

Zachodni Brzeg – terytorium, sztuka i polityka widzialności

The West Bank – territory, art and the politics of visibility

Piotr Jakub Fereński

Uniwersytet Wrocławski

University of Wrocław

ORCID: 0000-0001-5314-4356

ABSTRAKT: Artykuł analizuje wybrane praktyki kultury wizualnej w południowej części Zachodniego Brzegu jako formy działania politycznego w warunkach okupacji. Punktem odniesienia są film *No Other Land* oraz działalność Dar Yusuf Nasri Jacir for Art and Research w Betlejem. Inicjatywy te są interpretowane jako interwencje w porządek widzialności (bliski „podziałowi postrzegalnego” Jacques’a Rancière’a), który określa, jakie doświadczenia i obrazy mogą pojawić się w sferze publicznej. Praktyki artystyczne – obejmujące film, archiwa, działania dźwiękowe oraz projekty związane z ziemią i krajobrazem – ukazano jako formy eksperymentu przekształcające sposoby postrzegania konfliktu oraz podtrzymujące wspólnotowe formy wiedzy, pamięci i oporu.

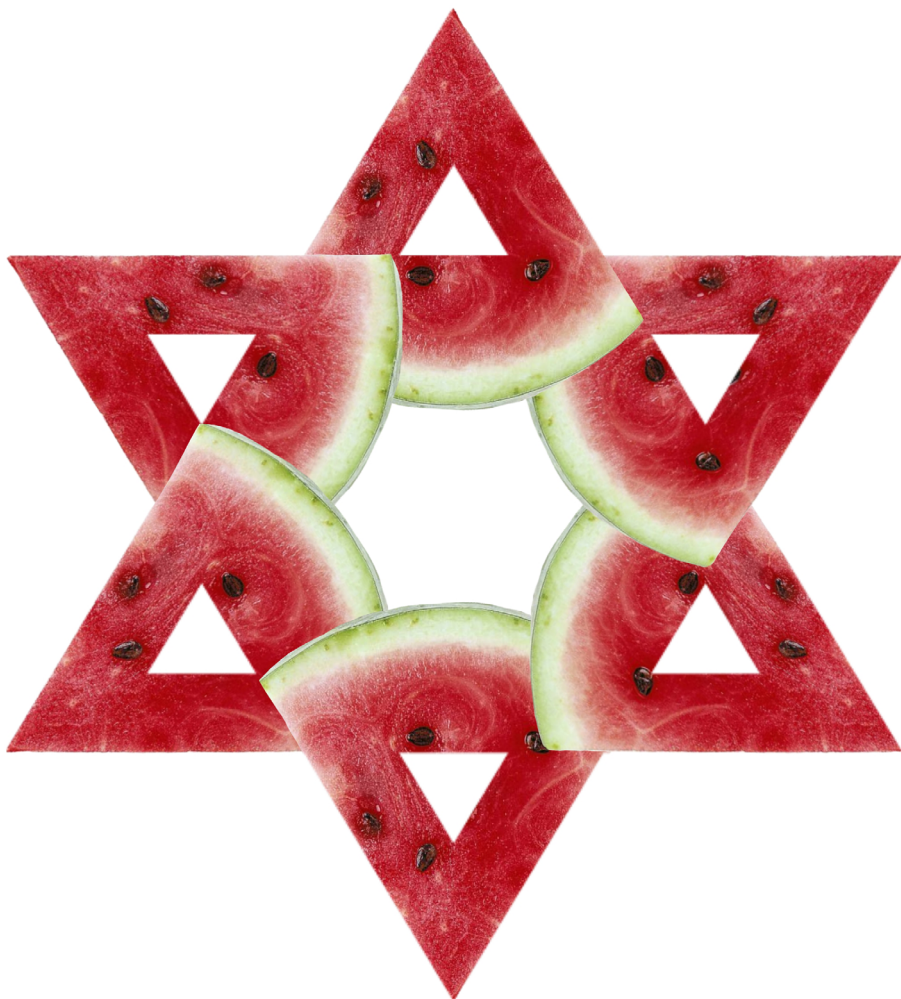
SŁOWA KLUCZOWE: Zachodni Brzeg, Palestyna, kultura wizualna, polityka widzialności, *No Other Land*, Dar Yusuf Nasri Jacir for Art and Research, sztuka terytorialna, pamięć, opór

PIOTR JAKUB FEREŃSKI jest kulturoznawcą i historykiem idei, teoretykiem i krytykiem sztuki oraz kuratorem wystaw. Zajmuje się historią i filozofią kultury, kulturą wizualną oraz studiami miejskimi. W badaniach analizuje relacje między pamięcią kulturową, przestrzenią publiczną i praktykami artystycznymi, ze szczególnym uwzględnieniem sporów o kształt współczesnych wspólnot i mechanizmów hegemonii kulturowej. Interesuje go rola sztuki i działań społecznych w pracy z pamięcią, traumą historyczną oraz ze strategiami oporu wobec dominujących narracji.

ABSTRACT: The article examines selected practices of visual culture in the southern West Bank as forms of political activity under occupation. Points of reference are provided by the film *No Other Land* and the actions taken by Dar Yusuf Nasri Jacir for Art and Research in Bethlehem. These initiatives are interpreted as interventions in the order of visibility (similar to Jacques Rancière’s “distribution of the sensible”) determining which experiences and images can appear in the public sphere. Artistic practices – embracing film, archives, sound works and projects related to land and landscape – are presented as forms of experimentation that change how conflict is perceived and maintain communal forms of knowledge, memory and resistance.

KEYWORDS: West Bank, Palestine, visual culture, politics of visibility, *No Other Land*, Dar Yusuf Nasri Jacir for Art and Research, territorial art, memory, resistance

PIOTR JAKUB FEREŃSKI specialises in cultural studies and the history of ideas, and is an art theorist, critic and curator. His work concerns the history and philosophy of culture, visual culture and urban studies. His research examines the relationships between cultural memory, public space and artistic practices, with particular emphasis on disputes over the shape of contemporary communities and the mechanisms of cultural hegemony. He is interested in the role of art and social activity in working with memory, historical trauma and strategies of resistance to dominant narratives.



Piotr Jakub Fereński
**ZACHODNI BRZEG –
TERYTORIUM, SZTUKA I POLITYKA
WIDZIALNOŚCI**

Kilka miejsc na południowym Zachodnim Brzegu, rozdzielonych zaledwie kilkunastoma kilometrami, skupia dziś doświadczenia, które w skali globalnej stały się emblematyczne dla palestyńskiej rzeczywistości pod okupacją. Masafer Yatta, znane z filmu *No Other Land*, oraz Hebron i jego okolice, gdzie działa Dar Yusuf Nasri Jacir for Art and Research, tworzą gęstą topografię, w której polityka nie jest dyskursywnym sporem o granice, lecz codziennym zarządzaniem przestrzeni: dostępem do ziemi, możliwościami przemieszczania się, prawem do zamieszkiwania i do pamięci. Ta geograficzna bliskość nie oznacza jednorodności, lecz odsłania intensywność procesów, które przekształcają krajobraz w pole władzy, a zarazem wytwarzają horyzont „możliwego” i równolegle prowokują praktyki oporu oparte na trwaniu, trosce, współdziałaniu, pracy z pamiętaniem. Właśnie w tej gęstej topografii, gdzie przestrzeń nie jest tłem, lecz stawką, lokuje się napięcie między doświadczeniem bezsilności a nieustannymi próbami odzyskiwania sprawczości.

