



پدیدارشناسی قالی در آثار چیدمانی فائق احمد

چکیده:

چیدمان‌های فائق احمد ماهیت کاربردی قالی را به چالش می‌کشد. آثار او رنگ‌های غنی و الگوهای انتزاعی در قالب اشکالی در حال تجزیه و فروریختن از دیوارهای گالری را نمایش داده است که ماهیت جسمانی و مادی این قالی‌ها مساله اصلی پژوهش حاضر است. از این رو، با هدف شناسایی ویژگی‌های آثار چیدمانی احمد این سوال مطرح شد که، پدیده ساختاری فضا و زمان در چیدمان‌های مبتنی بر قالی آثار فائق احمد چگونه است؟ روش جمع‌آوری اطلاعات این مقاله به صورت کتابخانه‌ای و با اتخاذ رویکردی کیفی و روش پدیدارشناسانه تفسیری صورت گرفته که ماهیتی توصیفی تحلیلی و هدفی بنیادی داشته است. نتایج پژوهش نشان داد که، قالی به عنوان رسانه اصلی چیدمان و ماده آن یعنی پشم، دارای کیفیتی پویا و سیال می‌شود که ابعاد زیباشناسانه متنوعی را در رابطه با پدیده فضا و زمان به وجود آورده است. پدیده ساختاری فضا در این آثار از طریق هم‌زیستی فرهنگ سنتی و فرهنگ دیجیتال

نوع مقاله: پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۲/۱۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۹/۱۰
راضیه مختاری دهکردی
(نویسنده مسئول)
استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر و علوم انسانی، دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران.
Email: razieh.mokhtari@sku.ac.ir
DOI شناسه دیجیتال
10.22051/jtpva.2022.39795.1396

با بینندگان تعامل برقرار کرده و هنرمند خوانش جدیدی برای مخاطبین را فراهم می‌آورد؛ منطق درونی آثار احمد در ارتباط با فضا تعیین می‌شود و گفتمان تازه‌ای در بازی با فضای گالری شکل می‌گیرد. با فروریختن، ذوب شدن و یا پیکسل شدن نقوش سنتی سیری از زمان گذشته به حال رقم خورده است و جلوه‌ای از پیوستار زمان در فضایی چندلایه شکل گرفته و مخاطب در برابر آن موقعیت چندگانه‌ای پیدا کرده است.

واژگان کلیدی: قالی، چیدمان، فائق احمد، فضا، پدیدارشناسی

مقدمه

قالی در عصر پسامدرن وارد مرحله جدیدی می‌شود که صرفاً به عنوان زیرانداز تلقی نمی‌گردد و سوبه‌های جدیدی در هنر پست مدرن را پیش می‌برد؛ به طوری که هنرمندان چه در داخل کشور و چه هنرمندان خارجی به بازخوانی جدیدی از هنر قالی پرداخته‌اند؛ و نوآورانه به بیان مفهومی یا ساختار شکنانه آن می‌پردازند. این پژوهش با رویکرد پدیدارشناسی آثار چیدمانی فائق احمد را مطالعه می‌کند؛ این هنرمند آذربایجانی یکی از شاخص‌ترین هنرمندان دوره پست مدرن است که کیفیت جدیدی در قالی ایجاد کرده است. آثار احمد دارای تنوع و پیچیدگی‌های است که شناسایی آن برای هنرمندان و محققین می‌تواند موجب شناخت کیفیات ناشناخته و کاربردهای نامتعارف قالی در هنر عصر پست مدرن شود و بستر جدیدی در عرصه پژوهشی و کاربردی فراهم آورد؛ هم‌چنین، این مقاله از سویی، می‌تواند زمینه مطالعاتی جدیدی برای پژوهشگران با مفاهیم اصلی این پژوهش ایجاد کند و از طرف دیگر، هنرمندان هنر جدید را به چگونگی استفاده از قالی در بستر هنر پست مدرن سوق دهد. احمد در خلق چیدمان هایش، رنگ، هندسه و حرکت را مطالعه می‌کند که با دست‌کاری الگو، رنگ، یا گسترش چیدمان قالی محور به صورت ابعادی و زاویه دید همراه است و خوانش جدیدی از پدیدار فضا و زمان در آثارش را برای مخاطبین فراهم می‌آورد. از این رو، مساله اصلی پژوهش حاضر تحلیل چگونگی پدیده ساختاری فضا و زمان در آثار چیدمانی فائق احمد است و با هدف شناسایی ویژگی‌های آثار چیدمانی احمد، به مطالعه ماهیت قالی و اهمیت جسمانی و مادی آثار می‌پردازد. در همین راستا، این سوال مطرح می‌شود که پدیده ساختاری فضا و زمان در چیدمان‌های مبتنی بر قالی آثار فائق احمد چگونه است و رسانه قالی چه فضایی برای مخاطب را فراهم می‌کند؟

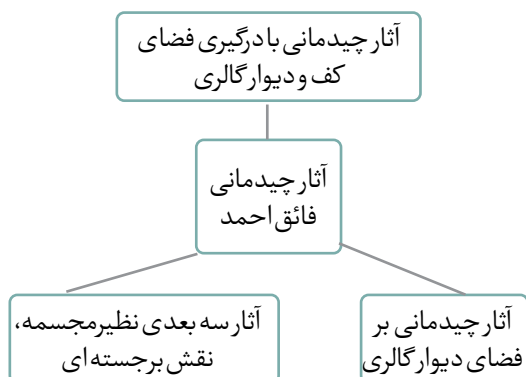
روش پژوهش

روش پژوهش حاضر، پدیدارشناسی تفسیری هرمنوتیک ماکس وان مانن^۱ با هدف دست‌یابی به ماهیت و ساختار قالی است. رویکرد وان مانن در حوزه هنر توسط کریستین هاینیک^۲ اخذ می‌شود. جامعه آماری این پژوهش آثار چیدمانی فائق احمد است که بر مبنای پدیدارشناسی فضا در سه گروه تفکیک شد و دو نمونه از آثار فائق احمد در سه خوشه به صورت غیرتصادفی بر مبنای ساختار فضایی

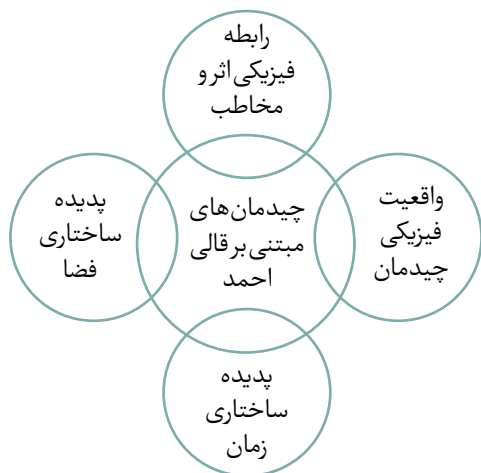
(نمودار ۱) انتخاب شد. با توجه به هم‌پوشانی نتایج تحلیلی با نمونه‌های دیگر، انتخاب دو نمونه کفایت می‌کرد. قالی‌های چیدمان‌های هنرمند با اتکای به مشخصه‌ها و ویژگی‌های ذاتی خودشان مورد تحلیل قرار می‌گیرند.^۳ روش گردآوری و تحلیل داده‌های پژوهش، مشاهده، مصاحبه با هنرمند و روش اسنادی برای توصیف مقوله‌های کیفی پدیده است.

پیشینه پژوهش

تاکنون پژوهش‌های متعددی درباره هنر چیدمان به زبان فارسی و انگلیسی انجام پذیرفته، هیچ یک به طور خاص به آثار فائق احمد نپرداخته‌اند. برخی از پژوهش‌های مرتبط با هنر چیدمان و یا نقش قالی در هنرهای جدید معرفی می‌شود: فاطمی و موسی‌لر (۱۴۰۰)، در مقاله «زیبایی‌شناسی دریافت در هنر چیدمان تعاملی؛ خوانشی براساس نظریه ولفگانگ آیزر (مطالعه موردی: چیدمان تعاملی استخر شنای لئوناردو اریچ)» با هدف بررسی نقش تعامل مخاطب در دریافت زیبایی‌شناسی اثر چیدمان تعاملی، به شناسایی چیدمان استخر شنای لئوناردو اریچ - که به صورت تعاملی ارایه و اجرا شده - می‌پردازند. نتایج این مقاله نشان می‌دهد که، مخاطب در اثر چیدمان تعاملی، شکاف و جای خالی را احساس می‌کند که با حضور در اثر، این شکاف پر شده و تولید معنا توسط مخاطب صورت می‌گیرد. نظریه شکاف آیزر هم‌پوشانی کاملی با مراحل تعامل مخاطب با اثر هنری را نشان می‌دهد که جایگاه و اهمیت مخاطب در اثر در راستای تکمیل مفهوم و تولید معنا مورد توجه قرار می‌گیرد. رهبرینیا و مافی تبار (۱۳۹۴)، در مقاله «مبانی پدیدارشناسی هرمنوتیک در چیدمان تعاملی» «وقتی چیزی رخ نمی‌دهد» اثر ارنستو نتو» نشان می‌دهند که مخاطب در پهنه این اثر، موجودیتی تفسیری دارد و دیگر فاعل شناسنده‌ای نمودار ۱. تقسیم‌بندی آثار فائق احمد با در نظر گرفتن ساختار فضایی (نگارنده).



نمودار ۲. کدگذاری مولفه‌های مرتبط با تحلیل چیدمان قالی بر اساس نظریه پدیدارشناسی هاینیک (نگارنده).



می‌نویسد: «یعنی دلیل این که مدام توجه ما به فضا و زمان خارق‌العاده اثر هنری جلب می‌شود، خود اثر است نه چیز دیگر» (Ibid, 2011: 71).

