

Ewa KĘDZIORA

Uniwersytet Warszawski, Instytut Historii Sztuki

DOŚWIADCZENIE GRANIC. IZRAELSKA SZTUKA KONCEPTUALNA PRZEŁOMU LAT SZEŚĆDZIESIĄTYCH I SIEDEMDZIESIĄTYCH

Przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych to moment, w którym na skutek konfliktów zbrojnych mapa Izraela uległa wielokrotnym przekształceniom. Konsekwencje dwóch wojen – sześciodniowej (1967) i Jom Kippur (1973) – wpłynęły na zmianę politycznych granic kraju, destabilizację sytuacji w regionie oraz początek osadnictwa żydowskiego na terytoriach palestyńskich. Okupacja Zachodniego Brzegu i Strefy Gazy spolaryzowała nastroje w społeczeństwie izraelskim, w którym równoległe do poczucia triumfu pojawiały się postawy protestu przeciw łamaniu praw człowieka oraz towarzyszące im pytania o prawo do ekspansji terytorialnej. Odpowiedzią na rzeczywistość pogrążoną w chaosie geopolitycznych przemian i dylematów moralnych była twórczość nowego pokolenia twórców. Młodzi, bo około trzydziestoletni wtedy artyści, wykorzystując media sztuki konceptualnej, podjęli problemy związane z doświadczeniem życia na terytoriach spornych, tym samym, po raz pierwszy w izraelskiej historii sztuki, odnosząc się krytycznie do zastanej rzeczywistości.

Tematem artykułu jest izraelska sztuka konceptualna przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, która kształtowała się w obliczu konsekwencji dwóch wojen – sześciodniowej i Jom Kippur. Analizie zostanie poddany pojawiający się w działaniach artystycznych tego

okresu motyw granic. Szeroko podejmowany w izraelskiej sztuce konceptualnej, stał się punktem wyjścia do mierzenia się z nową tożsamością żydowską, mitologią syjonistyczną oraz relacjami izraelsko-palestyńskimi.

Zarys sytuacji politycznej w latach

1967–1973

Z końcem lat sześćdziesiątych sytuacja polityczna na Bliskim Wschodzie stała się szczególnie napięta. 5 maja 1967 roku wybuchła wojna sześciodniowa. Wojska izraelskie wkroczyły na tereny Egiptu, Jordanii oraz Syrii i w błyskawicznym tempie zajęły półwysep Synaj, Zachodni Brzeg Jordanu oraz Wzgórza Golan. Był to ogromny sukces militarny kraju. Niespodziewanie z małego, nowo powstałego państwa Izrael przeistoczył się w znaczącą siłę militarną Bliskiego Wschodu. Zdolność do obrony granic, błyskawiczna ekspansja oraz opanowanie całej Jerozolimy znacząco podniosły morale Izraelczyków, zmęczonych kryzysem gospodarczym oraz trudnymi warunkami życia.¹

Równoległe do entuzjastycznej atmosfery rosło napięcie na arenie międzynarodowej. Rok 1967 stanowił datę graniczną w konflikcie izraelsko-palestyńskim. W obszarze jurysdykcji izra-

elskiej znalazła się Wschodnia Jerozolima, a Zachodni Brzeg i Strefa Gazy zostały objęte okupacją wojskową.² Akcjonistyczna polityka Izraela spotkała się z ostrą reakcją Organizacji Narodów Zjednoczonych oraz państw sąsiednich.³ W 1968 roku koalicja państw arabskich proklamowała front walki przeciw agresji izraelskiej. Zadeklarowana przez sojusz izolacja polityczna i gospodarcza Izraela w regionie miała osłabić kraj i doprowadzić do jego zniszczenia w rozstrzygającej inwazji.

Patriotyczny nastrój po wojnie sześciodniowej został szybko przerwany.⁴ Do Izraela przeniknęła kultura hipisowska, młodzi ludzie na ulicach Tel Awiwu w pacyfistycznych manifestacjach protestowali przeciwko wojnie i przemocy.⁵ W miejsce narracji o chwalebnym zwycięstwie Izraela pojawiły się coraz liczniejsze głosy opisujące wojenny horror i wojenną traumę.⁶ Na początku lat siedemdziesiątych grupa młodzieży odmówiła służby wojskowej.⁷ Głoszona przez młodych krytyka rządu przerodziła się w pytanie o sens i prawo do ekspansji oraz zajmowania terytoriów. Wraz z narastaniem agresji państw arabskich zdarzały się coraz liczniejsze ataki na izraelską ludność cywilną – w 1972 roku doszło do zamachu na reprezentację Izraela w trakcie igrzysk olimpijskich w Monachium. Dramatyczne wydarzenia wpłynęły na wszechobecne poczucie zagrożenia i świadomość nieuchronnie zbliżającej się wojny.