Celem niniejszego artykułu – poświęconego działaniom w obszarze kultury wizualnej na Zachodnim Brzegu – jest ukazanie, w jaki sposób praktyki artystyczne rozwijane wokół takich inicjatyw, jak Dar Yusuf Nasri Jacir for Art and Research, funkcjonują jako formy interwencji w porządek widzialności oraz jako eksperymentalne formy wytwarzania wiedzy w sytuacji konfliktu. Tekst koncentruje się na zjawisku, w ramach którego w tych realiach powstaje przestrzeń łącząca sztukę, eksperyment, badania, edukację i praktyki życia codziennego – oraz oddaje głos osobom ją współtworzącym: artystkom, aktywistkom, kuratorkom, animatorkom i menadżerkom kultury związanym z Hebronem. Dar Jacir pojawia się tu jako przestrzeń praktykowania wiedzy i wspólnotowości, a więc jako forma działania, która nie tyle „reprezentuje” rzeczywistość Zachodniego Brzegu, ile współuczestniczy w jej negocjowaniu – w tym, co może być zobaczone, usłyszane, nazwane i podtrzymane. Kluczowe znaczenie zyskuje tu kategoria eksperymentu, rozumianego nie jako formalna innowacja czy gra estetyczna, lecz jako próba przedstawiania reżimów widzialności, wrażliwości i relacji. Sztuka jawi się nie jako komentarz do świata, ale jako praktyka testująca inne sposoby bycia w nim – nawet tam, gdzie dominuje przekonanie, że „nic nie da się już zmienić”.

Interwencja w porządek postrzegalnego

To ostatnie zdanie powraca w różnych wariantach jako powszechny komentarz do wydarzeń przedstawionych w nagrodzonym Oscarem obrazie *No Other Land*. Film stanowi jeden z najbardziej przejmujących przykładów interwencji w porządek widzialności, dokumentując proces wysiedleń w regionie Masafer Yatta. Na ekranie pojawiają się zmęczeni i pełni zwątpienia bohaterowie – ludzie, którzy od lat doświadczają przemocy i wysiedleń oraz głębokiego poczucia bezsilności wobec decyzji podejmowanych „ponad

nimi”, przede wszystkim przez izraelskie organy administracyjne i sądow-
nicze¹. W tych okolicznościach przywoływane słowa nie stanowią abstrak-
cyjnej refleksji, lecz wniosek wyprowadzony z codziennego, powtarzalnego,
niemal schematycznego doświadczenia opresji. Zawierający się w nich
pesymizm odzwierciedla emocjonalną i egzystencjalną kondycję, jest skut-
kiem życia w warunkach nieustannego zagrożenia². Zarazem jednak sam
film, będący w zasadzie zapisem czasu, istotnie podważa tę tezę. Akt doku-
mentowania rzeczywistości – rejestrowania wyburzeń, wysiedleń i aktów
brutalnej przemocy – staje się tu formą oporu oraz próbą odzyskania
sprawczości. Bohaterowie, dzieląc się swoją historią z odbiorcami na całym
świecie (także przez media społecznościowe), wpisują własne doświadczenie
w możliwie najszerszy obieg publiczny i polityczny. Nawet jeśli deklarują
przekonanie o niezmienności świata, ich działania świadczą o nieustan-
nej potrzebie walki, choćby przez dawanie świadectwa. Ta konstytutywna
sprzeczność, to napięcie między wypowiedzianymi słowami o niemożliwej
do zmiany rzeczywistości a podejmowanymi próbami interwencji, stanowi
jedną z najbardziej poruszających i znaczących warstw filmu.

Materiały, które posłużyły do produkcji *No Other Land* (premiera
odbyła się w 2024 roku), były gromadzone wspólnie przez Palestyń-
czyka Basela Adrę oraz Izraelczyka Yuvala Abrahama³. Film, koncentru-
jąc się na wysiedleniach mieszkańców kilkunastu palestyńskich wiosek
na Zachodnim Brzegu, w regionie nazywanym Masafer Yatta⁴, opowiada

1 Choć także przez osadników.

2 Bohaterowie filmu nie są uchodźcami w sensie instytucjonalnym Agencji
Narodów Zjednoczonych do spraw Pomocy Uchodźcom Palestyńskim
na Bliskim Wschodzie (United Nations Relief and Works Agency for Palestine
Refugees in the Near East). Mieszkańcy Masafer Yatta żyją na ziemi swoich
przodków i nie funkcjonują w ramach systemu obozów uchodźczych. Ich
doświadczenie dotyczy nieustannego zagrożenia wysiedleniem – procesu,
który przynajmniej od lat dziewięćdziesiątych XX wieku ma charakter stały.
Film nie ukazuje egzystencji w diasporze (specjalnej strefie czy obozie), lecz
trwanie w miejscu, które stopniowo staje się niezdatne do zamieszkania
ze względu na decyzje o wyburzeniach i związaną z nimi presję militarną.

3 W tworzeniu filmu uczestniczyli również Hamdan Ballal i Rachel Szor.

4 Masafer Yatta to obszar położony w południowej części Zachodniego Brzegu
Jordanu, około 15 kilometrów na południe od Hebronu. Składa się z kilkunastu
niewielkich palestyńskich wiosek i osad, których mieszkańcy od pokoleń
utrzymują się głównie z pasterstwa oraz rolnictwa o charakterze ekstensyw-
nym. Region ten znajduje się w „Strefie C”, pozostającej pod pełną kontrolą
administracyjną i wojskową Izraela. W latach osiemdziesiątych znaczna
jego część została przez władze izraelskie ogłoszona strefą wojskową (Firing
Zone 918) i przeznaczona do celów szkoleniowych armii. Decyzja ta stała się
podstawą późniejszych działań administracyjnych, w tym wydawania nakazów
rozbiórki i wysiedleń, co istotnie wpłynęło na warunki życia lokalnej ludności
oraz na dynamikę konfliktu.

zarazem o relacji i współpracy między palestyńskim aktywistą i prawnikiem a izraelskim dziennikarzem. Jest to obraz głęboko osobisty, surowy w formie, kręcony – w dużej mierze za pomocą amatorskich kamer i telefonów – w ciągu kilku lat z perspektywy osób bezpośrednio dotkniętych przedstawianymi wydarzeniami. Produkcja, ze względu na swoją wymowę polityczną oraz silny ładunek emocjonalny, wywołała szeroką międzynarodową debatę na temat sytuacji w regionie⁵. Film nie zmienił jednak losu ludności Masafer Yatta. Jak przyznawał sam Adra: „Wróciliśmy z Oscarów i od tamtej pory każdego dnia jesteśmy atakowani. To może być ich zemsta za nakręcenie tego filmu. To sprawia wrażenie kary”⁶.

No Other Land można odczytać nie tylko jako zapis lokalnego konfliktu, lecz również jako interwencję w porządek widzialności, w którym określone doświadczenia są systematycznie wypychane poza pole publicznego postrzegania. Film nie tyle „informuje” o sytuacji w Masafer Yatta, ile ujawnia mechanizmy, dzięki którym przemoc może pozostawać społecznie niewidzialna lub przedstawiana jako konieczna i naturalna. Kamera staje się więc tutaj narzędziem odzyskiwania obecności w globalnej przestrzeni symbolicznej (i aksjologicznej), próbą przełamania asymetrii między tym, co podlega reprezentacji, a tym, co zostaje z niej wykluczone. Wypowiadane przez bohaterów/twórców przekonanie o „niezmienności” świata należy widzieć jako wynik długotrwałego funkcjonowania w rzeczywistości, w której horyzont „możliwego” został już wcześniej ukształtowany przez dominujące narracje. Ostatecznie sam film/obraz, sytuując się wobec nich krytycznie, ukazuje jednak, że zmiana nie musi polegać wyłącznie na bezpośredniej transformacji układów dominacji czy władzy, lecz może rozpoczynać się na poziomie tego, co widzialne, wypowiedalne i wyobrażalne. To właśnie w tej przestrzeni rozgrywa się przede wszystkim współczesna polityka.