به گفته هاینیک، منطق درونی آثار هنری جای خود را به اهمیت بیرونی می‌دهد: ظاهر فیزیکی و وجود اثر معنای خاص خود را ایجاد می‌کند که برای هر اثر هنری منحصر به فرد است (Ibid, 2015: 69). بنابراین، تمرکز بر پدیدارشناسی و حضور فیزیکی اثر، امکان تفسیر آن را فراهم می‌کند که اثر هنری را در مرکز گفتمان قرار دهد. پدیدارشناسی به طور خاص در تحلیل هنر معاصر مفید است، زیرا اثر را به یک حرکت یا سبک واحد گره نمی‌زند. پدیدارشناسی به ویژه با آثار هنری تولید شده توسط هنرمندانی که با طیف متنوعی از رسانه‌ها کار می‌کنند و کسانی که زبان‌های بصری متنوعی را طراحی می‌کنند، نظیر مجموعه آثار مبتنی بر قالی فائق احمد، کارآمد است.

همان‌طور که هاینیک استدلال می‌کند، پدیدارشناسی به عنوان روش‌شناسی نیز به رسانه‌های تاریخی و اشکال هنری اجازه می‌دهد تا خارج از حیات تاریخی خود حضوری معاصر داشته باشند. پدیدارشناسی به عنوان روش‌شناسی، چیزی را که هاینیک به عنوان مشکل «زمان خطی» در هنر توصیف می‌کند، دور می‌زند: جدول زمانی که در آن اثر در چارچوبی غایت‌شناسانه مفهوم‌سازی می‌شود که از نقطه‌ای از هنر «عامیانه» (آموزش ندیده و غیرماهر) به هنر «والا» پیش رود. هاینیک می‌نویسد: «مطالعات تاریخی هنر ارتباط تنگاتنگی با مساله کلی‌تر فلسفی خود زمان دارد. پژوهشگران اغلب با دشواری تمایز بین تاریخ هنر به

نیست که با اتکا به ذهنیت معین، مفاهیم اشیاء را معین کند؛ مخاطب نه فقط با استناد به آن چه چشم می‌بیند، بلکه با اتکا به قوای دیگر چون بویایی و لامسه، پذیرنده حقیقت است؛ و در این فرآیند، جسم مخاطب به بخشی از چیدمان بدل می‌شود و این تجانس به یگانگی مخاطب با اثر هنری منتهی می‌گردد. اکبری و زواری (۱۳۹۴)، در مقاله «نقش و جایگاه قالی در زبان‌های جدید هنری» نشان داده‌اند که قالی به عنوان یک هنر - صنعت همیشه جایگاه و کارکرد خودش را به عنوان عنصری که به رفع نیازهای مادی و معنوی می‌پردازد، حفظ کرده است؛ که در کنار آن به موجب تحولات فکری هنرمندان معاصر با نگاهی دقیق برخی از کیفیات دیگرش که در بستر سنت‌گرایی در جهت حفظ قداست قالی نهان مانده شکوفا شده است. این پژوهش به جنبه صرفاً توصیفی استفاده از قالی در هنر معاصر می‌پردازد. بر اساس بررسی‌های انجام شده، هیچ‌کدام از پژوهش‌های موجود به مطالعه آثار فائق احمد نپرداخته‌اند. در مقاله حاضر این موضوع با رویکرد پدیدارشناسی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

مبانی نظری پژوهش

پدیدارشناسی توأمان فلسفه و روشی است که به بررسی ماهیت یا ذات پدیده‌ها می‌پردازد؛ یعنی، بررسی و کاوش آن چیزی است که چیزها را به آن چه هستند، تبدیل می‌کند و بدون آن چیز، آن چیز نمی‌توانست چیزی باشد که اکنون هست (Van Manen, 1990: 10).

کریستین هاینیک از پژوهشگرانی است که روش پدیدارشناسی تفسیری هرمنوتیک را با اتخاذ از رویکرد هرمنوتیکی وان مانن برای تحلیل آثار هنری پیشنهاد می‌دهد و پژوهش پیش رو، بر اساس این مبنا شکل می‌گیرد. هاینیک در مقاله «چند مورد استفاده از پدیدارشناسی در تاریخ هنر»، پدیدارشناسی را روشی برای درک تاریخ هنر توصیف می‌کند که ضمن سازش با هنر معاصر «روش تاریخی برای آرایه اثر» را نیز پیشنهاد می‌دهد (Hainic, 2011: 74).

پدیدارشناسی از نظر هاینیک روشی ایجاد می‌کند تا «وضعیت اولیه اثر هنری را تصاحب کند» (Ibid, 2015: 69) و آن را در زمان و فضای پیش از هدف خود در نظر گیرد. آثار هنری، مانند همه پدیده‌های دیگر، پیش از آن که موضوعی برای مطالعه علوم مختلف باشند، در حوزه پژوهشی قرار می‌گیرند که خودشان مطرح می‌کنند. هاینیک در این باره

این را در نظر می‌گیرد. این به ملموس بودن اثر هنری و تجربه ما از آن توجه دارد... (Crowther, 2009: 8). در این تعریف، «ساختار» یا ظاهر بیرونی اثر هنری در وجود فیزیکی آن و ویژگی‌های فیزیکی که آن را تشکیل می‌دهد، تجسم می‌یابد: به عبارت دیگر، رسانه، چیدمان است. کروتز بیان می‌کند که تجربه پدیدارشناختی اثر هنری، بنابراین، این واقعیت مادی فیزیکی و تجربه بصری و فیزیکی مستقیم و بدون واسطه ما از آن را ملاحظه می‌کند (Ibid: 8-9).

فضا در هنر چیدمان

«چیدمان» اثر هنری است که محصولی از مواد و فضا می‌باشد و تعداد فزاینده‌ای از هنرمندان پست مدرن آن را دنبال می‌کنند. «هنر چیدمان»، اصطلاحی است که به نوعی به گونه هنری اشاره می‌کند که بیننده به طور فیزیکی وارد آن می‌شود و اغلب به عنوان «تئاتری»، «غوطه‌ور» یا «تجربه‌ای» توصیف می‌شود (Ring Petersen, 2015: 66). هنر چیدمان در پایان قرن بیستم به جریان اصلی هنرها تسلط یافت. با این حال، تنوع بسیار از نظر ظاهر، محتوا و گستره اثری که امروزه تحت این نام تولید می‌شود، و آزادی استفاده از این اصطلاح، تقریباً مانع از هرگونه معنایی می‌شود. کلمه «چیدمان» امروزه برای توصیف هرگونه آرایش اشیاء در هر فضای معین گسترش یافته است؛ تا جایی که، می‌توان آن را حتی برای نمایش معمولی نقاشی‌های روی دیوار به کار برد (Bish-op, 2005: 6). از آن جا که چیدمان معمولاً به بیننده اجازه می‌دهد تا وارد فضای پیکربندی شده و حرکت در اطراف آن شود و یا با برخی از عناصر آن تعامل داشته باشد، معمولاً تجربه‌ای بسیار متفاوت از یک نقاشی یا مجسمه سنتی - که معمولاً از یک نقطه مرجع دیده می‌شود - به بیننده ارائه می‌دهد. علاوه بر این، یک چیدمان ممکن است چندین حواس بیننده از جمله لمس، صدا و بویایی و هم چنین، بینایی را درگیر کند. فضا در چیدمان اهمیت ویژه‌ای می‌یابد و به تعبیر جنیفر لیخت^۴، «فضا» ماده اولیه چیدمان است. «در گذشته، فضا صرفاً ویژگی یک اثر هنری بود که توسط قراردادها و توهم‌گرایانه در نقاشی یا با جابه‌جایی حجم در مجسمه‌سازی ارائه می‌شد، و فضایی که بیننده و شیء را از هم جدا می‌کرد به عنوان فاصله صرفاً نادیده گرفته می‌شد. این بُعد نامرئی اکنون به عنوان یک عنصر عملی در نظر گرفته می‌شود، نه صرفاً برای بازنمایی، بلکه برای شکل دهی و مشخصه‌سازی توسط هنرمند، و می‌تواند بیننده و هنر را

مثابه تکامل خطی و ایده «زمان درونی» یا چرخه درونی پدیده‌های هنری مواجه هستند» (Hainic, 2011: 71). این اختلاف در «زمان درونی» منحصر به فرد همان چیزی است که منتقدان با توجه به مجموعه قالی‌های احمد با مشکل مواجه هستند. فرش‌ها از آن چه منتقدان به عنوان گذشته‌ای مرده و دور تصور می‌کنند، رو به جلو می‌روند و در سیلابی از رنگ‌های واقعی و زنده به صحنه هنر معاصر می‌روند. قالی‌ها از آن چه منتقدان منطق زمان تاریخی هنر می‌دانند، یعنی ایده نادرست «تصادف» خطی در تاریخ هنر غرب، تبعیت نمی‌کنند. در عوض، فرش‌ها رویه‌ای را در پیش می‌گیرند که به نظر منتقد غربی بیگانه و از گذشته فریبنده‌ای است و این تاریخ را درست در مقابل خود روی دیوار گالری قرار می‌دهد. پدیدارشناسی به ما این امکان را می‌دهد که وارد این قلمرو «پدیده‌های هنری» شویم که هاینیک توصیف می‌کند و به «منطق درونی» اثر دسترسی پیدا کنیم که به گفته هاینیک اغلب در جریان استفاده از روش‌شناسی‌های دیگر نادیده گرفته می‌شود (Ibid). پدیدارشناسی به عنوان روش‌شناسی، تماشاگر را ذاتاً بخشی از حضور اثر می‌داند و رابطه فیزیکی بین بیننده و اثر هنری برای شکل‌گیری درک فضایی از اثر کلیدی می‌شود. در حالی که، برای حیات اصلی اثر ضروری نیست، برای درک چگونگی وجود اثر در زمان و فضا باید بین بیننده و شیء تبادل وجود داشته باشد. فضا در پدیدارشناسی اهمیت ویژه‌ای دارد و مفهوم فضا در این جا فرآورده‌ای از عناصر است (اوکویرک و همکاران، ۱۳۹۰: ۲۵۹)؛ که معمولاً با معنی درک مکان، زمان و اشیاء ارتباط آن‌ها با توجه به فاصله‌ها و ابعاد، اجزا و عناصر بصری سازنده یک اثر، معنا پیدا می‌کند. بنابراین، زمانی از فضای یک اثر صحبت می‌شود، تأثیرات کلی اثر در همه ابعاد مادی و محتوایی اثر مورد نظر است (مختاری دهکردی، نادعلیان و مراثی، ۱۳۹۷: ۲۲). پل کروتز، در کتاب «پدیدارشناسی هنرهای تجسمی» (از جمله قاب) «پدیدارشناسی را به گونه‌ای تعریف می‌کند که در مورد زیبایی‌شناسی و شیء هنر بصری به کار می‌رود. او می‌گوید: در آثار هنری تجسمی، ویژگی‌هایی که برای رابطه متقابل سوژه و ابژه تجربه است، به شکلی طولانی‌تر و ماندگار به وجود می‌آیند. او در ادامه می‌گوید: «معیار طولانی‌تر و ماندگار» در اینجا رابطه بین وضعیت هستی‌شناختی شیء بصری به عنوان مصنوع مادی با ویژگی‌های مجازی و سبک خاصی است که ساختار تجسم می‌یابد... یک رویکرد پدیدارشناسانه