6 października 1973 roku Egipt i Syria zajęły półwysep Synaj oraz Wzgórze Golan, przejęte przez Izrael podczas wojny sześciodniowej. Uderzenie państw arabskich nastąpiło w dzień największego żydowskiego święta Jom Kippur, zwanego Dniem Pojednania. Zaskoczenie rozproszonej i zdemobilizowanej na okres święta armii izraelskiej wpłynęło na znaczną przewagę koalicji państw arabskich w pierwszej fazie starć. Pomimo ostatecznej zwycięskiej ofensywy Izraela pojawiło się poczucie klęski.⁸ Strach przed niespodziewanym zagrożeniem, świadomość braku gotowości oraz ogromne straty wywołały nastrój marazmu w izraelskim społeczeństwie.⁹

Ellen Ginton, izraelska historyczka sztuki, w świetle ówczesnej sytuacji politycznej Izrael określiła jako „państwo bez granic.”¹⁰ Granice Izraela przestały być tożsame z zieloną linią, wy-

znaczającą obszar ustalony w rezolucji ONZ z 1947 roku. W efekcie czego linia demarkacyjna, która miała pierwotnie dzielić Palestynę na część arabską i żydowską, w zasadzie przestała funkcjonować i zacierała się w powszechnej świadomości.¹¹ Dylemat granic i ekspansji terytorialnej w okresie lat siedemdziesiątych zyskał nowy wymiar i stał się przedmiotem debaty publicznej Izraelczyków. Dla jednych zacieranie zielonej linii stanowiło symbol narodowego odrodzenia Wielkiego Izraela w starożytnych granicach, dla drugich – początek agonii świeżo powstałego państwa.¹²

Nowe pokolenie, nowa sztuka

Początek sztuki konceptualnej w Izraelu przypada na okres wojny sześciodniowej. Nowe pokolenie artystów odeszło od tradycji malarstwa abstrakcyjnego w duchu New Horizons, nadającego ton sztuce izraelskiej do połowy lat sześćdziesiątych.¹³ Wielu rozpoczynających karierę twórców wyjeżdżało do Stanów Zjednoczonych, by czerpać z aktualnych źródeł i nurtów sztuki współczesnej.¹⁴ Sztuka konceptualna, kojarzona z przekraczaniem granic artystycznych, społecznych i politycznych, stała się na swój sposób pierwszym awangardowym kierunkiem w sztuce izraelskiej.¹⁵ Nurt ten został zaabsorbowany przez pokolenie artystów urodzonych w latach czterdziestych. Większość z nich była dziećmi lub wnukami pionierów, czyli należała do pierwszej bądź już drugiej generacji sabrów.¹⁶ Mitologie historyczne i ogólnonarodowa presja odcisnęły piętno na prywatnych wyborach młodych ludzi, którzy poszukiwali własnej tożsamości w chaosie dekady.

Środowiskiem sprzyjającym młodej scenie artystycznej było Muzeum Izraela w Jerozolimie, utworzone w 1965 roku.¹⁷ Instytucja powstała jako muzeum narodowe, którego misją była ochrona dziedzictwa Ziemi Izraela. Obok obszernych zbiorów archeologicznych w muzeum w Jerozolimie prezentowana była działalność młodych artystów i rozpoczynających karierę kuratorów.¹⁸ Muzeum Izraela przeciwstawiało się konserwatywnemu środowisku, skupionemu wokół muzeum w Tel Awiwie, i stanowiło przeciwwagę dla ugrupowania New Horizons.¹⁹ Jednocześnie, jak zauważa Yigal

Zalmona, dzięki utworzeniu muzeum narodowego w Jerozolimie Izrael mógł po raz pierwszy wyzbyć się kompleksów prowincjonalizmu i przestał być w tyle za trendami sztuki światowej.²⁰

Dwoma wystawami zorganizowanymi w Muzeum Izraela, które symbolicznie rozpoczynały i kończyły dekadę sztuki konceptualnej w Izraelu, były prezentacje: *Concepts+Information* (1971) oraz *The Borders* (1980).²¹ Pierwsza z nich, kuratorowana przez Yonę Fischera, miała na celu rozpoznanie specyfiki i dostrzeżenie lokalnych impulsów we wczesnej izraelskiej twórczości konceptualnej.²² W przedstawianych na wystawie pracach artyści skupiali się przede wszystkim na idei dematerializacji obiektu sztuki, a nowy nurt jawił się jako rodzaj eksperymentu artystycznego, bez wyraźnych odniesień do ówczesnej sytuacji geopolitycznej.²³ Takie podejście było spójne z ogólną postawą artystyczną początku lat siedemdziesiątych. W pierwszych latach tej dekady kwestie polityczne, pomimo zyskującego na sile konfliktu, nie stanowiły głównego punktu odniesienia, a artyści koncentrowali się na eksplorowaniu możliwości, jakie dawały nowe media artystyczne. Natomiast wystawa *The Borders* była retrospektywnym spojrzeniem na dokonania minionej dekady i podkreślała awangardowy aspekt sztuki konceptualnej w Izraelu.²⁴ Perspektywa ta dawała znacznie bardziej miarodajny obraz, analizując skonkretyzowany motyw, którym były granice. Większość prac zaprezentowanych na wystawie *The Borders* koncentrowała się na demarkacyjnym podziale terytoriów oraz na znaczeniu granic na poziomie formalnym.²⁵ Artyści podkreślali przynależność do konkretnej sytuacji politycznej, co więcej, wielu z nich zajmowało się tematem doświadczenia życia pośród granic w kontekście całego społeczeństwa, także społeczności arabskiej.