5 Reakcje na film nie były jednoznaczne. Część uczestników antyizraelskich protestów w Stanach Zjednoczonych i w Europie uznała, że produkcja trywializuje i komercjalizuje sprawę palestyńską, odwracając uwagę od bieżącej sytuacji w Strefie Gazy. W tej perspektywie *No Other Land* postrzegano nie jako akt solidarności, lecz jako formę estetyzacji cierpienia, wpisującą się w zachodni obieg kulturowy, który przekształca doświadczenie przemocy w obiekt „konsumpcji symbolicznej”. Krytycy ci wskazywali, że film – koncentrując się na relacji między palestyńskim aktywistą a izraelskim dziennikarzem – przesuwając punkt ciężkości z systemowej analizy konfliktu na narrację pojednania, mogącą osłabiać polityczną ostrość przekazu.

6 <<https://apnews.com/article/no-other-land-oscar-israel-palestinians-084c63f33e-748a3279646759e9b705c2>> [dostęp: 30.11.2025].

Eksperyment i polityka widzialności

Polityka rozumiana w klasycznym sensie jako walka o zdobywanie i utrzymywanie władzy⁷, nie polega wyłącznie na sprawowaniu rządów, podejmowaniu inicjatyw legislacyjnych i decyzji administracyjnych. Jej podstawowym polem staje się sfera widzialności, czyli produkcja obrazów świata, narracji i afektów, które organizują zbiorową wyobraźnię. Władza działa nie tylko przez bezpośredni przymus, ale przez kontrolę tego, co może być zobaczone, nazwane i pomyślane. Mechanizmy dominacji funkcjonują w dużej mierze „w ukryciu” – w języku, w mediach, w rytuałach, w symbolach, w emocjonalnych scenariuszach narzucanych wspólnotom. To, co jawi się jako „naturalny porządek rzeczy”, jest w istocie wynikiem długotrwałej pracy dyskursu, który przekształca arbitralne układy sił w pozór oczywistości.

Jednocześnie znacznej części światowych liderów polityka jawi się jako spektakl oparty na zarządzaniu uwagą, na modulowaniu lęku, dumy, gniewu, poczucia zagrożenia. Najdłużej urzędujący premier Izraela, Benjamin Netanjahu, z jednej strony umiejętnie uprawia politykę w jej klasycznym rozumieniu, czyli jako walkę o zdobycie i utrzymanie panowania, realizowaną przez alianse z radykalną prawicą oraz wykorzystywanie proceduralnych mechanizmów omijania ograniczeń i instrumentów prawnych o charakterze doraźnym. Z drugiej jednak strony funkcjonuje znakomicie także jako performer: figura władzy, która nieustannie inscenizuje rzeczywistość polityczną, zarządza afektami i produkuje narracje wzmacniające lęk, poczucie zagrożenia oraz obraz obłączonej wspólnoty⁸. Narracje władzy nie tyle informują, ile formują – wytwarzają wizje świata, w których to, co alternatywne, jawi się jako nienaturalne, dziwaczne lub groźne. Afektywna ekonomia polityki opiera się na prostych opozycjach („swój” – „obcy”, „my” – „oni”), na mobilizacji wartości, które stają się narzędziami wykluczania i hierarchizacji. Władza utrwała się tam, gdzie jej język zostaje uwewnętrzniony jako zdroworozsądkowy porządek rzeczy, a emocje – jako spontaniczne reakcje „zwykłych ludzi”. Mechanizm ten ujawnia się ze szczególną intensywnością w sytuacjach konfliktów, wojen i interwencji zbrojnych, kiedy narracje polityczne organizują pole widzialności w kategoriach zagrożenia i konieczności, normalizując przemoc oraz zawężając horyzont możliwych interpretacji do binarnych schematów winy, obrony i wroga⁹.

7 Być może najtrafniej istotę polityki zdefiniował Max Weber, pisząc, że chodzi o dążenie do władzy lub wywieranie wpływu na jej podział. Zob. M. Weber, *Polityka jako zawód i powołanie*, przeł. A. Kopański, P. Dybel, Kraków 1998.

8 Zob. *Akta Bibiego*, reż. Alexis Blom, Stany Zjednoczone 2024.

9 Por. J. Butler, *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania?*, przeł. A. Czarnacka, Warszawa 2011; W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?*, przeł. Ł. Zaremba, Kraków 2013; N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba, Kraków 2016.

W takiej sytuacji pytanie o możliwość zmiany świata nie może być oddzielone od pytania o zmianę sposobów widzenia i odczuwania. Stawką nie jest wyłącznie przeorientowanie programów politycznych, lecz naruszenie samego reżimu widzialności, to znaczy tego, co uchodzi za realne, naturalne i niepodważalne. Zmiana nie polega jedynie na wymianie aktorów na scenie władzy, lecz na przesunięciu granic tego, co w ogóle może się pojawić jako sensowna alternatywa – jako możliwy scenariusz¹⁰. Tam, gdzie dominujące narracje produkują zamknięty horyzont wyobraźni, pojawia się potrzeba praktyk zdolnych go rozszczełnić. Sztuka wchodzi tu nie jako komentarz do polityki, lecz jako praktyka konkurencyjna wobec władzy: ingerująca w pole percepcji, w obieg obrazów, w rytmy uwagi i afektu. Jej działanie polega nie tyle na dostarczaniu „właściwych treści”, ile na zakłócaniu samego sposobu, w jaki rzeczywistość staje się widzialna i jak jest przedstawiana. Warto zwrócić uwagę, że eksperyment artystyczny nie sprowadza się w tym ujęciu jedynie do formalnej innowacji. Jest ryzykownym gestem ingerencji w społeczne warunki odczuwania świata, próbą wytrącenia odbiorcy z „afektywnej rutyny”, w której polityczno-medialne „iluzje” funkcjonują jako oczywistość.

Jeśli władza działa przez osvajanie i normalizację, to sztuka interweniuje przez zerwanie z automatyzmem widzenia, wytrącanie percepcji z nawykowego rytmu oraz podważanie tego, co uchodzi za oczywiste. Tam, gdzie polityka operuje afektami jako narzędziem władzy, sztuka odślania ich wytwarzany i warunkowany charakter. Wprowadza inne tempo, inne skale uwagi, inne relacje między ciałem, przestrzenią i znaczeniem. Nie tyle przekonuje, ile przedstawia percepcyjne/epistemiczne tory – sprawia, że to, co dotąd niewidzialne, zaczyna domagać się miejsca. Dlatego raz jeszcze trzeba podkreślić, że praktyki artystyczne nie są jedynie komentarzem do rzeczywistości politycznej ani prostą ideologiczną manifestacją, lecz sposobem przekształcania samego pola tego, co może zostać dostrzeżone, odczute i pomyślane. To realna forma interwencji w obszarze języka, pamięci, przestrzeni i afektu. Działania artystyczne przenoszą konflikt z poziomu deklaracji ideowych na poziom doświadczenia: tego, co widzialne, słyszalne i odczuwalne. I to właśnie w tej szczelinie między tym, co dane, a tym, co możliwe, pojawia się wymiar emancypacyjny eksperymentu jako praktyki, która nie obiecuje gotowych rozwiązań, lecz otwiera przestrzeń dla innego sposobu bycia w świecie.