را به عنوان مجسمه قلمداد کرده‌اند، اما به تعبیر بیشاپ با توجه به ارتباط آن‌ها با فضا در درده آثار چیدمان قابل ملاحظه می‌باشد. این هنرمند به سبب آثار مفهومی که از هنرهای تزئینی سنتی و زبان بصری قالی در آثار هنری چیدمانی استفاده می‌کند، مشهور است (Cohen, 2020: 41). آثار او بازاریابی و تجسم صنایع دستی قدیمی است که مرزهای بصری جدیدی با ساختار شکنی سنت‌ها و کلیشه‌ها ایجاد

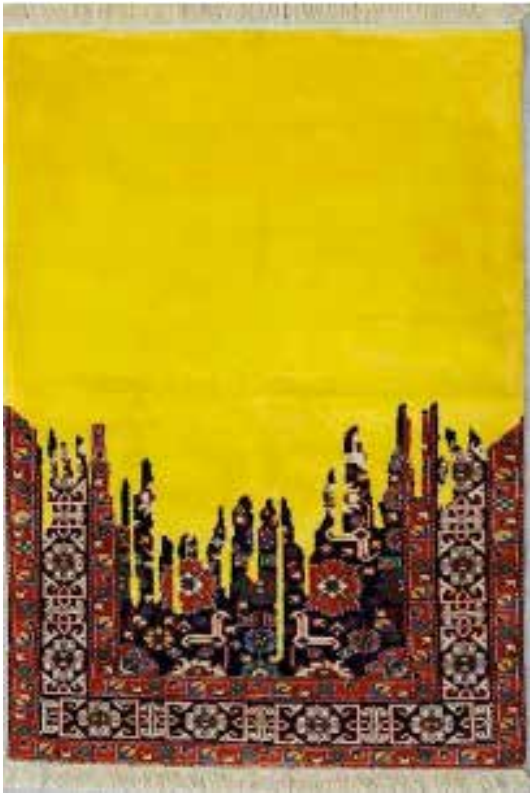
در موقعیتی با گستره و مقیاس بزرگ‌تری درگیر و ادغام کند» (Ring Petersen, 2015: 46).

قالی در آثار فائق احمد

فائق احمد هنرمند بین‌المللی از باکوی آذربایجان است که در سال ۲۰۰۷ به عنوان نماینده آذربایجان در بینال ونیز حضور داشت. هر چند که برخی از نویسندگان آثار فائق احمد

جدول ۱. تقسیم‌بندی آثار چیدمانی فائق احمد نسبت به پدیده فضا (نگارنده).

		آثار چیدمانی با درگیری فضای کف و دیوار گالری
<p>(ب) مایع، ۲۰۱۴، نخ پشمی، ۲۹۰ x ۲۰۰ سانتی‌متر (URL8).</p>	<p>الف) سیل با وزن زرد، ۲۰۰۷، نخ پشمی، ۱۰۰ x ۱۵۰ سانتی‌متر، مجموعه خصوصی (URL3).</p>	
		آثار چیدمانی بر فضای دیوار گالری
<p>(د) گاوتاما، ۲۰۱۷، مجموعه خصوصی (URL1).</p>	<p>(ج) سنت در پیکسل، ۲۰۱۰، موضوع پشم، ۱۰۰ x ۱۵۰ سانتی‌متر، انگلستان، موزه ویکتوریا و آلبرت (URL9).</p>	
		آثار سه بعدی نظیر مجسمه، نقش بر جسته‌ای
<p>(و) جاذبه و ضد جاذبه، ۲۰۱۴، نخ پشمی، ۱۲۰ x ۲۵۰ سانتی‌متر، مجموعه خصوصی (URL2).</p>	<p>(ه) اکولا یزر فرش، ۲۰۱۲، مجموعه خصوصی (URL4).</p>	



شکل ۱- فائق احمد، سیل با وزن زرد، ۲۰۰۷، نخ پشمی، ۱۵۰×۱۰۰ سانتی متر، مجموعه خصوصی (URL1).

بازسازی می‌شوند. فائق احمد در باکو، پایتخت آذربایجان زندگی و کار می‌کند، که نامش با استانی که به همین نام در آن سوی مرز جمهوری اسلامی ایران نام‌گذاری شده و منطقه اصلی تولید فرش‌های کلاسیک «فارسی» بوده، یکی است. اگرچه احمد در رسانه‌های دیگر مانند نقاشی، ویدیو و اینستاگراف کار می‌کند، اما بیش‌تر به خاطر آثار چیدمانی قطعات بافته شده خارق‌العاده‌اش بر اساس قالی کلاسیک آذربایجان، که سنگ بنای میراث فرهنگی این هنرمند است، شناخته می‌شود. امروزه، احمد این سنت هنری را ادامه می‌دهد اما نه با جوهر و کاغذ. در عوض، او طرح‌های فرش خود را روی کامپیوتر بازسازی می‌کند و توهم‌های نوری ایجاد می‌کند که کار تمام شده را به چیزی کاملاً معاصر تبدیل می‌کند که می‌تواند کیفیتی سه بعدی یا حتی کیفیتی جنبشی را بیان کند» (Komaroff, 2017: 46).

پدیدارشناسی چیدمان‌های فائق احمد

پدیدارشناسی در مورد آثار احمد به دلیل ظاهر زیبایی‌شناختی چیدمان‌های مبتنی بر قالی و به دلیل موقعیت او به عنوان هنرمندی که با پیشینه آذربایجانی

می‌کند. احمد در میان موج جدیدی از هنرمندان معاصر است که صنایع دستی را به روش‌های نوآورانه مطالعه می‌کند تا آثار مفهومی خلق کند که از قراردادهای مرتبط با این هنر با وارد کردن آن به یک زمینه هنر معاصر جهانی فاصله‌گیرد و در این راستا، درک ما از سنت‌ها را از طریق اشیای فرهنگی نمادین به چالش می‌کشد. وی با مواد و رنگ‌های سنتی مانند قالی بافی آذربایجان یا گلدوزی‌های هندی کار می‌کند. با این حال فائق احمد توضیح می‌دهد که، «علاقه‌ای به ادغام گذشته و حال ندارم»، بلکه «به گذشته علاقمند هستم، زیرا این پایدارترین مفهوم زندگی ما است» (URL5). قالی به عنوان ماده اصلی چیدمان که عنصر ثابتی است، به نظر می‌رسد که شروع به ذوب شدن می‌کند و نهایتاً استخری از رنگ می‌شود. احمد در طول خلق آثارش بازی‌گوشانه انتزاع غالباً هندسی را از طریق چرخش و ذوب شدن در تکه‌هایی از رنگ‌های زیبا دستخوش تغییر می‌کند و نقاشی‌های میدان رنگ اکسپرسیونیست‌های انتزاعی را به ذهن متبادر می‌سازد. در حالی که، تصمیم گرفته است هندسه انتزاعی خود را در چندین چیدمان حفظ کند. مجموعه آثار چیدمانی احمد دارای نوعی شوخ طبعی، زیبایی و زیبایی‌شناسی شخصی است که عمدتاً با برداشتهایی از هنر معاصر و پسامدرن از خاورمیانه و کشورهای اسلامی به لحاظ تاریخی بازی می‌کند یا آن‌ها را نقد می‌کند. قالی‌های فائق احمد دیگر اشیایی تزئینی یا هنر سنتی نیستند؛ بلکه آثاری تغییر شکل یافته‌اند که از جای خود روی زمین بلند می‌شوند و به اشیایی هنری تبدیل می‌شوند. احمد در تولید آثار هنری خود به مطالعه رنگ، هندسه و حرکت می‌پردازد. هر چیدمان با مداخله متفاوت هنرمند روبه‌رو می‌شود که با دست‌کاری الگو، رنگ، یا گسترش چیدمان به صورت ابعادی، هر قطعه علاوه بر درگیری حس دیداری، جنبه لمسی منحصر به فردی برای دریافت مخاطب فراهم می‌کند که حاکی از چیره دستی هنرمند است.

