أم الفحم
הגלריה לאמנות אום אל-פחם
Umm el-Fahem Art Gallery



Fatma Shanan Dery

A Single Continuum