10 Używana tu terminologia bliska jest językowi Guya Deborda (*Spółczesność spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006), a także Michela Foucaulta (*Porządek dyskursu*, przeł. M. Kozłowski, Gdańsk 2002).

Powyższe uwagi można uznać za zbieżne z tym, co Jacques Rancière pisze o „podziale postrzegalnego”. Dla francuskiego filozofa polityka – dokładniej: polityczność – nie zaczyna się od działań instytucjonalnych czy prawnych, lecz od sposobu, w jaki zostają usytuowane ludzkie percepcje i doświadczenia, a więc od tego, co w ogóle może być dostrzeżone, nazwane i uznane za istotne. „Podział postrzegalnego” to struktura, która wyznacza, jakie elementy świata społecznego są widoczne i kto ma prawo zabierać głos. Równocześnie określa, co pozostaje poza obiegiem widzialności: niewypowiedziane, niezauważone lub zignorowane¹¹. Zmiana polityczna w tym ujęciu nie polega po prostu na wymianie liderów czy korekcie programów. Chodzi o przesunięcie granic tego, co może być uznane za realne i warte wspólnej refleksji. Pojawia się więc pytanie nie tylko o to, kto rządzi, ale o to, co w ogóle istnieje w polu społecznego rozumienia jako „istotne” albo „do rozstrzygnięcia”. Polityczność ujawnia się właśnie tam, gdzie doraźny porządek percepcji zostaje zakwestionowany, gdy doświadczenia dotąd pomijane wchodzi w publiczny dialog i domagają się uznania. W tym sensie, mimo krytyki, *No Other Land* można odczytać jako próbę naruszenia obowiązującego „podziału postrzegalnego”: film wprowadza do pola widzialności doświadczenia, które na co dzień pozostają marginalizowane lub neutralizowane przez dominujące narracje. Kamera nie tylko rejestruje przemoc i wysiedlenia, ale także ustanawianie ich ofiar jako tych, którzy mają prawo mówić i być widziani. Dokument nie tyle nawet dostarcza nowych informacji, ile przekształca porządek percepcji, w którym palestyńska rzeczywistość funkcjonuje jako odległe tło konfliktu. W tym geście ujawnia się polityczny wymiar filmu: nie polega on na formułowaniu programu, lecz na przesunięciu granic tego, co może się pojawić jako realne, istotne i warte wspólnej uwagi (wcześniej Yuval Abraham usiłował robić to w mediach społecznościowych).

Jak pisze Raja Shehadeh w *Dlaczego Izrael boi się Palestyny?*, Palestyńczycy od dziesięcioleci tkwią w rozpacz. Po trosze zawiodła ich wyobraźnia: nie mieściło im się w głowach, że po 1967 roku, czyli wygranej wojnie sześciodniowej i podbiciu Zachodniego Brzegu, Żydzi zaczną szybko zajmować wszelkie możliwe tereny. „U nas jeden dom budowało się cały rok. Myśl, że Izraelczycy wnet zawładną całym wzgórzem, pobudują domy, a z nich żydowskie osiedle i doprowadzą tam wodę i prąd, przechodziła ludzkie pojęcie. Jak mieliśmy wyobrazić sobie, że w tych odległych rejonach powstaną nowe osady, które zmiotą gaje oliwne, odmienią charakter znanych nam okolic, wyleją beton i pokryją nasze tarasowe wzgórza szeregami identycznych bloków i biegnącymi

11 Zob. J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Kraków 2007.

prosto wielopasmowymi autostradami?”¹². Pisarz był krytycznie nastawiony do ruchów osadniczych, nie uważał jednak organizacji takich jak Gusz Emunim za zjawisko realnie zagrożające mieszkańcom położonych na wzgórzach wsi. „Jak mieliby nas wyrugować? – pytałem. Czyż nie jesteśmy samidun, »tymi, którzy trwają«? Kiedy wybuchła wojna sześciodniowa, inaczej niż w 1948 roku, nie opuściliśmy swoich domów. A zważywszy na cel, do którego dążył Izrael, nakłaniając Palestyńczyków do wyjazdu, trwanie samo w sobie, za wszelką cenę, stało się skuteczną formą oporu. Trwanie – sumud – było w moim przekonaniu naszym zbiorowym sposobem sprzeciwiania się okupacji. Nigdzie nie pójdziemy, nieważne, co zrobi izraelskie wojsko, by nas do tego zmusić”¹³. W swojej najświetniejszej bodaj książce *Palestyńskie wędrówki. Zapiski o znikającym krajobrazie* Shehadeh koncentruje się na „cichych”, rozciągniętych w czasie formach przemocy, które odciskają się nie tyle na ciałach, ile przede wszystkim na przestrzeni. Śledzi stopniowe przekształcanie świata codziennego – miejsc, po których się chodziło, które się uprawiało i z którymi wiąże się pamięć dzieciństwa – w terytorium podporządkowane logice kontroli i zawłaszczania. Krajobraz, niegdyś otwarty i pełen życia, ulega fragmentaryzacji, betonowej zabudowie i militaryzacji. Relacja ludzi z ziemią zostaje przerwana. Autor pokazuje, że proces ten nie dokonuje się wyłącznie siłą, lecz przez sieć decyzji administracyjnych, regulacji i procedur prawnych, które stopniowo pozbawiają mieszkańców prawa do miejsca. Jako prawnik uczestniczący w postępowaniach Shehadeh odsłania ich mechanikę od wewnątrz. Zarazem jednak książka pozostaje osobistą narracją obejmującą losy rodziny, której historia spleta się z historią kraju i z doświadczeniem powolnego zanikania świata uznawanego dotąd za własny. *Palestyńskie wędrówki* kończy znamieny akapit: „[...] zanim zeszliśmy ze wzgórz, obróciłem się. Słońce zapadało za horyzont. Zbocze, po którym szliśmy, było zacienione. Wapienne skały po przeciwnej stronie doliny odbijały przygaszone światło. Pożegnałem się z doliną. Nie wiem, kiedy tu wrócę. Może dopiero wtedy, kiedy skończy się ten przeklęty konflikt z Izraelem i wszystkie jego straszne konsekwencje, o ile dożyję tych czasów”¹⁴.

12 R. Shehadeh, *Dlaczego Izrael boi się Palestyny?*, przeł. A. Sak, Kraków 2024, s. 17–18.

13 Tamże, s. 24–25.

14 Tenże, *Palestyńskie wędrówki. Zapiski o znikającym krajobrazie*, przeł. A. Sak, Kraków 2011, s. 271.

Dar Yusuf Nasri Jacir for Art and Research: sztuka, terytorium, wspólnota

Zarówno *No Other Land*, jak i opowieści Shehadeha ujawniają, że konflikt izraelsko-palestyński nie objawia się jedynie w brutalnych aktach przemocy, ale także w długotrwałym procesie przekształcania przestrzeni¹⁵, w którym krajobraz staje się polem władzy, a codzienne praktyki – stawką polityczną. Ziemia, ścieżki, wzgórza, gaje oliwne i domy okazują się nośnikami pamięci, tożsamości i form oporu, a zarazem „obszarem utraty”. Taka perspektywa przesuwając punkt ciężkości z poziomu ideologicznego na poziom percepcji, czyli tego, co może zostać dostrzeżone, nazwane i uznane za realne. Zmiana nie polega wówczas wyłącznie na rekonfiguracjach układu sił (w ramach walki o pozycje, kontrolę nad procesami decyzyjnymi oraz przepływami finansowymi), lecz – jak wskazano wcześniej – na naruszeniu samego porządku widzialności, który wyznacza granice wyobraźni. W tej perspektywie można również interpretować działalność takich podmiotów, jak Dar Yusuf Nasri Jacir for Art and Research, oraz kolektywów typu Artists + Allies x Hebron, a także projekty zaprezentowane na wystawie *SOUTH WEST BANK – Landworks, Collective Action and Sound*, przygotowanej przez te środowiska jako wydarzenie towarzyszące 60. Biennale Sztuki w Wenecji w 2024 roku. Praktyki artystyczne nie polegają w tym wypadku na prostym „opowiadaniu” o konflikcie, lecz na przekształcaniu samych warunków jego postrzegania, przez pracę z ziemią, pamięcią i ze wspólnotowym doświadczeniem jako mediami zarazem estetycznymi i politycznymi. W ten sposób sztuka staje się tu nie tyle reprezentacją rzeczywistości, co formą działania w jej obrębie – praktyką, która ingeruje w reżym widzialności, afektu i sensu.