لیندا کوماروف، متصدی هنر اسلامی و رییس هنر خاورمیانه، در موزه هنر معاصر لس‌آنجلس درباره آثار احمد می‌نویسد: «فرش شاید شناخته‌شده‌ترین شکل هنر اسلامی باشد و معروف‌تر از همه آن‌هایی هستند که از ایران و همسایگان نزدیکش هستند. هنرمندان معاصر منطقه از این هنر سنتی الهام می‌گیرند. در آثار احمد، قالی‌های بافته شده بر اساس طرح‌های سنتی فرش محلی ساختار شکنی و با فرمی معاصر

می‌کند. این نمونه‌های اولیه، اغلب به طور قابل توجهی با مدل کامپیوتری متفاوت هستند، واقعیتی که احمد، هم انتظار دارد و هم از آن استقبال می‌کند. هنرمند در نهایت با استفاده از ماشین‌های بافندگی آذربایجانی، این مدل‌ها را برمی‌دارد و آن‌ها را به پشم تبدیل می‌کند و این امکان را فراهم می‌کند که این فرآیند بافت، امکانات خود را به چیدمان‌ها تزریق کند. احمد با خلق قالی‌ها با استفاده از این فرآیند چند مرحله‌ای در پی تغییر طبیعی در طرح‌های خود می‌باشد. وی آزمایش را در کار خود خلق می‌کند: «هنر من یک تجربه است. من می‌خواهم موضوع [نساجی] را بررسی کنم تا بینم چقدر می‌توانیم به درون چیزی کامل و جامع برویم...» (Ahmed, 2016). پشمی که هنرمند از آن استفاده می‌کند، اساس این آزمایش‌ها است، محور مرکزی حول شکل‌هایی که چیدمان‌های او از آن وام می‌گیرند. برای درک فیزیکی مجموعه چیدمان‌های قالی محور احمد، ابتدا، باید پشم را درک کرد. با تعریف مادی، پشم یک رسانه بسیار لمسی است. با بافت نرمی که دارد، گویی عملاً خواهش می‌کند که لمس شود. به همین ترتیب، فرآیند ساخت پشم بافی یک تجربه بسیار فیزیکی است. احمد برای بافتن تمام چیدمان‌هایش از دار قالی بافی استفاده می‌کند، تکنیکی که به غوطه‌ور شدن هنرمند در رسانه پشمی می‌افزاید. برخلاف ریخته‌گری مجسمه از مرمَر یا برنز، پشم برای تبدیل شدن به چیدمان لزوماً به واسطه‌ای (به جز دست‌های بافنده) نیاز ندارد. هنرمند به جای ریختن ماده در قالب یا استفاده از قلم موروی بوم، مستقیماً پشم را گره می‌زند تا هر قسمت از چیدمان را ایجاد کند. حتی فرآیند رنگ‌رزی نخ پشم یک تجربه بسیار عملی است، که در آن پشم، اغلب با دست، در مخزن‌های رنگی مختلف غوطه‌ور می‌شود. به دلیل این لامسه ذاتی، پشم نقش بصری و فیزیکی بسیار متمایزی در این چیدمان‌ها دارد که مستقیماً با نحوه تجربه پدیدارشناختی اثر توسط بیننده گره خورده است. گره‌هایی که پشم ایجاد می‌کند، کشش یا سستی که می‌توان از آن ایجاد کرد، اشکالی که می‌تواند ایجاد کند و الگوهایی که این شکل‌ها ایجاد می‌کنند، همگی منحصر به فرد هستند. علاوه بر این، آن‌ها برای هر چیدمان در مجموعه فرش متمایز هستند. در حالی که پای بندی شدید احمد به رسانه پشم اجازه ایجاد یک شکل و زمین جداگانه را نمی‌دهد، رنگ‌های مختلف پشم باعث ایجاد توهم عمق و بعد می‌شود. احمد در چیدمان‌هایش رنگ را روی رنگ می‌سازد و توهم حرکت،

کار می‌کند، اهمیت پیدا می‌کند. هنرمند با استفاده از چیدمان‌هایش به عنوان رسانه، از بیننده می‌خواهد که تسلیم فرآیند نگاه شود. پدیدارشناسی در مجموعه چیدمان‌های احمد به مطالعه رسانه قالی و ماده اصلی آن یعنی پشم می‌پردازد و این که چگونه نحوه برخورد هنرمند با ماده اصلی قالی بر رابطه بصری و فضایی بیننده با فرش تاثیر می‌گذارد. این روش پدیدارشناختی امکان آشکار کردن و تحلیل قالی‌ها به گونه‌ای که از نظر فیزیکی هستند، فراهم می‌کند. به جای این که فرم‌هایی را که خالق اثر در مجموعه فرش‌هایش جستجو می‌کند، صرفاً تاریخی بداند، به این فرم‌ها می‌توان به عنوان هنری که از تاریخشان جدا نیستند و بخشی منحصر به فرد از وجود مادی شان هستند، نگریست. آثار این هنرمند آذربایجانی از طریق تعامل مستقیم بدنی و بصری با چیدمان‌ها از طریق رسانه‌ای که آن‌ها را شکل می‌دهند و هم چنین، حضور فیزیکی آثار هنری در فضا قابل شناسایی هستند.



شکل ۲- فائق احمد، مایع، ۲۰۱۴، نخ پشمی، ۲۹۰×۲۰۰ سانتی‌متر (URL8).

احمد روند خود را در خلق قالی‌ها به عنوان «ناخودآگاه» توصیف می‌کند: او آن‌ها را بدون تصور از پیش تعیین یا انتظار، عمدتاً از طریق یک فرآیند آزمایشی خالص می‌سازد.^۵ هنرمند هنگام خلق هر چیدمان ابتدا، طرح خود را روی رایانه ایجاد می‌کند. او با کشیدن الگوهای فرش آذربایجان به عنوان منبعی برای ثبات بصری اولیه، چگونگی دست‌کاری الگوها را با کشیدن، کشش و کشیدن طرح کشف می‌کند. سپس، با استفاده از ترکیبی از برش، چسباندن و طراحی دستی، نمونه اولیه کاغذی شکل نهایی چیدمان را تولید

جهت و کشش بصری را ایجاد می‌کند.

در حالی که این توهم عمق را می‌توان در بسیاری از قطعات در سری فرش مشاهده کرد، «سیل با وزن زرد» (شکل ۱)، نمونه‌ای از توانایی پشم برای ایجاد ابعاد به عنوان یک صفحه مسطح است. «سیل با وزن زرد» به صورت عمودی بر روی دیوار گالری آویزان شده است که یک تمایز خوانا بین نیمه بالایی کار و نیمه پایینی ایجاد می‌کند. نیمه پایینی آن یک تکرار نقش مایه‌های منظم اندازه‌گیری شده از اشکال هندسی و گل‌های انتزاعی بافته شده از نخ‌های سیاه، قرمز و سفید تشکیل شده است. الگوی این نقش مایه‌ها در قطعه «سیل با وزن زرد» با ریزش رنگ زرد دچار اختلال و به یک باره طرح شکسته می‌شود. هر چند که به نظر می‌رسد که رنگ زردی بر قالی ریخته شده، اما «سیل» کاملاً از نخ پشمی در اندازه ۱۰۰ در ۱۵۰ سانتی متر ساخته شده است.

قطعه مجزا «سیل» معمولاً به صورت عمودی از دیوار گالری به شکل یک نقاشی دو بعدی شامل یک قاب نمایش داده می‌شود. از آن جایی که «سیل» به این شکل نشان داده می‌شود، بیننده چیدمان را مانند یک نقاشی تجربه می‌کند؛ برای خوانش اثر مخاطب مانند نقاشی به اثر نزدیک می‌شود نه مانند خوانش قالی از دور. این تصمیم باعث می‌شود که بیننده این اثر را از یک زاویه خاص (در سطح چشم) و فاصله مشخصی برای دریافت کل اثر ببیند. کل اثر «سیل» در یک صفحه وجود دارد و هیچ عمق فیزیکی واقعی در خارج از یک لایه بافت پشمی که چیدمان را تشکیل می‌دهد، ندارد. احمد آگاهانه با تبدیل سه بعدی به دو بعدی در چیدمان‌هایی مانند «سیل» بازی می‌کند. چیدمان‌ها به وضوح اشیایی سه بعدی هستند؛ اما به دلیل ماهیت فرش بودن آن‌ها کاملاً به عنوان یک سطح صاف وجود دارند. با این حال، به دلیل بافت پشم، چیدمان‌ها کمی پرز دارند، به این معنی که، به طور طبیعی از دیوار بیرون زده‌اند. احمد از این بازی نامشخص بین دو بعدی و سه بعدی بهره می‌برد و آن را در طول دوره آزمایشی خود به سمت افراط سوق می‌دهد. این صافی واقعیت فیزیکی چیدمان یا به عبارتی، مجسمه است؛ اما تجربه بصری ایجاد شده توسط پشم با این واقعیت بسیار متفاوت است.

در حالی که نیمه پایینی «سیل» مملو از الگوهای انتزاعی و تکرار جزئیات هندسی است، نیمه بالایی کار به طور کامل از یک نوار جامد از کلاه کاموای زرد تشکیل شده است که از نظر بصری بر اکثر قطعه تسلط دارد. با مشاهده از فاصله‌ای

که برای تجربه کلی این چیدمان لازم است، شکل الگوهای پشمی این توهم را ایجاد می‌کند که پشم زرد در عوض نوعی رنگ چسبناک است که چکه می‌کند و اثر زیر را می‌پوشاند. گذرگاه بالای «سیل» - که به رنگ زرد روشن است - به چشم فرمان می‌دهد و روشنایی رنگ به جای این که به عنوان مجموعه‌ای از گره‌ها باشد، می‌طلبد که نوار به عنوان یک کل درآید. این رنگ زرد چشم را به قسمت پایین قطعه می‌کشاند، جایی که به نظر می‌رسد، در بیل می‌کند و روی بخش ساختار هندسی کار می‌ریزد. گنجاندن نیمه پایینی اثر توجه را به تفاوت بین آن و نوار زرد جلب می‌کند و توهم بصری پیچیده‌ای را ایجاد می‌کند که کاملاً با دست‌کاری رسانه پشم توسط احمد شکل گرفته است.