Interesującym komentarzem do wystawy był tekst *Borders and Siege as a Personal Experience* psycholożki Amii Lieblich, w którym podjęła problem funkcjonowania pośród granic i jego wpływu na kondycję psychiczną społeczeństw.²⁶ Skutki długotrwałego napięcia, spowodowanego poczuciem zamknięcia na małej przestrzeni, Lieblich przedstawiła, powołując się na eksperyment, w którym grupę przedszkolaków podzielo-

no na dwie części i oddzielono od siebie szklaną szybą.²⁷ Dzieci mogły obserwować, co dzieje się za szybą, jednak bez możliwości komunikacji czy przejścia na drugą stronę. Ograniczenie to wywoływało ich zniecierpliwienie, zdenerwowanie oraz frustrację, co miało być porównywalne z kondycją psychiczną społeczeństwa żyjącego przez długi okres w małym kraju w stanie oblężenia.²⁸ Oprócz wrażenia napięcia pojawiała się potrzeba definiowania siebie jako „my” w opozycji do „oni.” Antagonizm ten miał stać się źródłem negatywnych emocji, agresji czy frustracji oraz budził wrażenie przytłoczenia i duszenia się w klaustrofobicznej przestrzeni. Doświadczenie życia w stanie permanentnego zagrożenia Lieblich uznała za typowe dla społeczeństwa izraelskiego.²⁹ Pamięć diaspory, wydarzenia II wojny światowej czy budowanie nowej izraelskiej świadomości narodowej w kolektywnych i socjalistycznych strukturach – z jednej strony wzmacniały poczucie odrębności społeczno-kulturowej oraz wewnętrznej solidarności, z drugiej – życie w ciągłym niebezpieczeństwie miało wpłynąć na silnie zakorzenioną potrzebę „fortyfikacji”, restrykcyjnego zamykania się we własnym środowisku, dającym poczucie pozornego bezpieczeństwa.³⁰

Działaniem artystycznym uznawanym za pracę otwierającą rozdział sztuki konceptualnej w Izraelu jest performans pt. *Projekt: Jerozolimską rzekę* [*The Jerusalem River Project*] (1970). Realizacja powstała z inicjatywy Joshuy Neusteina we współpracy z Georgette Battle oraz Gerardem Marxem. Na przyczółku Pustyni Judzkiej, w okolicach Jerozolimy artyści stworzyli „konceptualną rzekę.” W katalogu *Concepts+Information* w kontekście pracy czytamy: „Istnieje podświadoma, ale i świadoma potrzeba wodnego elementu w pejzażu Jerozolimy. W Biblii, na starożytnych mapach czy w tradycji ludowej rzeka jest ukazywana bądź wspomniana. Powinna być, jednak jej nie ma.”³¹ Artyści ożywili wyschnięte, pustyne koryto, tworząc niewidzialny, ale słyszalny strumień. Nagranie szumu wody wykorzystane w performansie stanowiło kompilację dźwięków zarejestrowanych w różnych regionach Izraela, a nałożone na siebie odgłosy zlały się, tworząc niewidoczną rzekę. Organizatorzy wydarzenia odbyli z jego uczestnikami spacer do Do-

liny Cedronu, gdzie według Biblii ma odbyć się sąd ostateczny. Pustynnej wędrowce towarzyszył szum wody słyszany z głośników rozstawionych na całej długości trasy.

W swoim pierwotnym założeniu poetycka narracja performansu miała podejmować dialog z historią i mitologią Jerozolimy, a wykorzystane przez artystów elementy partycypacji – wpisywać go w nurt współczesnych trendów artystycznych, bez jednoznacznych inklinacji politycznych. Niemniej jednak w obliczu zjednoczenia Jerozolimy performans, pomimo braku wyraźnej deklaracji twórców, zyskał kontekst polityczny. Yona Fischer w katalogu wystawy *Concepts+Information*, zwracał uwagę na podwójną zmianę statusu miasta.³² Z jednej strony zjednoczona Jerozolima była symbolem triumfu militarnego, który jednocześnie wpisywał się w ideologiczną narrację odrodzenia Wielkiego Izraela w duchu radykalizującego się syjonizmu religijnego. Z drugiej – Jerozolimę zaczęto utożsamiać z nowym, rewolucyjnym i niezależnym środowiskiem artystycznym, propagującym postawy zaangażowane i krytyczne wobec polityki ekspansyjnej.³³ Co więcej *Projekt: Jerozolimskie rzeka* wyznaczał nowy kierunek recepcji motywu rodzimego krajobrazu oraz znaczenia miejsca i przestrzeni w sztuce izraelskiej. Tematy związane z ziemią, krajobrazem, terytorium i naturą, podejmowane szeroko w pierwszych dekadach dwudziestego wieku, tworzyły podstawy sztuki ukierunkowanej nacjonalistycznie, tym samym odnosiły się do syjonistycznego konceptu nowej tożsamości żydowskiej budowanej w oparciu o pojęcie miejsca. W sztuce lat siedemdziesiątych motywy te będą niejednokrotnie punktem wyjścia do polemiki z ideologiami oraz krytyki sytuacji politycznej po 1967 roku.