Dar Yusuf Nasri Jacir for Art and Research nie funkcjonuje jako instytucja kultury w „urzędowym” rozumieniu tego słowa. Stanowi raczej formę kulturowego organizmu, zakorzonego w określonym miejscu, jego historii oraz w gęstej sieci relacji społecznych, konstytuujących zarówno strukturę podmiotową, jak i sposób działania. Mieści się w rezydencji rodziny Jacir w Betlejem, w przestrzeni, która przez ponad sto lat była świadkiem życia codziennego, świąt, żałoby, migracji, politycznych przełomów, zmian władzy. Sam budynek – położony przy historycznej drodze łączącej Jerozolimę i Hebron¹⁶, otoczony ogrodem z drzewami

15 E.W. Said., *The Question of Palestine*, New York 1992; E. Weizman, *Hollow Land: Israel's Architecture of Occupation*, London 2024; L. Khalili, *Heroes and Martyrs of Palestine. The Politics of National Commemoration*, Cambridge 2007; K. Rashid, *Palestyna: wojna stuletnia. Opowieść o kolonializmie i oporze*, przeł. A. Dzierzgowska, Warszawa 2025.

16 W narracji Shehadeha Hebron jawi się jako mikrokosmos całego Zachodniego Brzegu – miejsce, w którym logika okupacji ujawnia się w najbardziej brutalnej i namacalnej formie. Jest to przestrzeń radykalnej segregacji, podzielona

oliwnymi i kamiennymi tarasami – stanowi materialny korelat lokalnej pamięci. Jak podkreślają twórcy Dar Jacir, nie „wprowadzają” oni sztuki w neutralną przestrzeń, lecz pracują z miejscem już nasyconym znaczeniami – gdzie „historia Betlejem spotyka się z jego współczesnymi uwarunkowaniami”¹⁷. W tym sensie wnętrza i ogrody rezydencji funkcjonują jako obszar styku przeszłości i teraźniejszości, w którym możliwe staje się wytwarzanie nowych form myślenia o przyszłości.

Od początku idea stworzenia centrum miała charakter oddolnej inicjatywy artystyczno-społecznej zorientowanej na budowę i rozwój eksperymentalnej przestrzeni wspólnego działania, badań i uczenia się. Jej rdzeniem nie jest ekspozycja w tradycyjnym sensie, lecz procesualność: warsztaty, seminaria, rezydencje, praca z archiwami, dźwiękiem, filmem oraz praktykami związanymi z ziemią. Dar Jacir funkcjonuje tym samym jako laboratorium wiedzy, w którym sztuka nie stanowi odrębnej dziedziny, lecz pełni funkcję narzędzia myślenia (krytycznej refleksji nad dzisiejszą kondycją świata). Jak można przeczytać w jednym z tekstów programowych: „Ten wielowymiarowy projekt jest poświęcony działaniom edukacyjnym, kulturowym i agrarnym. Stanowi eksperymentalne centrum uczenia się dla społeczności Betlejem i szerszego otoczenia – przestrzeń zadawania pytań, wymiany idei, marzenia oraz mierzenia się z naszą współczesną sytuacją. Produkcja wiedzy i badania stanowią kluczowe filary działalności Dar Jacir”¹⁸. To przesunięcie – od instytucji prezentującej dzieła ku przestrzeni produkcji wiedzy – jest kluczowe. Dar Jacir nie tyle reprezentuje rzeczywistość Palestyny, ile tworzy warunki, w których może ona być na nowo opowiadana, przeżywana i negocjowana.

Warto podkreślić, że historia rezydencji Jacirów stanowi skondensowany zapis dziejów Betlejem i Palestyny. Od swoich początków dom ten nie był wyłącznie prywatną posiadłością, ale także przestrzenią otwartą dla innych. Przyjmowano w nim gości przybywających z Europy oraz Ameryki Południowej i Środkowej. Suleiman Jacir – burmistrz Betlejem na przełomie XIX i XX wieku oraz wysoki urzędnik osmański – uczynił z rezydencji miejsce gościnności, którego kuchnia regularnie karmiła potrzebujących. Pamięć o tej praktyce przetrwała w lokalnym powiedzeniu: „Jedzenie jest w Dar Jacir”.

na strefy H1 i H2, w których porządek administracyjny materializuje się w topografii miasta. Palestyńskie życie zostaje systematycznie wypierane z historycznego centrum przez izraelską obecność wojskową i osadniczą, co prowadzi do stopniowej degradacji tkanki miejskiej oraz erozji relacji społecznych. W ujęciu Shehadeha Hebron staje się miastem „pękniętym” – nie tylko fizycznie, lecz także symbolicznie – ukazując, w jaki sposób władza nad przestrzenią przekształca codzienność i redefiniuje możliwość zamieszkiwania.

17 <<https://darjacir.com/About-Us>> [dostęp: 30.11.2025].

18 Tamże.

Budynek był świadkiem przejścia od panowania osmańskiego do brytyjskiego mandatu, a następnie kolejnych dramatycznych przemian politycznych, społecznych i ekonomicznych regionu. W wyniku bankructwa rodziny w 1929 roku dom, a przede wszystkim wzniesiony obok w latach 1910–1914 pałac, zostały przez Jacirów utracone. W okresie mandatu brytyjskiego pałac przekształcono w więzienie i siedzibę armii, a po Nakbie w 1948 roku obie przestrzenie włączono w system edukacyjny, funkcjonujące jako szkoły, internaty i zaplecze instytucjonalne. Dopiero w 1980 roku Nasri Suleiman Jacir zdołał odkupić dom rodzinny, przywracając go do prywatnego użytku.

W 2014 roku Yusuf Nasri Jacir¹⁹ – prawnuk Suleimana – przejął budynek i postanowił przekształcić go w centrum sztuki i badań, przeznaczone nie tylko dla lokalnej społeczności, ale także dla palestyńskiej diaspory. Dom odzyskał w ten sposób swoją dawną funkcję miejsca otwartego i wspólnotowego, otrzymując zarazem nową formę istnienia jako przestrzeń spotkań, wytwarzania i wymiany wiedzy. Dzisiejsze Dar Jacir nie nadpisuje tej historii, lecz ją kontynuuje – wpisując praktyki artystyczne w długą tradycję gościnności, troski i reagowania na polityczne przełomy, które odcisnęły się w murach tego miejsca. Ważną rolę odgrywa tu program rezydencyjny. Rodzimi i zagraniczni artyści są zapraszani do zamieszkania w Betlejem i pracy w bezpośrednim kontakcie z miejscem, jego potencjałami i ograniczeniami. Rezydencja jest formą zanurzenia w przestrzeni, języku, codzienności i politycznej rzeczywistości Zachodniego Brzegu. Praktyki artystyczne rozwijają się w relacji z lokalną społecznością, ze szkołami, z centrami kultury, archiwami osmańskimi, ogrodem, kuchnią oraz dźwiękami miasta. Wiedza powstaje w ruchu, w dialogu i we wspólnym działaniu. W ten sposób Dar Jacir buduje alternatywny model obiegu sztuki: nie jako przepływu obiektów między centrami świata artystycznego, lecz jako sieci relacji zakorzenionych w konkretnych terytoriach i w doświadczeniach wspólnotowych.