به دلیل محیط پشمی، نوار زرد را نمی‌توان از نظر ابعادی مدل‌سازی کرد و از نظر بصری یک پارچه به نظر می‌رسد و همه چیز را دربر می‌گیرد که انگار رنگ است. با این حال، تغییرات جزئی در رنگ توجه را به محیط و فرآیند رنگریزی - که این رنگ خاص را ایجاد کرده است - جلب می‌کند. همان‌طور که تغییر اندک رنگ روتکو توجه را به واقعیت رنگ روی بوم جلب می‌کند، تنوع رنگ و الگوی احمد نیز توجه را به محیط و فرآیند رنگ جلب می‌کند. ناگهان، هر گره دیده می‌شود، و هر دست‌کاری تصور می‌شود؛ سیل آشکار می‌شود. «سیل» به صورت مات در یک قاب نشان داده می‌شود که کیفیت نقاشی مانند آن را بیش از پیش افزایش می‌دهد. با این حال، این توهم مجدداً با درج نخ‌هایی بر لبه چیدمان شکسته می‌شود و توجه را به این واقعیت جلب می‌کند که محیط چیدمان‌ها پشمی است. توهم تبدیل پشم به رنگ و بالعکس کامل شده است. این یک تجربه پدیدارشناختی پیچیده برای بیننده امکانی ایجاد می‌کند که در آن توانایی او برای درک این توهمات در وجود قالی ضروری می‌باشد.

با توهم عمق، «سیل» نشان‌دهنده یک نوع تجربه پدیدارشناختی است که می‌توان با چیدمان قالی احمد داشت. چندین قطعه در این مجموعه با این نوع تجربه بصری کار می‌کنند، در حالی که، برخی دیگر به شکل فیزیکی تری با فضا بازی می‌کنند و به نظر می‌رسند که از هم جدا می‌شوند یا به طرف فضای بیننده از دیوار بیرون می‌آیند.

یکی از قطعاتی که در این روش دوم، یعنی خروج از دیوار به سمت مخاطب کار می‌کند. مجموعه چیدمان‌های احمد در سال ۲۰۱۴ با عنوان «مایع» (شکل ۲)، فرش محلی

ایجاد نمی‌کند. خطوط رنگی خاص در نیمه پایین چیدمان باعث می‌شود به نظر برسد که نیمه بالایی در حال ذوب شدن است و روی زمین به شکل چکیدن و سر خوردن به رودخانه‌هایی با اشکال و رنگ‌های انتزاعی جمع می‌شود. پشم به عنوان ماده اصلی آثار چیدمانی احمد، طوری به کار گرفته می‌شود که انگار استحاله‌ای از جامد به مایع شکل گرفته است.

آذربایجان را نمایش می‌دهد که در ادامه، خطوط رنگی عمودی را همراهی می‌کند و در نهایت، در قسمت پایینی چیدمان این‌گونه به نظر می‌رسد که نیمه بالایی در حال ذوب شدن است و روی زمین جمع می‌شود، چکه می‌کند و به رودخانه‌ای با اشکال و رنگ‌های انتزاعی می‌لغزد. «مایع» چیدمانی دارای دو نیمه است که نیمه بالایی چیدمان مبتنی بر انتزاع هندسی و الگوی سنتی است در

جدول ۲. وجوه تشابه تصویری آثار فائق احمد با آثار هنری مینیمال (نگارنده).

		
<p>(ج) رابرت موریس، آثار نمدی، بدون عنوان، ۱۹۷۶، سازه‌های نمدی و فلزی، موسسه هنری شیکاگو (URL7).</p>	<p>(ب) لیندا بنگلیس، قاچاق، ۱۹۶۹، لاتکس مایع، موزه ویتنی هنر آمریکا، نیویورک (URL10).</p>	<p>(الف) لیندا بنگلیس، شبج، ۱۹۷۱، لاتکس مایع، ابعاد متغیر، DACS، لندن (URL6).</p>

آثار چیدمانی فائق احمد از دریچه انتزاع با چیدمان‌های هنرمندانی نظیر لیندا بنگلیس^۶ به‌ویژه، مجموعه‌های قاچاق^۷ و شبج^۸ که از طریق لاتکس خلق شده‌اند و هم‌چنین، آثار نمدی رابرت موریس^۹ شباهت دارد. آثار احمد تحت تاثیر هنرمندان اکسپرسیونیست انتزاعی و هم‌چنین، هنرمندان مینیمالیستی اواسط قرن بیستم ایجاد شده‌اند. با نگاهی به «مایع» احمد، شباهت‌های ظاهری کاملاً آشکاری با مجموعه «قاچاق» در سال ۱۹۶۸ وجود دارد. اگرچه رسانه‌ها تفاوت قابل توجهی دارند؛ اما بنگلیس در لاتکس کار می‌کند و احمد در پشم، هر دو هنرمند می‌توانند در اثر کار خود با مایع منجمد در اثر حرکت رشته‌های رنگی به هم پیوسته و ذوب شوند (جدول ۱).

به همین ترتیب، هر دو چیدمان احمد و بنگلیس آزمایشاتی روند محور هستند که بنگلیس با استفاده از انداختن لاتکس بر روی زمین، و احمد از طریق بافندگی انتزاع خود را تکامل می‌بخشند. در هر دو کار آن‌ها، مخلوطی از تصادف و روند محاسبه شده وجود دارد؛ هر دو هنرمند فعالانه رنگ‌های خاصی را برای کار انتخاب می‌کنند.

این چیدمان‌های انتزاعی مینی‌مالیستی در اثر آزمایش هنرمند با یک رسانه رشد کرده‌اند؛ با استفاده از نم

حالی که نیمه پایین مبتنی بر انتزاعی با کیفیتی نقاشانه‌تر است که نشان می‌دهد که در آن فرم‌ها حل می‌شوند، و به صورت رشته‌های نامنظم ذوب می‌شوند. در «سنت در پیکسل»، احمد فاصله انتزاع هندسی را حفظ می‌کند، اما آن را به «پیکسل»‌های حتی کوچک‌تر تقسیم می‌کند که عناصر را به بلوک‌های رنگی جداگانه ساده‌سازی می‌کند. انتزاع چیدمان‌های احمد به بیننده این امکان را می‌دهد که تجربه‌ای فیزیکی و بصری داشته باشد که در آن احمد در خلق اشکال رابطه‌ای بین شکل و زمین ایجاد می‌کند که سپس، برای نشان دادن این ارتباط تغییر و دست‌کاری می‌کند. در برخی آثار مربع‌ها و مستطیل‌ها به خطوط موج‌دار تبدیل می‌شوند، یا لبه‌های دندان‌دار یک شکل ستاره به مربع‌های کوچک‌تر و تار تبدیل می‌شوند.

«مایع» از دیوار بر روی کف فضای گالری می‌آید. در حالی که نیمه بالایی هنوز ساخته شده و به‌گونه‌ای نشان داده می‌شود که گویی یک نقاشی است، نیمه پایینی آگاهانه این «قاب» را می‌شکند. انتخاب برای آوردن چیدمان مجسمه‌گونه روی زمین مستلزم آن است که بیننده «مایع» را از پارامترهای تعیین شده توسط مرزهای فیزیکی چیدمان تجربه کند. حتی مواد و تکنیک بافت در «مایع» تغییری

«سیل با وزن زرد» (شکل ۱)، همان چیزی است که به نظر می‌رسد فرش خاورمیانه در زیر استخر تجاوز کننده زرد خالص قرار دارد و از بالای چیدمان تقریباً به پایین می‌رود. در زمان ایجاد «سیل»، احمد با رسانه نساجی کاملاً آشنا بود؛ زیرا او در چندین کارخانه بزرگ با پشم خام کار کرده بود.^{۱۱} بنابراین، به کیفیت کار ماده اصلی آثارش یعنی پشم کاملاً شناخت داشت.

احمد از طریق دستکاری‌های خود در چیدمان‌های برگرفته از قالی به مخاطب نشان می‌دهد که، نخ پشمی چقدر انعطاف‌پذیر است و چقدر فرم‌هایی که رسانه می‌تواند از طریق گره‌های ساده ایجاد کند، گسترده است. جدا شدن، چکیدن یا خزیدن روی دیوار در بسیاری از چیدمان‌های احمد - که در قسمت بالایی حفظ می‌شوند به یک باره ذوب می‌شوند، بیکسل‌گونه می‌شوند و با خراب می‌کنند - باور بیننده را به واقعیت فیزیکی رسانه معلق می‌کنند.

احمد هم چنین، می‌تواند تجربه تماشاگر از چیدمان‌های فرش را از طریق رنگ دست‌کاری کند؛ زیرا رنگ آن چیزی است که بخش‌های مختلف چیدمان‌ها را مشخص می‌کند و حرکت چشم را در اطراف اثر دیکته می‌کند. استفاده احمد از رنگ، پشم را برجسته و مبهم می‌کند و خطوط و هندسه‌های خاص شکل‌های رنگی را از طریق رسانه دیگری غیرممکن می‌سازد. با این حال، همین هندسه‌های رنگارنگ هستند که توهمی از یک پارچگی ایجاد می‌کنند و بیان فردی هر گره پشم را پنهان می‌کنند. اگرچه پشم در زیر پرده‌ای از رنگ و نقش پنهان است، با این وجود پشم «موضوع» خالص چیدمان‌ها است، که منبع بیان هنری احمد است. احمد می‌گوید: من عاشق نساجی هستم...؛ چون پارچه‌ها اشیایی هستند که بشر از ابتدا، تا به امروز از آن‌ها استفاده می‌کند.^{۱۲}