Mapa i obszary krytyczne

Kartografia stała się medium powszechnie wykorzystywanym w latach siedemdziesiątych. Grę z mapą, na pozór humorystyczną, odnajdujemy w ikonicznych cyklach Michaela Druksa, jak *Druksland* (1975) czy *Izraelskie wzory* [*Israeli Patterns*] (1971). *Druksland* jest rodzajem autoportretu, w którym ludzka twarz została ukształ-

towana na wzór mapy. Stosując izolinie i barwy hipsometryczne, Druks zaznaczył ważne dla siebie miejsca, okolice czoła określając jako terytoria okupowane. Artysta, wykorzystując uniwersalny język kartografii, przekształcił mapę w medium komunikacji prywatnej historii i autobiograficznej informacji.³⁴ Z kolei w grafice *Izraelskie wzory* artysta na mapach, niezależnie od przestrzeni, którą obrazowały, szkicował kontur Izraela, dowolnie dopasowując go do potrzeb politycznych kraju. Na skutek „zabawy” Druksa Izrael został przeniesiony na terytoria Europy, Madagaskar bądź do Ameryki Południowej. Grafiki stanowiły odpowiedź na gorzki żart artysty mówiący o tym, że „kreślenie map jest narodowym hobby Izraela.”³⁵ Druks nawiązywał do debat końca dziewiętnastego wieku, gdy u progu rodzącego się syjonizmu dyskutowane były różne możliwości rozwiązania kwestii żydowskiej. Wśród propozycji pojawił się postulat utworzenia siedziby żydowskiej na Madagaskarze bądź w Ugandzie.³⁶ Na pozór humorystyczny charakter pracy stanowił ponury komentarz do geopolityki i przepaści między realnym życiem a kartografią jako metodą arbitralnego podziału świata.³⁷

Dylematy moralno-etyczne odnoszące się do dyskusji o prawach społeczeństw do określonych przestrzeni geograficznych stanowiły przedmiot refleksji Neusteina w performansie *Obszar krytyczny* [*Territorial Imperative*], zrealizowanym w 1976 roku. Tytuł pracy stanowił nawiązanie do książki Roberta Ardreya pt. *The Territorial Imperative: A Personal Inquiry into the Animal Origins of Property and Nations*, wydanej w 1966 roku.³⁸ Autor, opierając się na procesach antropogenezy, tłumaczył dążenia grup społecznych do wyznaczania i obrony swojego terytorium. Według Ardreya działania te stanowią uwarunkowany biologicznie mechanizm umożliwiający przetrwanie i określane są jako ewolucyjnie zdeterminowany instynkt w stosunku do obszaru, który przez samców uważany jest za własny.³⁹ W kontekście tym Neustein wykorzystał instynktowne zachowanie zwierzęcia do znaczenia terytorium poprzez zostawianie zapachu. Artysta spacerował z psem pośród obszarów politycznie spornych – Wzgórz Golan oraz granicy izraelsko-syryjskiej, gdzie zwierzę w naturalny sposób znaczyło „swój” teren. Ne-

ustein sfotografował zachowanie psa, następnie zdjęcia umieścił na plakatach z napisem „obszar krytyczny.”⁴⁰ Afisze rozwieszono w tych samych miejscach, w których uprzednio zatrzymało się zwierzę, następnie punkty te zostały przeniesione na mapę. Tak wytyczony obszar został zestawiony z granicami politycznymi.⁴¹

W kolejnych latach taki performans odbył się również w Belfaście oraz na granicy duńsko-niemieckiej.⁴² W 1976 roku Neustein został zaproszony przez kuratora Manfreda Schneckembergera do powtórzenia działania w ramach wystawy Documenta 6 w Kassel.⁴³ Performans miał odbyć się na granicy z Niemiecką Republiką Demokratyczną. Ostatecznie jednak, ze względu na obawy rządu odnośnie do relacji politycznych Berlina Zachodniego i NRD, został wycofany z programu festiwalu.⁴⁴ Praca Neusteina, pomimo iż powstała w specyficznej izraelskiej atmosferze połowy lat siedemdziesiątych, podejmowała uniwersalne kwestie, ewokowała pytania o organy wyznaczające granice suwerenności oraz odnosiła się do pierwotnej potrzeby dominacji i sprawowania kontroli nad określoną przestrzenią.