Ta logika łączenia sztuki, badań, edukacji i życia wspólnotowego czyni z Dar Jacir przykład praktykowania „sztuki terytorialnej”. Przestrzeń geograficzna nie jest tu jedynie tłem dla działań artystycznych, lecz ich współtwórcą. Ziemia, archiwum, dom, ogród, tarasy, pamięć rodzinna i miejska stają się mediami artystycznymi i estetycznymi. W tym sensie Dar Jacir nie funkcjonuje obok politycznej rzeczywistości Zachodniego Brzegu, ale w jej obrębie – jako forma długotrwałej, nienachalnej interwencji w warunki widzialności, wiedzy i wspólnotowego doświadczenia.

19 W przeszłości był związany z UNRWA, gdzie odpowiadał za programy wsparcia w obozach uchodźców, później przez dekady pracował w Stanach Zjednoczonych i na Bliskim Wschodzie jako specjalista w dziedzinie finansów i zarządzania.

Celem niniejszego artykułu – poświęconego działaniom w obszarze kultury wizualnej na Zachodnim Brzegu – jest ukazanie, w jaki sposób praktyki artystyczne rozwijane wokół takich inicjatyw, jak Dar Yusuf Nasri Jacir for Art and Research, funkcjonują jako formy interwencji w porządek widzialności oraz jako eksperymentalne formy wytwarzania wiedzy w sytuacji konfliktu. Tekst koncentruje się na zjawisku, w ramach którego w tych realiach powstaje przestrzeń łącząca sztukę, eksperyment, badania, edukację i praktyki życia codziennego – oraz oddaje głos osobom ją współtworzącym: artystkom, aktywistkom, kuratorkom, animatorkom i menadżerkom kultury związanym z Hebronem.

Sztuka nie przybiera tu postaci spektakularnego gestu sprzeciwu, lecz pracy: nad pamięcią, relacją, językiem i miejscem. To właśnie z tej samej logiki wyrastał prezentowany w Wenecji projekt „SOUTH WEST BANK”, przenoszący na chwilę lokalne praktyki troski i oporu do międzynarodowego obiegu sztuki (można go było zobaczyć w Palazzo Contarini Polignac tuż za Gallerie dell'Accademia w kierunku Salute).

Współzałożycielką i dyrektorką artystyczną Dar Yusuf Nasri Jacir for Art and Research jest Emily Jacir, zaliczana do grona najważniejszych postaci współczesnej sztuki palestyńskiej. Jej twórczość – obejmująca film, fotografię, archiwum, interwencje, performans, tekst i dźwięk – koncentruje się na problemach kolonializmu, translacji, migracji, oporu i ruchu. Jest laureatką wielu nagród (między innymi Złotego Lwa na Biennale w Wenecji, Hugo Boss Prize, Prince Claus Award). Równoległe od dwóch dekad rozwija intensywnie działalność edukacyjną w Palestynie, współtworząc alternatywne instytucje wiedzy: oprócz programów rezydencyjnych i kuratorskich, również Międzynarodową Akademię Sztuki w Ramallah. Jej praktyka łączy ekspresję artystyczną z pedagogiką i instytucjonalnym eksperymentem, co bezpośrednio przekłada się na rzeczoną formułę Dar Jacir jako miejsca produkcji wiedzy (a nie tylko prezentacji dzieł). Z kolei druga współzałożycielka Dar, Annemarie Jacir, to jedna z kluczowych postaci palestyńskiego kina niezależnego. Jest autorką i producentką kilkunastu filmów, których premiery odbywały się na festiwalach w Berlinie, Cannes, Wenecji. Jej ostatnie dzieło z 2025 roku było palestyńskim kandydatem do Oscara. Prowadzi działalność edukacyjną i kuratorską, rozwijając lokalne środowisko filmowe oraz archiwa palestyńskiego kina rewolucyjnego. Jej obecność w Dar Jacir wzmacnia centrum jako miejsce pracy nad obrazem, pamięcią i politycznym znaczeniem opowieści²⁰.

Zespół Dar Jacir uzupełniają Aline Khoury, Lina Bani Odeh, Ala' Abed i Reem Khatib, reprezentujące pokolenie palestyńskich menedżerek kultury i artystek łączących kompetencje organizacyjne z wykształceniem artystycznym. Ich praca obejmuje zarówno produkcję wydarzeń, jak i rozwój programów edukacyjnych, komunikacyjnych i badawczych. Szczególną rolę w profilu miejsca odgrywa Nicolás Jaar, odpowiedzialny za program rezydencji dźwiękowych. Jego praktyka, sytuująca się na styku muzyki, performansu i badań nad przemocą kolonialną i ekologiczną, wprowadza do centrum dźwięk jako narzędzie poznawcze. Przekształcenie dawnej kuchni w studio dźwięku oraz rozwój warsztatów słuchania i pracy z dźwiękiem nadają instytucji wymiar somatyczny, w którym wiedza powstaje przez doświadczenie, a nie jedynie dyskurs²¹.

20 <<https://darjacir.com/Team>> [dostęp: 30.11.2025].

21 Tamże.

Wielowymiarowe projekty filmowe, fotograficzne, dźwiękowe czy „agrarne” realizowane w Dar Jacir kierują uwagę ku reinterpretacji historii i negocjowaniu jej współczesnych sensów. Szczególną rolę odgrywają działania oparte na archiwach – zwłaszcza praca z osmańskimi materiałami wizualnymi – które nie są traktowane jako zamknięty depozyt przeszłości, lecz jako punkt odniesienia dla refleksji nad obecnymi formami wykluczenia i przemocy. Obrazy te noszą ślady kolonializmu i okupacji, ujawniając napięcia wpisane w samą strukturę wizualnego zapisu. Badania artefaktów wizualnych i tekstowych z przełomu XIX i XX wieku ukazują pamięć kulturową jako medium podatne na przekształcenia. Włączanie archiwów w praktyki artystyczne nie ma tu charakteru nostalgicznego, lecz ujmuje pamięć jako pole napięć, w ramach którego sztuka pełni funkcję pośredniczącą między epokami, językami, wspólnotami.

Realizowane we współpracy z Dar Jacir inicjatywy artystyczne przybierają różnorodne formy. Vivien Sansour w trakcie swojej rezydencji przekształcała przestrzenie naznaczone przemocą w miejsca życia, troski i wspólnoty (2018). W ramach projektu „Home” artystka wraz z wolontariuszami oczyściła taras i przygotowała go do uprawy, sadząc rośliny o lokalnym znaczeniu, a następnie tradycyjne odmiany pomidorów z własnej „biblioteki nasion”. Praca z ziemią łączy się tu z praktyką ochrony dziedzictwa biologicznego, rozwijaną także w projekcie „Traveling Kitchen”, który angażuje społeczność we wspólne gotowanie z dawnych odmian roślin. Sztuka staje się w ten sposób narzędziem odbudowy relacji z miejscem, podtrzymywania pamięci oraz rozmowy o bioróżnorodności jako formie kulturowego i politycznego oporu²². Inny wymiar pracy z przestrzenią ujawnia rezydencja wywodzącego się z rodziny polskich Żydów, którzy wyemigrowali z Hiszpanii do Chile, Sebastián Jatz Rawicza (2019)²³. Koncentruje się ona na pytaniu o moż-

22 <<https://darjacir.com/Home-and-Traveling-Kitchen-Vivien-Sansour>> [dostęp: 30.11.2025].