این نقل قول به دقت نشان می‌دهد که چگونه احمد پشم را هم به عنوان عنصر سازنده چیدمان‌هایش و هم به عنوان موضوع اصلی کارش مفهوم‌سازی می‌کند. با این حال، نیز نشان می‌دهد که احمد چگونه پارچه و منسوجات را منحصر به مکان یا زمان خاصی نمی‌داند، بلکه به کل بشریت گره خورده است که از طریق یک تجربه جهانی زنده درک می‌شود. این تعالی زمان، که احمد آن را ذاتی منسوجات می‌داند، مستقیماً به فرش‌های او نیز ترجمه می‌شود. زیرا موضوع نهفته در هسته اصلی اثر، زمان است. همان‌طور که خطوط نقاشی‌های اکسپرسیونیست انتزاعی فرآیند هنرمند را لحظه به لحظه به تصویر می‌کشد، هر گره پشم

صنعتی حاضر آماده، موریس مجموعه‌ای از چیدمان‌های خاکستری یک پارچه را ایجاد می‌کند که به تعبیری «مجسمه‌سازی نرم» هستند. مانند قالی‌های احمد، اکثر چیدمان‌های موریس در این مجموعه از دیوار گالری آویزان شده‌اند که توسط وزن فیزیکی خودشان به پایین کشیده شده‌اند. بعضی از آن‌ها با چین‌ها و شکاف‌هایی با دقت قرار می‌گیرند، تا بتوانند مواد را در حالی که آویزان هستند، بیوشانند. خارج از این مورد، دست‌کاری کمی از طرف هنرمند انجام می‌شود و به رسانه امکان می‌دهد از طریق فیزیکی بودن و ارتباط با فضای اطرافش گفتمانی برقرار سازد؛ که این گفتمان، تاحدی در ارتباط بازی با فضای گالری ایجاد می‌شود. دقیقاً مانند احمد از طریق بازی با نم، موریس می‌تواند امکانات خاصی را در رسانه ایجاد کند. تاکشش، تنش یا سستی را ایجاد کند. چیدمان‌های قالی محور احمد شباهت زیادی با انتزاع چیدمان‌های تقریباً مشابه موریس بازی می‌کند، تا از هم جدا شود و فرم‌ها را به بیرون فشار دهد. در مقاله‌ای در مورد آثار نمدی، پیه کارمل^{۱۳} مورخ هنر، خوانش جدیدی از ورود موریس به احساس را به عنوان یک رسانه ارایه می‌دهد؛ که موریس با مواد نرم فرم‌های خاصی ایجاد می‌کند که توسط هنرمند دست‌کاری شوند. با تمرکز بر نظریه «ضد فرم» موریس در رابطه با آثار نمدی، کارمل شیوه موریس را در سنجش و امتحان نمد توصیف می‌کند که، موریس از هرگونه فرم پیش‌تعیین شده جدا شده است، تا بتواند امکانات آلی محیط را ترسیم کند. کارمل می‌نویسد: همان‌طور که موریس آزمایش می‌کند، اثر، شخصیت انسانی و ارگانیک خودش را می‌گیرد. اگر اشکال آثار نمدی موریس از پیش تعیین شده باشد، معنای آن نیز وجود ندارد؛ نمی‌توان آن‌ها را فقط به عنوان تصور مفاهیم نظری «ضد فرم» درک کرد؛ بلکه هر مجموعه از آثار به بررسی یک مساله رسمی خاص می‌پردازند (Karmel, 1989: 13). از این نقل قول، امکان ایجاد ارتباط بین اهداف موریس برای مجموعه آثار نمدی و ذهنیت احمد با مجموعه چیدمانی قالی وجود دارد. هر دو هنرمند به عمد در محدوده یک رسانه خاص کار می‌کنند تا مرزهای مواد را به طور کامل کشف کنند، و هر دو هنرمند علاقمند به تبدیل از طریق دست‌کاری فیزیکی هستند.

در سال ۲۰۰۷، فائق احمد تولید مجموعه‌ای چیدمانی مبتنی بر کار ماده پشم نرم را آغاز کرد که بعداً، به عنوان مجموعه‌های فرش شناخته شدند. اولین چیدمان مجموعه با عنوان

جدول ۳. تحلیل چیدمان قالی بر اساس مولفه‌های نمودار ۲ (نگارنده).

<p>قالی به‌عنوان پدیده ساختاری فضا در چیدمان‌های فائق احمد کیفیت جدیدی یافته است؛ این رسانه به‌طور سنتی همواره، به صورت زیرانداز، سطحی دو بعدی و هنری کاربردی تلقی شده است، با این حال در آثار احمد از هر سه خصیصه نامبرده خارج می‌شود و به شیوه‌هایی مشابه هنرهای زیبایی نظیر نقاشی، مجسمه و یا چیدمان سوق می‌یابد. در آثار وی قالی جنبه زیباشناسانه می‌یابد و هویت تازه‌ای پیدا می‌کند؛ بدین معنا که قالی که در فضای کف زمین قرار می‌گرفته در فضای گالری بر روی دیوار آرایه می‌شود و یا نظیر مجسمه برایش کیفیتی سه بعدی و در مواردی جنبه چیدمانی پویا لحاظ می‌شود. فضا در آثار احمد، گفتمان تازه‌ای در مسیر ارتباط بازی با فضای گالری ایجاد می‌کند؛ فضا در آثار وی محدود به فضای اثر نیست و فضای گالری و بیننده را نیز دربر می‌گیرد. چیدمان‌های احمد، ریزش سنت‌ها و فضای سنتی در دنیای امروزی را از طریق ذوب شدن و یاریختن رنگ بر الگوهای قدیمی قالی‌ها را به نمایش می‌گذارد.</p>	<p>پدیده ساختاری فضا</p>
<p>زمان، موضوع نهفته در هسته اصلی آثار این هنرمند آذربایجانی است. هر گره در قالی با داشتن رنگ و فضای خاص خود، لحظه و زمانی از خلقت تعیین‌کننده خودش را رقم می‌زند. خوانش زمان در آثار احمد برای مخاطب، خوانشی چند وجهی به همراه دارد. در آثار احمد تلفیق زمان گذشته و حال توامان دیده می‌شود؛ به این معنا که با فرو ریختن، ذوب شدن و با پیکسل شدن نقوش سنتی زمان گذشته به حال و حتی آینده پیوند می‌خورد. احمد در آرایه آثارش خوانش هم‌زمانی و در زمانی را آرایه می‌دهد؛ بدین معنا که در آثار چیدمانی بر فضای دیوار گالری، خوانش آنی و هم‌زمان برای مخاطب وجود دارد و آثار چیدمانی با درگیری فضای کف و دیوار گالری و یا برخی از چیدمان‌های سه بعدی نظیر آثار مجسمه‌ای و نقش برجسته‌ای نیاز به سپری کردن زمان بیش‌تری است.</p>	<p>پدیده ساختاری زمان</p>
<p>چیدمان‌های احمد، ادراک حسی مخاطب را به چالش می‌کشد و ایجاد توهم و سر درگمی را برای بیننده به همراه دارد. مخاطب در ماهیت فرش بودن چیدمان‌ها تردید می‌کند؛ گاه، آن را مشابه ماهیت رنگ که چکه می‌کند و فرو می‌ریزد، گاه، نظیر مجسمه و گاه مانند تصاویر دیجیتال کامپیوتری دریافت می‌کند. در آثار هنرمند دریافت مخاطب از اثر دچار سردرگمی می‌شود و برای او قطعیت در تشخیص رسانه اثر فرو کاسته می‌شود. در برخی از آثار احمد نظیر گاو‌تاما، مایع و حتی آثار نقش برجسته‌ای چون جاذبه و ضد جاذبه (جدول ۱) با بیرون کشیدن فضای اثر به سمت مخاطب به نوعی تجاوز و غصب کردن فضای دیداری بیننده مشاهده می‌شود.</p>	<p>رابطه اثر و مخاطب</p>
<p>پشم، به‌عنوان ماده اصلی، موضوع خالص چیدمان‌های احمد است. هنرمند مرزهای مادی پشم را کشف می‌کند و انعطاف‌پذیری ماده پشم را به معرض دید می‌گذارد. آثار وی توهم تبدیل پشم به مواد دیگری چون رنگ است؛ احمد، باور بیننده به واقعیت فیزیکی چیدمان فیزیکی رسانه را معلق می‌کند.</p>	<p>واقعیت فیزیکی چیدمان</p>

چیدمان‌های قالی محور فائق احمد

آزادی در تمام لایه‌های زندگی نفوذ کرده است. برای فناوری مدرن، هیچ مرزی از فرهنگ و سنت وجود ندارد و برای انسان هنوز مرز فرهنگ و سنت وجود دارد. بنابراین، همان‌طور که فناوری در جوامع سنتی زنده نفوذ کرده است، سنت نیز به فناوری نفوذ کرده و مرزهای خود را گسترش داده است. فائق احمد از طریق آثار چیدمانی خود تحمیل زیبایی‌شناسی دیجیتال بر روی الگوهای مرسوم آذربایجان را تصویر می‌کند و تضاد فرهنگ دیجیتال و فرهنگ سنتی جامعه آذربایجان را با به نمایش گذاشتن هر دو زیبایی‌شناسی به‌طور قابل تشخیص در تنش با یک دیگر نشان می‌دهد. با شکل دادن به خوانشی پدیدارشناسانه از آثار احمد، نه‌تنها می‌توان با ویژگی‌های زیبایی‌شناختی رسمی قالی‌ها درگیر شد، بلکه می‌توان منطق درونی آثار را - که در سراسر مجموعه‌هایش از طریق فیزیکی خاص چیدمان‌ها ایجاد می‌شود - درک کرد. بدون پشم و فیزیک مادی منحصر به فرد آن، چیدمان‌های منفرد مجموعه قالی‌های احمد آن‌طور که هستند، وجود نخواهند داشت و بیننده آن‌طور که باید پدیدارشناسی خاص آثار را درک نمی‌کند. پس از ایجاد این درک می‌توان قالی‌ها را از طریق نمادگرایی و تاریخ برای ایجاد معنا بازخوانی نمود. زیرا این آثار در لایه‌هایی وجود