Inna praca, w której podjęty został temat granic i podziałów, to performans Pinchasa Cohena Gana *Dotykając granic* [*Touching the Borders*] (1974). Gan zaangażował czwórkę ochotników, którzy wyruszyli do czterech różnych punktów na granicy Izraela, a następnie w miejscach tych zakopali znaki graniczne. W katalogu wystawy *The Borders* działanie to artysta opisał następująco: „Czwórka ludzi podróżowała przez kraj do jego czterech granic, zatrzymywana przez wojsko, zakopała tablice z demograficzną, częściowo wywiadowczą informacją.”⁴⁵ W tym samym czasie Gan wysłał listy do środowisk artystycznych z sąsiednich krajów arabskich z prośbą, by przeprowadziły podobną akcję po drugiej stronie granicy. Działanie to, jak zaznacza Ellen Ginton, było dwuznaczne.⁴⁶ Fikcyjna współpraca z arabskimi artystami wskazywała na problem alienacji oraz dystansu kulturowego. Linia demarkacyjna stała się dla Gana metaforą mentalnej odległości pomiędzy Zachodem a Wschodem oraz społecznościami żyjącymi w bliskim sąsiedztwie.⁴⁷

Problem kulturowego dystansu Gan odniósł również do osobistego doświadczenia. Uro-

dzony w Maroku artysta wielokrotnie opisywał towarzyszące mu jako imigrantowi i Żydowi sefardyjskiemu poczucie społecznego wykluczenia.⁴⁸ Podkreślał, że granice w Izraelu nie występują tylko w geograficznym ujęciu, są również mentalnym, wewnętrznym konstruktem, dzielącym społeczność żydowską ze względu na pochodzenie.⁴⁹ Performans *Dotykając granic*, pomimo politycznych inklinacji, poruszał przede wszystkim problem granic ujawniających się w podziałach społecznych, których zasięg był znacznie trudniejszy do wyznaczenia.

Zwrot ku Palestyńczykom

Przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych to moment w którym na nowo – po ponad czterdziestu latach – pojawia się wątek arabski w twórczości artystów izraelskich.⁵⁰ Pierwszą pracą poruszającą ten temat była instalacja Neusteina i Batlle pt. *Buty* [*Boots*] z 1969 roku.⁵¹ W przestrzeni The Jerusalem Artists House w Jerozolimie artyści usypali górę składającą się z siedemnastu tysięcy par butów, należących do arabskich żołnierzy walczących w wojnie sześciodniowej. Instalacja ta stanowiła reminiscencję zdarzenia, którego świadkami byli jej twórcy w 1969 roku. W okolicach Kaladiny, pomiędzy Jerozolimą a Ramallah, natknęli się oni na stos starych butów – zgromadzonych przez arabskich kupców i sprzedawanych za bezcen na pobliskim targu.⁵² Jak zaznaczali artyści, w owym obrazie zafascynowała ich przede wszystkim jego forma: piętrząca się, surrealistyczna kompozycja.⁵³ Niemniej wywołana przez widok stosu obuwia ambiwalencja – skojarzenie z tragedią Shoah oraz echa zdjęć ukazujących rozsiane na pustyni synajskiej buty egipskich żołnierzy po wojnie sześciodniowej – nadawała instalacji nowy i polityczny wydźwięk.⁵⁴

Działaniem zasługującym na szczególną uwagę w kontekście redefinicji relacji izraelsko-palestyńskich, będącym równocześnie jednym z pierwszych przykładów sztuki partycypacyjnej w Izraelu, był projekt *Messer–Metzer*. Kolektywne działanie artystów, między innymi Michy Ullmana, Avitala Gevy oraz Moshe Gershuniego, odbyło się latem 1972 roku w dolinie pomiędzy

arabską wioską Messer i kibucem Metzer. Punktem wyjścia idei projektu była więź łącząca dwie osady. Założony w 1953 roku przez argentyńskich imigrantów kibuc nie posiadał źródła wody zdanej do picia. Mieszkańcy arabskiej wioski pozwolili Żydom korzystać z niewielkiego potoku w obszarze Messer, w zamian kibucnicy pomagali im odnaleźć się w nowej biurokratycznej rzeczywistości, związanej z izraelską administracją.⁵⁵

Ullman w ramach projektu zrealizował akcję *Wymiana ziemi* [*Exchange the Land*].⁵⁶ Z pomocą miejscowej ludności wykopał dwa kwadratowe doły: jeden w centralnej części arabskiej wioski, drugi na terenie kibucu.⁵⁷ Następnie przetransportował wcześniej wykopaną ziemię, dokonując jej „wymiany” między dwiema wioskami. Z upływem czasu ziemia wyschła, a kolory wyblakły, tak że w obu miejscach nie pozostał żaden ślad po przeprowadzonej akcji. Projekt *Wymiana ziemi* istnieje jedynie na dokumentujących go fotografiach.

W działaniu tym trudno nie dostrzec inspiracji sztuką ziemi amerykańskich artystów lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Artyści kopacze, jak określa ich Anna Markowska w artykule „Pięć dołów w ziemi i spore wykopyki,” w okresie tym szczególnie zainteresowali się tworzeniem różnego rodzaju dołów w ziemi w ramach konceptualnych działań artystycznych.⁵⁸ Wśród owych twórców autorka wymienia Claesa Oldenburga, Michaela Heizera, Sola LeWitta czy Douglasa Hueblera.⁵⁹ Ullman w projekcie *Wymiana ziemi* zdaje się nawiązywać do pracy Heizera pt. *Podwójny negatyw*.⁶⁰ Ta przebiegająca w latach 1969–1970 na pustynnych obszarach Nevady monumentalna realizacja polegała na przetransportowaniu kamieni i ziemi ze sztucznie utworzonego kanionu do dwóch uprzednio wykopanych rowów. Niemniej jednak pracę Ullmana od amerykańskiego projektu odróżnia nie tylko nieporównywalnie mniejsza skala, lecz także jej społeczno-polityczny wydźwięk.