23 Sebastian Jatz Rawicz to chilijski kompozytor i tłumacz, wnuk grafika i fotografa Mariana Rawicza. W 2008 roku założył kolektyw arsomnis, w ramach którego realizował wielkoskalowe projekty muzyczne, inspirowane między innymi twórczością Johna Cage’a i Erika Satiego oraz własnymi kompozycjami. Jego działalność obejmuje liczne interwencje dźwiękowe w przestrzeniach publicznych i instytucjonalnych w Chile i poza jego granicami. W swojej praktyce artystycznej posługuje się eksperymentalnymi źródłami dźwięku, łącząc muzykę z refleksją literacką, filozoficzną i religijną. Centralne miejsce zajmują w niej idee kolektywności, jednoczesności oraz rozszerzonego rozumienia muzyki w czasie i przestrzeni. Równoległe działa jako tłumacz, publikując w języku hiszpańskim prace między innymi Johna Cage’a, Josepha Kosutha i Kennetha Goldsmitha. Dziadek Sebastiana, wspomniany Marian Rawicz, urodził się w 1908 roku we Lwowie. Należał do pokolenia artystów, których biografie ukształtowało polityczne zaangażowanie, wojny i emigracja. Jeszcze

liwość przeniesienia doświadczenia konkretnego miejsca. Artysta potraktował niewielkie kamienne studio dźwiękowe Dar Jacir jako przestrzeń o niemal sakralnym charakterze – miejsce ciszy, skupienia i „ukrytego słuchania”. Aby oddać to doświadczenie poza publiczną przestrzenią Betlejem, stworzył dźwiękową narrację budynku, opartą na nagraniach głosu i otoczenia, prowadzącą słuchaczy „na ślepo” przez jego wnętrze. Projekt łączył badanie materialności miejsca z refleksją nad jego historią i warstwami pamięci, zachowując przy tym charakter otwarty: narracja została pomyślana tak, aby w przyszłości mogła być modyfikowana przez kolejnych rezydentów, stając się zbiorowym archiwum doświadczenia miejsca. To tylko dwa wybrane przykłady.

Trudno byłoby w tym miejscu szczegółowo scharakteryzować wszystkie rezydencje, nie wspominając już o bogactwie wydarzeń, na które składają się projekcje filmowe, performanse, rozmowy, dyskusje, wykłady, warsztaty dźwiękowe oraz kolektywne praktyki twórcze. W latach 2018–2022 odbyły się tu między innymi pokazy filmów *The Apollo of Gaza* Nicolasa Wadimoffa i *Occupied Cinema* Senki Domanić (2018), a także prac Mahdiego Fleifela, Jumany Manny, Annemarie Jacir, Qaisa Assaliego czy *Nour's Gaza*, jak również dokumentów takich jak *Radiograph of a Family* (2021). Równolegle organizowano spotkania z Adrianem Pacim i Michaeliem Rakowitsem, realizowano projekty badawczo-performatywne Alessandra Pettiego i Sandi Hilal (*Permanent Temporariness*), wydarzenia literackie (premiera *The Parisian* Isabelli Hammad) oraz inicjatywy transnarodowe, takie jak „LAND/TRUST: A Conversation across Turtle Island and Palestine”, łączące palestyńskie doświadczenie z perspektywami rdzennych społeczności Ameryki Północnej. Od 2022 roku coraz wyraźniej zaznacza się także praca z dźwiękiem – zwłaszcza w ramach cyklu „(un)building listenings” realizowanego z Nicolásem Jaarem, obejmującego warsztaty, sesje słuchania i audycje radiowe. W tych kolejnych odsłonach wyraźnie widać, że Dar Jacir nie buduje programu według logiki klasycznej „oferty kulturalnej”. Każde wydarzenie – projekcja, rozmowa, performans czy warsztat – staje się elementem długofalowej praktyki badawczej, w której sztuka funkcjonuje jako sposób myślenia

we wczesnej młodości poznał Maurycego Amstera. Przyjaźń i współpraca zapoczątkowane we Lwowie stały się fundamentem ich późniejszej wspólnej drogi twórczej. W Hiszpanii, w okresie wojny domowej, obaj odegrali istotną rolę w rozwoju nowoczesnej grafiki wydawniczej, kształtując język wizualny epoki przez projekty książek i materiałów drukowanych. Po klęsce republiki Rawicz trafił do więzienia, a następnie – w ślad za Amsterem – wyemigrował do Chile. Tam, dzięki wsparciu przyjaciela, rozpoczął pracę pedagogiczną, stając się jednym z twórców lokalnej kultury typograficznej. Do końca życia pozostał aktywny artystycznie i wierny ideałom lewicowym, łącząc praktykę twórczą z refleksją społeczną.

i działania, a sama przestrzeń – jako laboratorium wiedzy zakorzenionej w terytorium, relacjach międzyludzkich i doświadczeniu wspólnotowym.

Co również warto podkreślić, centrum rozwija sieci wymiany między Betlejem a społecznościami palestyńskimi w diasporze, szczególnie w Ameryce Łacińskiej. Programy rezydencyjne i projekty współpracy starają się unikać egzotyzyacji doświadczeń migracyjnych, koncentrując się raczej na tworzeniu przestrzeni obiegu wiedzy, praktyk estetycznych, przekraczających granice geograficzne. W tym sensie sztuka funkcjonuje tu jako medium, które umożliwia równoczesną pracę nad przeszłością, teraźniejszością i wyobrażanymi przyszłościami.

W 2024 roku Dar Jacir, we współpracy z inicjatywą Artists + Allies x Hebron, zrealizowało podczas weneckiego Biennale wspomnianą wystawę *SOUTH WEST BANK – Landworks, Collective Action and Sound*. Artists + Allies x Hebron to z kolei transnarodowa inicjatywa artystyczna działająca na styku sztuki i aktywizmu. Jej celem nie jest reprezentowanie „palestyńskiego doświadczenia” w formie gotowych obrazów, lecz tworzenie warunków wspólnej pracy – nad ziemią, pamięcią, narracją oraz formami przetrwania w warunkach okupacji²⁴. Działania Artists + Allies x Hebron mają charakter sytuacyjny i relacyjny: obejmują projekty *site-specific*, współpracę z lokalnymi społecznościami, interwencje w przestrzeni, działania dźwiękowe, performatywne i badawcze. Kluczowe jest tu przesunięcie akcentu z indywidualnego autorstwa na proces, współobecność i odpowiedzialność wobec miejsca, co sytuuje tę inicjatywę w obrębie praktyk „sztuki terytorialnej”, w której przestrzeń geograficzna i polityczna staje się współtwórcą sensu. Z Artists + Allies x Hebron jest związany projekt „Union Magazine”. Jego twórcy powołują się na uwagi Johna Bergera. Zdaniem Brytyjczyka: „Sztuka często przyjmuje rolę moralnego kompasu: osądza tych, którzy osądzają, staje w obronie niewinnych i zachowuje pamięć o minionym cierpieniu. Potrafi nadać sens brutalnościom życia wtedy, gdy nic innego nie jest w stanie tego uczynić, i jednoczy ludzi wokół głębokiego poczucia sprawiedliwości. Dla tych, którzy sprawują władzę, staje się przez to źródłem lęku; dla innych – cenną legendą, przynoszącą ukojenie w obliczu najtrudniejszych doświadczeń. W tym sensie sztuka pozostaje enklawą najwznioślejszych jakości ludzkiej duszy”²⁵.