در فرش‌های احمد لحظه‌ای در زمان را نشان می‌دهد. هر لحظه، ابداع احمد در حالت تعلیق بصری برگزار می‌شود. هر گره با داشتن فضا و رنگ خاص خود حاوی منطق درونی خود، جدا از کلیتی است که آن را می‌سازد. این گره که لحظه‌ای از خلقت تعیین‌کننده را رقم می‌زند، پیوند واحدی است که احمد آن را به یک کل واحد تبدیل می‌کند. بر اساس ابعاد تک تک چیدمان‌ها، هر قطعه در مجموعه فرش، مدت زمان متفاوتی از زمان خلاقیت را اندازه‌گیری می‌کند. شیوه‌ای که بیننده این عمل ابداع را تجربه می‌کند، ترجمه‌ای از طریق پشم است که واسطه مستقیمی بین تمرین هنری احمد و تجربه بصری و فیزیکی بیننده است. احمد در این میان ارزش بیننده نسبت به کارش را بیان می‌کند، اما به زیبایی نیز توسل می‌کند؛ راستش را بخواهید، کارهایی که من [روی قالی] انجام می‌دهم، همیشه درست و زیبا هستند، آن‌ها را بدون فکر انجام می‌دهم، این بیان آنی من است... فقط می‌خواهم ببینم مردم [در مورد آزمایش‌هایم] چه فکر می‌کنند.^{۱۳}

نتیجه‌گیری

فناوری‌های جدید همراه با اشکال جدید ارتباطات به

گذشته و زمان حال برقرار می‌سازد. چیدمان‌های هنرمند آذربایجانی مسیر خوانش زمان برای مخاطب را از خوانش خطی و هم‌زمان خارج می‌سازد و مخاطب برای دریافت برخی از آثار، خوانشی در طول زمان خواهد داشت. احمد از طریق دست‌کاری‌هایی که در بافت قالی در چیدمان‌هایش ایجاد می‌کند، انعطاف‌پذیری و گستردگی نخ‌پشمی با ایجاد گره‌های ساده را به مخاطب نشان می‌دهد که ماهیت قالی را نه تنها در ابعاد کاربردی، بلکه به لحاظ ابعاد زیباشناسانه‌اش دگرگون می‌کند و کیفیتی رنگ‌گونه به پشم رانزریق می‌کند و از این طریق باور بیننده را به واقعیت فیزیکی رسانه معلق می‌کند؛ برای مخاطب تشخیص ماهیت پشم به عنوان ماده اصلی قالی سخت می‌شود و نهایتاً مخاطب در دریافت پدیده ساختاری فضا و زمان نیز دچار تعلل می‌شود. در نهایت، برای در نظر گرفتن چیدمان‌ها از دریچه پدیدارشناسی، مخاطب به عنوان بیننده می‌تواند از زیبایی ذاتی موجود در آثار چیدمانی مبتنی بر فرش فائق احمد بهره‌برد؛ پشم نرم، رنگ روشن، تکامل زیبایی‌شناختی آن‌ها در فضا و زمان؛ تشخیص فرم‌های مجموعه‌های احمد به عنوان فضایی برای زیبایی‌شناختی.

دارند که فراتر از جنبه فیزیکی هستند. آثار این هنرمند با در نظر گرفتن ساختار فضایی در سه سطح قابل تفکیک هستند: آثار چیدمانی بر فضای دیوارگالری، آثار چیدمانی با درگیری فضای کف و دیوارگالری، و آثار سه بعدی نظیر آثار مجسمه‌ای و نقش برجسته‌ای. پدیده ساختاری فضا در چیدمان‌های احمد، گفتمان تازه‌ای در مسیر ارتباط بازی با فضای گالری ایجاد می‌کند. پدیده ساختاری فضا در آثار احمد با تلفیق و پیوند الگوهای گذشته و جدید به نحوی ساختار شکن استفاده شده است؛ وی، زبان دیجیتال را به سنت قالی بافی آذربایجان با ترکیب حساسیت‌های مدرن و باستانی وارد می‌کند تا قدرت سنت را از طریق گسترش فناوری‌های دیجیتال نشان دهد. هم‌زیستی بین فرهنگ سنتی و فرهنگ دیجیتال که این همکاری بدون تنش نیست و گاهی، منجر به ذوب شدن می‌گردد؛ آثار احمد، تجربه تماشاگر از چیدمان‌های فرش را از طریق دست‌کاری رنگ دگرگون می‌کند و خاصیت پشم به عنوان ماده اصلی آثار را به حالت تعلیق در آورده است. چیدمان‌های احمد پدیده زمان را هم معلق می‌کند. به طوری که در آن واحد، زمان به عنوان فضاهای معنی‌دار تفسیر می‌شود که پیوندی بین

پی‌نوشت

۱. مکس وان مانن محقق هلندی تبار کانادایی است که در روش‌های پژوهشی پدیدارشناسی و آموزش تخصص دارد.
۲. Cristian Hainic.
۳. نک. (مددپور، ۱۳۹۲: ۸۷).
۴. Jennifer Licht.
۵. Ahmed, Artist Interview: Faig Ahmed.
۶. Lynda Benglis.
۷. Contraband.
۸. Phantom.
۹. Robert Morris.
۱۰. Pepe Karmel.
۱۱. Faig Ahmed and Olga Seleznyova, "Faig Ahmed: Artworks Catalogue," Artist Website, Faig Ahmed,
۱۲. (n.d.), <http://www.faigahmed.com/>.
۱۳. Faig Ahmed, "Faig Ahmed," Artist Website, (n.d.), faigahmed.com.
۱۴. Ahmed, Artist Interview: Faig Ahmed.

کتاب‌نامه

- اکبری، عباس و زواری، مبینا (۱۳۹۴). «نقش و جایگاه قالی در زبان‌های جدید هنری»، هنرهای کاربردی، شماره ۶، ۴۵-۵۵.
- اوکویرک؛ استینسون؛ ویگ؛ بون و کایتون (۱۳۹۰). مبانی هنر: نظریه و عمل، ترجمه محمدرضا یگانه دوست، تهران: سمت.
- رهبرنیا، زهرا و مافی تبار، آمنه (۱۳۹۴). «مبادی پدیدارشناسی هرمنوتیک در چیدمان تعاملی «وقتی چیزی رخ نمی‌دهد» اثر «ارنستو نتو»، کیمیای هنر، دوره ۴، شماره ۱۵، ۳۳-۴۶.
- فاطمی، فریماه و موسی‌لر، اشرف‌السادات (۱۴۰۰). «زیبایی‌شناسی دریافت در هنر چیدمان تعاملی؛ خوانشی براساس نظریه ولفگانگ آیزر (مطالعه موردی: چیدمان تعاملی استخر شنای لئونارد دوارلیج)»، کیمیای هنر، دوره ۱۰، شماره ۳۹، ۲۳-۳۵.
- مختاری دهکردی، راضیه؛ نادعلیان، احمد و مراثی، محسن (۱۳۹۷). «ماهیت فضا و زمان در آثار چند رسانه‌ای کتی پاترسون»، هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی، شماره ۷۵، ۲۱-۳۰.
- مددپور، احمد (۱۳۹۲). روش تحقیق کیفی ضد روش، چ. دوم، تهران: جامعه‌شناسان.

- Ahmed, F. (2016). **Artist Interview: Faig Ahmed**. Interview by Kelsey Hoffman. February. Artist Website, www.faigahmed.com/.
- Bishop, C. (2005). **Installation Art: A Critical History**. New York: Routledge.
- Cohen, R. (2022) **Translating the Age of Digital Technology into Textiles: A Case Study of Three Contemporary Textile Artists**. US: University of Colorado, Boulder.
- Crowther, P. (2009). **Phenomenology of the Visual Arts (Even the Frame)**. US: Stanford University Press.
- Hainic, C. (2011). Few Uses of Phenomenology within Art History. **Journal for Communication and Culture**. 1(1). 70-78
- Hainic, C. (2015). Hermeneutical Phenomenology and the Study of Art: A Note on Interdisciplinarity. **Studia Universitatis Babeş-Bolyai-Philosophia**. 60(2). 67-75.
- Karmel, P. (1989). **The Body Is in the World: A Pre-History of The Felt Works in Robert Morris: The Felt Works**. New York, NY: Grey Art Gallery and Study Center, New York University.
- Komaroff, L. (2017). **ISLAMICART NOW, Part2: Contemporary Art of the Middle East**. Los Angeles County Museum of Art.
- Ring P. A. (2015). **Installation Art: Between Image and Stage**. Museum Tusulanum Press University of Copenhagen.
- Van Manen, M. (1990). **Researching Lived Experience: Human Science for an Action Sensitive Pedagogy**. Albany: State University of New York Press.