Ullman w *Wymianie ziemi* odnosił się do szeregu pojęć związanych z lokalną tożsamością. Dla mieszkańców obu miejscowości, którzy trudnili się rolnictwem, ziemia była głównym źródłem utrzymania. Akcja artystyczna polegająca na przetransportowaniu ziemi z jednego miejsca do drugiego była symbolicznym przymierzem zawar-

tym między społecznościami zamieszkującymi sąsiadujące ze sobą osady. Zalmona zwrócił uwagę na jeszcze jeden istotny motyw i jego wydźwięk w kontekście aktualnych wydarzeń, mianowicie czynność kopania.⁶¹ Działanie to wiązało się nierozzerwalnie z pojęciem śmierci, poczuciem braku bezpieczeństwa i widmem wojny, na początku lat siedemdziesiątych bowiem ludność zamieszkująca wioski czy kibuce sama wykonywała ziemne fortyfikacje i okopy wokół swoich osad.⁶²

Innym wartym przywołania działaniem zrealizowanym w ramach projektu *Messer–Metzer* jest akcja przeprowadzona przez Gevę. Artysta ten urodził się w 1941 roku w kibucu Ein Szemer, założonym przez lewicową organizację Ha-Szomer ha-Cair.⁶³ W swoich pracach wielokrotnie odnosił się do działalności pedagogicznej i edukacyjnej. Przede wszystkim jednak ważny element jego twórczości stanowił kibuc. Jednostka spółdzielcza, która odegrała szczególną rolę w tworzeniu Izraela, była miejscem, w którym dorastał i mieszkał przez całe życie.⁶⁴ W projekcie *Messer–Metzer* Geva zorganizował bibliotekę na wolnym powietrzu. Zbiory biblioteczne stanowiły książki przeznaczone do utylizacji. Książki zostały umieszczone w korytach dla zwierząt w dolinie pomiędzy dwiema osadami, tak że każdy z mieszkańców kibucu czy wioski mógł o dowolnej porze z nich skorzystać. Biblioteka na wolnym powietrzu tworzyła przestrzeń integrującą obie społeczności oraz stała się miejscem spotkań i rozmów mieszkańców okolicznych osad.

W działaniu zrealizowanym w ramach *Messer–Metzer* Geva z jednej strony zwracał uwagę na problem elitarności i niedostępności kultury wysokiej, „zamykanej” w instytucjach takich jak muzea, galerie czy biblioteki, z drugiej – wskazywał na rolę edukacji w kształtowaniu wzajemnych relacji oraz w przewycięzaniu uprzedzeń. Geva, podobnie jak inni artyści okresu lat siedemdziesiątych, głosił potrzebę zjednoczenia sztuki z życiem codziennym i jak zaznacza Zalmona, był jednym z nielicznych, któremu się to w pełni udało.⁶⁵ Działanie zrealizowane w 1972 roku miało również wymiar ekologiczny.⁶⁶ Artysta zaznaczał, że zależało mu na ponownym wykorzystaniu materiałów przeznaczonych do utylizacji.⁶⁷ Propagowany przez artystę recy-

kling oraz postawa ekologiczna zostały rozwinięte w projekcie *Ekologiczne szklarnie* [*The Ecological Greenhouse*], realizowanym od 1977 roku w jego rodzinnym kibucu.⁶⁸ Powstanie szklarni było swego rodzaju eksperymentem w zakresie innowacyjnych sposobów ekologicznej uprawy roślin. Z czasem zainicjowany przez Gevę projekt stał się centrum edukacyjnym i kulturalnym, propagującym postawy ekologiczne i liberalne. Szklarnie miały być platformą łączącą mieszkańców Izraela pochodzących z różnych środowisk, w tym Arabów i Żydów.

Zrealizowany na początku lat siedemdziesiątych projekt *Messer–Metzer* był bezprecedensową inicjatywą artystyczną. Stało się tak ze względu na zasięg przedsięwzięcia, jego tematykę oraz różnorodność podejmowanych w nim działań. Biorący udział w projekcie artyści zaznaczali, że ich celem była również krytyczna odpowiedź na sztukę amerykańską tego okresu.⁶⁹ Izraelska wersja konceptualizmu miała być przede wszystkim sztuką politycznie i społecznie zaangażowaną. Czteromiesięczne warsztaty artystyczne, odbywające się na pograniczu dwóch wiosek, zwracały uwagę na problem relacji izraelsko-palestyńskich w okresie przemian politycznych. Niemniej jednak rzeczywista sytuacja ludności palestyńskiej żyjącej pod okupacją izraelską czy problem ekspatriacji pozostawały bez oddźwięku.⁷⁰