24 Celem inicjatywy Artists + Allies x Hebron jest zwrócenie uwagi społeczności międzynarodowej na sytuację w strefie H2 w Hebronie. Projekt wykorzystuje sztukę jako narzędzie komunikacji i oporu, transmitując działania realizowane na miejscu do globalnej sieci instytucji kultury oraz powiązanych platform cyfrowych. Artists + Allies x Hebron zostało założone przez Issę Amro, palestyńskiego obrońcę praw człowieka i współtwórcę ruchu Youth Against Settlements, i Adama Broomberga, artystę i byłego działacza antyapartheidowego.

25 <<https://unionmagazine.online/about>> [dostęp: 30.11.2025].

Zaprezentowane przez artystów w Wenecji prace odnosiły się do ziemi, rolnictwa i dziedzictwa w przestrzeni, której topografia – zarówno geograficzna, jak i polityczna – podlega nieustannym przekształceniom. Łącząc perspektywy palestyńskich twórców i ich sojuszników, projekt budował wspólny głos zakorzeniony w przekazach pamięci i doświadczeniu kolektywności. Prace ukazywały „dom” jako kategorię osadzoną w praktykach codziennych, rytuałach i relacjach z ziemią, wzmacniając tym samym temat Biennale „Stranieri Ovunque” – w ujęciu zaproponowanym przez Adriana Pedrosę²⁶. Artyści podejmowali problem zmieniających się krajobrazów miejskich i wiejskich, nawiązując do tradycyjnych praktyk uprawy, metod zbierania plonów oraz rytmów ludzkiego i pozaludzkiego życia, wskazując w ten sposób formy zmysłowego oporu. Obok fotografii, obrazów archiwalnych i wideo istotną rolę odgrywały narracje dźwiękowe, ujawniające symbiotyczną relację między roślinnością a środowiskiem (tu szczególnie interesująca była praca wspomnianego wyżej Rawicza)²⁷. Ważnym wątkiem była również literatura oraz taniec jako forma kolektywnego wytwarzania – wszystkie te elementy budowały obraz sztuki jako połączenia poezji, oporu i podtrzymywania życia. Fotografia wielowiekowego drzewa oliwnego stawała się zarazem metaforą zagrożenia i nadziei²⁸.

W tym sensie wystawa ujawniała wizję „antropocenu” zakorzenionego w doświadczeniu przymusowego wywłaszczenia i okupacji. Jeśli traktować „eksperyment” artystyczny nie jako formalną innowację, lecz jako zawsze obciążoną ryzykiem²⁹ próbę przedstawienia reżimów widzialności i wrażliwości, wystawę *SOUTH WEST BANK* można odczytać jako emblematyczną realizację tak rozumianej praktyki. Wenecka ekspozycja nie tyle reprezentowała konflikt, ile pracowała na jego materialnych i afektywnych warstwach: na ziemi, rytmie, pamięci, głosie i relacji. Sztuka jest tu rozumiana jako „namacalna” interwencja w warunki postrzega-

26 <<https://darjacir.com/SOUTH-WEST-BANK-Landworks-Collective-Action-and-Sound>> [dostęp: 30.11.2025].

27 <<https://universes.art/en/venice-biennale/2024/south-west-bank>> [dostęp: 30.11.2025].

28 „Wszystkie prezentowane tu prace powstały w bardzo konkretnym miejscu na świecie. Koncentrują się na tym, co w normalnych warunkach byłoby obiektami, gestami i dźwiękami obfitości, radości i wspólnotowości. W tym ujęciu jednak wszystkie nabierają nowego poczucia pilności. Fotografia drzewa oliwnego, mającego ponad cztery i pół tysiąca lat, które przez stulecia pozostawało nienaruszone, nagle wydaje się niezwykle kruche. Nadzieja tkwi w zbiorowym duchu, w sposobie, w jaki poszczególne prace zostały stworzone oraz w tym, jak ewoluowała sama wystawa” – pisze Adam Broomberg z Artists + Allies x Hebron w materiałach wystawowych.

29 *Vide* spory wokół *No Other Land*.

nia świata, a zarazem jako forma wspólnotowego podtrzymywania życia w sytuacji trwałej presji politycznej. W tym sensie eksperyment artystyczny nie jawi się tutaj jako „luksus” ani „estetyczna gra”, lecz jako praktyka trwania – sposób podtrzymywania relacji z całym otoczeniem, nawet wtedy, gdy się wydaje, że nic nie da się już zmienić.

Bibliografia

- Butler J., *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania?*, przeł. A. Czarnacka, Warszawa 2011.
- Debord G., *Spoleczeństwo spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006.
- Foucault M., *Porządek dyskursu*, przeł. M. Kozłowski, Gdańsk 2002.
- Khalili L., *Heroes and Martyrs of Palestine. The Politics of National Commemoration*, Cambridge 2007.
- Mirzoeff N., *Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba, Kraków 2016.
- Mitchell W.J.T., *Czego chcą obrazić?*, przeł. Ł. Zaremba, Kraków 2013.
- Rancière J., *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Kraków 2007.
- Rashid K., *Palestyna: wojna stuletnia. Opowieść o kolonializmie i oporze*, przeł. A. Dzierzgowska, Warszawa 2025.
- Said E.W., *The Question of Palestine*, New York 1992.
- Shehadeh R., *Dlaczego Izrael boi się Palestyny?*, przeł. A. Sak, Kraków 2024.
- Shehadeh R., *Palestyńskie wędrówki. Zapiski o znikającym krajobrazie*, przeł. A. Sak, Kraków 2011.
- Weizman E., *Hollow Land: Israel's Architecture of Occupation*, London 2007.
- Weber M., *Polityka jako zawód i powołanie*, przeł. A. Kopacki, P. Dybel, Kraków 1998.

Filmy i materiały online

- Adra B., Abraham Y., Ballal H., Szor R. (reż.), *No Other Land*, film dokumentalny, 2024.
- Artists + Allies x Hebron, <https://unionmagazine.online/about> [dostęp: 30.11.2025].
- Associated Press, <https://apnews.com/article/no-other-land-oscar-israel-palestinians-084c63f33e748a3279646759e9b705c2> [dostęp: 30.11.2025].
- Blom A. (reż.), *Akta Bibiego*, film dokumentalny, Stany Zjednoczone 2024.
- Dar Yusuf Nasri Jacir for Art and Research, <https://darjacir.com/About-Us> [dostęp: 30.11.2025].
- Dar Yusuf Nasri Jacir for Art and Research, <https://darjacir.com/Team> [dostęp: 30.11.2025].
- Dar Yusuf Nasri Jacir for Art and Research, <https://darjacir.com/Home-and-Travelling-Kitchen-Vivien-Sansour> [dostęp: 30.11.2025].
- Dar Jacir, *SOUTH WEST BANK – Landworks, Collective Action and Sound*, <https://darjacir.com/SOUTH-WEST-BANK-Landworks-Collective-Action-and-Sound> [dostęp: 30.11.2025].
- Universes in Universe, *South West Bank – Landworks, Collective Action and Sound*, <https://universes.art/en/venice-biennale/2024/south-west-bank> [dostęp: 30.11.2025].