URLs:

- URL1. <https://arthur.io/art/faig-ahmed/flood-of-yellow-light>, date access: (07/15/2022)
- URL2. <https://artradarjournal.com/azerbaijani-artist-faig-ahmed-transforms-traditional-techniques-in-to-lush-3d-forms-interview>, date access: (07/15/2022)
- URL3. <https://www.artsy.net/artwork/faig-ahmed-siddharta-gautama>, date access: (07/16/2022)
- URL4. https://en.wikirug.org/wiki/File:Equation-Faig_Ahmed-WikiRug.jpg(11/07/2022)
- URL5. <https://faigahmed.com>, date access: (07/17/2022)

A Reflection on the Carpet in the Arrangements of Faiq Ahmed (Using Steps in Phenomenology)

Abstract:

Faiq Ahmed's installations challenge the practical nature of carpets. His works have displayed rich colors and abstract patterns in the form of shapes that are decomposing and collapsing from the walls of the gallery, and the physical and material nature of these rugs is the main issue of the current research. Therefore, with the aim of identifying the characteristics of Ahmed's installations works, the question was raised, what is the structural phenomenon of space and time in the carpet-based installations of Faiq Ahmed's works? The data collection method of this article was done in a library manner by adopting a qualitative approach and an interpretative phenomenological method, which had a descriptive, analytical nature and a fundamental goal. The results of the research showed that the carpet, as the main medium of installations and its material, i.e., wool, has a dynamic and fluid quality that has created various aesthetic dimensions in relation to the phenomenon of space and time. The structural phenomenon of space in these works interacts with viewers through the coexistence of traditional culture and digital culture, and the artist provides a new reading for the audience; the internal logic of Ahmed's works is determined in relation to the space and a new discourse is formed in the game with the gallery space. In all historical periods, carpet has always been considered as a functional object that this aspect has taken precedence over other aspects. Rug art in the postmodern era enters a new phase in which carpet is not only considered as a substrate and introduces new aspects in postmodern art; so that artists, both at home and abroad, have re-read the art of carpet weaving and innovatively expressed its conceptual or deconstructive expression. This study deals with the phenomenological study of the installations works of the Azerbaijani artist Faig Ahmed as one of the most prominent artists of the postmodern period who has created a new quality in the rug as an artistic tool. Among the works of postmodern artists who have considered carpets as works of art, the works of Ahmed have more variety and complexity that recognizing it for artists and researchers, this research can lead to the recognition of unknown qualities and unconventional applications of carpets in the context of postmodern art and provided a new platform in the field of research and application, which on the one hand provides new fields of study for researchers with the main concepts of this research. On the other hand, it will lead the artists of modern art to how to use carpets in the context of postmodern art. In creating his installations, Ahmed studies color, geometry and movement, which is accompanied by manipulating the pattern, color, or expanding the

Document Type:

Original/Research/Regular Article

Receive Date: 04 March 2022

Revise Date: 28 September 2022

Accept Date: 01 December 2022

Razieh Mokhtari Dehkordi

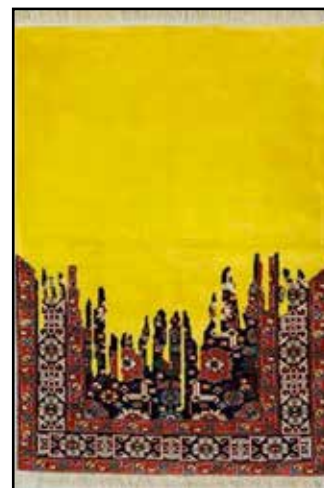
(Corresponding Author)

Assistant Professor, Department of Graphics, Faculty of Arts and Humanities, Shahrekord University, Shahrekord, Iran.

Email: razieh.mokhtari@sku.ac.ir

DOI:

10.22051/jtpva.2022.39795.1396



rug-based installations in dimensions and viewing angles and provides a new reading of the phenomenon of space and time of the carpet for the audience. Therefore, the main issue of the present study is to analyze the structural phenomenon of space and time in the compositional works of Faig Ahmed and with the aim of identifying the characteristics of Ahmed installation works, studies the nature of the carpet and the physical and material importance of Ahmed. In this regard, the question arises as to what is the structural phenomenon of space and time in the carpet-based installations of Ahmed's art works, and what space does the wool material in the form of rug media provide for the audience? Phenomenology, rooted in modern philosophy in the mid-twentieth century, has a special capacity in the analysis of contemporary art, because contemporary art transcends both the historical teleological boundaries of art and cultural boundaries. New technologies along with new forms of communication have slowly penetrated all walks of life. For modern technology, there is no boundary between culture and tradition, and for humans there is still a boundary between culture and tradition. Thus, just as technology has permeated traditional living societies, tradition has permeated technology and expanded its boundaries. Through his installation works, Faiq Ahmed portrays the imposition of digital aesthetics on the traditional patterns of Azerbaijan. By forming a phenomenological reading of Ahmed's works, one can not only engage with the formal aesthetic features of the rugs, but also understand the inner logic of the works that is created throughout his collections through the specific physicality of the installations. Without wool and its unique material physics, the individual installations of Ahmed's carpet collection would not exist as they are, and the viewer would not understand the specific phenomenology of the works as they should. After creating this understanding, carpets can be reinterpreted through symbolism and history to create meaning, because these works exist in layers that go beyond the physical aspect. The works of this artist can be separated into three levels considering the spatial structure: Installation works on the gallery wall space, Installation works with the conflict between the floor space and the gallery wall, and three-dimensional Installation works such as sculptural works and reliefs. The structural phenomenon of space in Ahmed's installations creates a new discourse in the path of the connection between the game and the gallery space. The structural phenomenon of space is used in Ahmed's works by combining and linking past and new patterns in a deconstructive way; he brings the digital language to Azerbaijan's carpet weaving tradition by combining modern and ancient sensibilities to show the power of tradition through the expansion of digital technologies. The coexistence between traditional culture and digital culture is not without tension and sometimes leads to melting. Ahmed's works transform the viewer's experience of carpet installations through the manipulation of color and suspend the properties of wool as the main material of the works. Ahmed's installations also suspend the phenomenon of time so that at the same time is interpreted as meaningful spaces that establish a link between the past and the present. The compositions of the Azerbaijani artist make the way of reading time for the audience out of the linear and simultaneous reading, and the audience will have a reading over time to receive some of the works. Through the manipulations he creates in the texture of the carpet in his installations, Ahmed shows the audience the flexibility and breadth of the woolen thread by creating simple knots, which transforms the nature of the carpet not only in practical dimensions but also in terms of its aesthetic dimensions. It injects a quality of color into the wool and thereby suspends the viewer's belief in the physical reality of the medium; it becomes difficult for the audience to recognize the nature of wool as the main material of the rug, and finally the audience is delayed in understanding the structural phenomenon of space and time. Finally, in order to consider the installations through the lens of phenomenology, the audience as a viewer can benefit from the inherent beauty in the installation works based on Faiq Ahmed's carpet: soft wool, bright color, their aesthetic evolution in space and time: Recognizing the forms of Ahmed's collections as a space for aesthetic.

Keywords: Rug, Installation Art, Faig Ahmed, Space, Phenomenology.

References:

- Ahmed, F. (2016). *Artist Interview: Faig Ahmed*. Interview by Kelsey Hoffman. February. Artist Website, www.faihghmed.com/.
- Akbari, A., & Zavvari, M. (2015). The Role of Rug in Contemporary Art Works. *Journal of Applied Arts*. July. 6. 45-55. doi: 10.22075/aaj.2015.2592.
- Bishop, C. (2005). *Installation Art: A Critical History*. New York: Routledge.
- Cohen, R. (2022) *Translating the Age of Digital Technology into Textiles: A Case Study of Three Contemporary Textile Artists*. US: University of Colorado, Boulder.
- Crowther, P. (2009). *Phenomenology of the Visual Arts (Even the Frame)*. US: Stanford University Press.
- Fatemi, F., Mousavilar, A. S. (2021). The Aesthetic of Reception in Interactive Installation Art. *Kimiya-ye-Honar*. Summer. 39. 23-35.
- Hainic, C. (2011). Few Uses of Phenomenology within Art History. *Journal for Communication and Culture*. 1(1). 70-78
- Hainic, C. (2015). Hermeneutical Phenomenology and the Study of Art: A Note on Interdisciplinarity. *Studia Universitatis*

Babes-Bolyai-Philosophia. 60(2). 67-75.

- Karmel, P. (1989). *The Body Is in the World: A Pre-History of The Felt Works in Robert Morris: The Felt Works*. New York, NY: Grey Art Gallery and Study Center, New York University.
- Komaroff, L. (2017). *ISLAMICART NOW, Part2: Contemporary Art of the Middle East*. Los Angeles County Museum of Art.
- Mohammadpur, A. (2013). *Qualitative Research Method Counter Method*. Tehran: Jameeh-Shenasan.
- Mokhtari Dehkordi, R., Nadalian, A., Marasy, M. (2018). The Nature of Space and Time in the Multimedia Artworks of Katie Paterson. *Journal of Fine Arts: Visual Arts. September*. 3. 21-30. doi: 10.22059/jfava.2018.250296.665859.
- Ocvir Otto G., Robert, S., R. Wigg, Ph. & Robert, O. B. (2001). *Art Fundamentals: Theory and Practice Paperback*. (Translated by M. R. Yeganeh Dost). Tehran: SAMT.
- Rahbarnia, Z., Mafitabar, A. (2015). The Phenomenological Hermeneutics Bases on Ernesto Neto's Interactive Installation: "While Nothing Happens". *Kimiya-ye-Honar*. Summer. 15. 33-46.
- Ring P. A. (2015). *Installation Art: Between Image and Stage*. Museum Tusculanum Press University of Copenhagen.
- Van Manen, M. (1990). *Researching Lived Experience: Human Science for an Action Sensitive Pedagogy*. Albany: State University of New York Press.

URLs:

- URL1: <https://arthur.io/art/faig-ahmed/flood-of-yellow-light>, date access: (07/15/2022)
- URL2: <https://artradarjournal.com/azerbaijani-artist-faig-ahmed-transforms-traditional-techniques-into-lush-3d-forms-interview>, date access: (07/15/2022)
- URL3: https://en.wikirug.org/wiki/File:Equation-Faig_Ahmed-WikiRug.jpg(11/07/2022)
- URL4: <https://faigahmed.com>, date access: (07/17/2022)
- URL5: <https://lnkd.com/topic/Robert-Morris>, date access: (07/17/2022)
- URL6: <https://www.artsy.net/artwork/faig-ahmed-siddharta-gautama>, date access: (07/16/2022)
- URL7: <https://www.frieze.com/article/lynda-benglis-pours-one-out>, date access: (07/14/2022)
- URL8: <https://www.peopleofprint.com/solo-artist/faig-ahmed>, date access: (07/13/2022)
- URL9: https://www.textileartist.org/faig-ahmed-remixing-raditions/faig_ahmed_tradition in date access: (07/16/2022)
- URL10: <https://www.xavierhufkens.com/artworks/lynda-benglis-lynda-benglis-2>, date access: (07/11/2022)