Temat łamania praw ludności palestyńskiej poruszało działanie Gershuniego pt. *Delikatna dłoń* [*Soft Hand*]. Performans został zrealizowany w 1975 roku. Tytuł pracy stanowił aluzję do wiersza *Her hand was so soft*, będącego fragmentem poematu *She gave him the whole heart* Zalmana Shneura (Szneura).⁷¹ Ten opublikowany na początku dwudziestego wieku tekst opowiadał o miłości matki, która w syjonistycznej retoryce była metaforą ojczyzny. Zaadaptowana do utworu lokalna melodia dała początek jednej z najpopularniejszych pieśni jeshuwu w Palestynie. Gershuni, stojąc na dachu Muzeum Sztuki w Tel Awiwie, wykonał ją w intonacji przypominającej śpiew muezina nawołującego do modlitwy.⁷² Performansowi towarzyszył kolaż ze zdjęć i reportaży z izraelskich gazet, donoszących o nadużyciach żołnierzy wobec palestyńskiego chłopca w Hebronie. Wykorzystane przez Gershuniego motywy,

zarówno słowa wiersza *Her hand was so soft*, jak i dźwięk adhanu, odnosiły się do jego pogodnych wspomnień z dzieciństwa, przypominały o ojcu, polskim emigrancie, który marzył o posiadaniu winnic w Erec Izrael.⁷³ Zestawienie ich z doniesieniami o prześladowaniu palestyńskiego chłopca powodowało, że wspomnienia te, kształtowane w anturazie syjonistycznej mitologii, traciły swoją niewinność. Ideologia, która miała być niczym delikatna dłoń matki, okazała się złudna i brutalna. Gershuni, odnosząc się do postaci szykanowanego palestyńskiego dziecka, mówił o deziluzji syjonizmu w obliczu wydarzeń po 1967 roku.

Krytyczne podejście do otaczającej rzeczywistości w państwie, które powstało na gruncie utopijnych, syjonistycznych wizji, znalazło wyraz w trwającym niecałą dekadę nurcie w sztuce izraelskiej. Omówione w artykule działania artystyczne były komentarzem do złożonej struktury ideologii, polityki i przemian społecznych przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Zmiany granic państwa na skutek konfliktów zbrojnych wpłynęły na zainteresowania artystów tematem map, linii demarkacyjnych i podziałów. W sztuce, w której postawa obywatelska i partycypacja były kluczowe, doświadczanie granic w znaczącym stopniu określało działania artystyczne dekady.

Z końcem lat siedemdziesiątych twórczość zaangażowanego pokolenia konceptualistów ulegała wyhamowaniu. Odejście od nowych formuł artystycznych zbiegło się w czasie ze zwrotem w wewnętrznej polityce izraelskiej. W 1977 roku wybory parlamentarne w Izraelu wygrywa po raz pierwszy prawicowa partia Likud. W następnej dekadzie, po okresie fascynacji dematerializacją obiektu sztuki, twórcy izraelscy zwrócą się ku bardziej tradycyjnym środkom wyrazu. Do początku lat dziewięćdziesiątych sztukę izraelską zdominują malarstwo i rzeźba. Dla wielu artystów polityczność oraz postawy zaangażowane nadal będą stanowić ważny punkt odniesienia, jednak sprawy te nie będą tak silnie akcentowane jak w poprzedniej dekadzie.

Przypisy

¹ W pierwszym roku po wojnie euforyczny nastrój odnalazł oddźwięk w literaturze i kulturze popularnej. W ogromnym tempie powstawały albumy i publikacje opisujące zwycięstwo Izraela. Ich patriotyczny, gloryfikujący ton dodatkowo uwypuklał brak literatury rzetelnie opisującej konflikt. Okres ten był również ważny dla kształtowania nowej izraelskiej świadomości. Żydzi napływający z różnych stron świata przywozili własne unikalne tradycje i elementy kultury krajów, w których mieszkali od pokoleń. Zob. Tom Segev, *1967. Israel, the War, and the Year that Transformed the Middle East*, tłum. Jessica Cohen (New York: Metropolitan Book, 2007), 438–442.

² Andrzej Chojnowski, Jan Tomaszewski, *Izrael* (Warszawa: Trio, 2001), 213–215.

³ Zob. Ibidem, 241.

⁴ Zob. Yigal Zalmona, *A Century of Israeli Art* (London: Lund Humphries, 2013), 262.

⁵ W 1973 roku powstało radio The Voice of Peace, nadające z okrętu przycumowanego u wybrzeża Tel Awiwu. Założycielem radiostacji był Abie Nathan – pacyfista, który stał się symbolem pokojowych ruchów społecznych w Izraelu. Radiostacja The Voice of Peace działała w latach 1973–1993 na statku Peace Ship, zakupionym przy wsparciu finansowym Johna Lennona. Podczas audycji radiowych, prowadzonych głównie w języku angielskim, prezentowano najnowsze nagrania amerykańskich muzyków. O losach Abie Nathana oraz założonej przez niego rozgłośni radiowej opowiada dokument pt. *The Voice of Peace* reżyserii Frédérica Cristea (2015).

⁶ Publikacją, która wzbudziła wiele kontrowersji, była wydana w 1967 roku książka pt. *Siah Lohamim* (w języku angielskim *The Seventh Day: Soldiers Tales*, 1970), będąca zapisem rozmów z żołnierzami, członkami kibucu Chulda, o ich wojennych doświadczeniach. Zalmona, *A Century of Israeli Art*, 262.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem, 261.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ellen Ginton, *Perspectives on Israeli Art on Seventies – “The Eyes of Nation” – Visual Art in the Country without Boundaries* (Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art, 1998), 324.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

¹³ Ruch artystyczny New Horizons kształtował się od 1942 roku, jednak dopiero po utworzeniu państwa izraelskiego w 1948 roku zaistniał jako spójne ugrupowanie. Wśród artystów związanych z New Horizons można wymienić takie postaci, jak Yossef Zaritsky, Marcel Janco, Arie Aroch, Robert Baser, Dov Feigin, Kosso Eloul. Ich działalność legitymizowała sztukę abstrakcyjną w Izraelu i nadawała ton kulturze wizualnej do wczesnych lat sześćdziesiątych. Zob. Gila Ballas, *New Horizons* (Tel Aviv: Tel Aviv University, 1980).

¹⁴ Zalmona, *A Century of Israeli Art*, 262.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Hebrajska nazwa kaktusa *tsabra* przyjęła się jako określenie Żyda urodzonego w Ziemi Ojców, czyli sabry. Sabra, niczym owoc opuncji, miał odznaczać się siłą i odwagą, w środku zaś być wrażliwym i uduchowionym. Zob. Oz Almog, *The Sabra – The Creation of the New Jew* (Los Angeles: University of California Press, 2000), 4.

¹⁷ Zalmona, *A Century of Israeli Art*, 266.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ginton, *Perspectives*, 322–321.

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

²⁴ Wystawa *The Borders* odbyła się w 1980 roku i była pierwszą prezentacją reasumującą dotychczasowe dokonania artystyczne związane z geopolityką. Uznawana jest za jedną z ikonicznych prezentacji w historii sztuki izraelskiej i znajduje szerokie opracowanie w tekstach podejmujących problem land artu, sztuki konceptualnej i zaangażowanej politycznie. Kuratorką wystawy była Stephanie Rachum, która w Muzeum Izraela zaprezentowała prace dwudziestu trzech artystów młodej generacji, powstałe w przeciągu piętnastu lat. Punktem wyjścia ekspozycji był tytułowy motyw granic. We wstępie do katalogu kuratorka podkreślała, że tematyka wystawy zrodziła się z pytania o tożsamość rodzimej sztuki współczesnej i w naturalny sposób stała się odpowiedzią na specyficzną kondycję izraelskiej rzeczywistości. Pisała: „Granice zamiast dawać poczucie bezpieczeństwa i trwałości stały się synonimem strachu i niestabilności kraju. Ich ulotność była polem artystycznej refleksji, otworzyła chęć eksplorowania owego fenomenu przez wielu twórców.” Na wystawie *The Borders* zostały zaprezentowane prace między innymi Joshuy Neusteina, Michaela Druksa, Pinchasa Cohena Gana, Moshe Gershuniego oraz Avitala Gevy i Michy Ullmana – czołowych artystów zwrotu konceptualnego w Izraelu. Zob. Judy Levy, red., *Borders* (Jerusalem: The Israel Museum, 1980).

²⁵ Stephanie Rachum, “Introduction,” w Levy, red., *Borders*, 5.

²⁶ Amia Lieblich, “Borders and Siege as a Personal Experience,” w Levy, red., *Borders*, 8.

²⁷ Ibidem, 9.

- ²⁸ Ibidem.
- ²⁹ Ibidem.
- ³⁰ Ibidem.
- ³¹ Ginton, *Perspectives*, 312.
- ³² Ibidem.
- ³³ Zalmona, *A Century of Israeli Art*, 274.
- ³⁴ Levy, *Borders*, 49.
- ³⁵ Ibidem.
- ³⁶ Ibidem.
- ³⁷ Ibidem.
- ³⁸ Zob. Robert Ardrey, *The Territorial Imperative: A Personal Inquiry into the Animal Origins of Property and Nations* (New York: Atheneum, 1966).
- ³⁹ Postulaty prezentowane przez Ardreya stanowiły rozwinięcie tez stawianych w jego wcześniejszej książce – zob. Robert Ardrey, *African Genesis: A Personal Investigation into the Animal Origins and Nature of Man* (New York: Atheneum, 1961).
- ⁴⁰ Denis Wood, *Rethinking the Power of Maps* (New York: Guilford Press, 2010), 250.
- ⁴¹ Ibidem.
- ⁴² Levy, *Borders*, 67.
- ⁴³ Dokumentacja wykładu Kristine Stiles w The Southeastern Center for Contemporary Art, Winston-Salem (1995). Zob. Kristine Stiles, *Mapping Joshua Neustein's Art*, 1995, dostępny 26.01.2020, http://www.joshuaneustein.com/texts/texts_stiles1.php.
- ⁴⁴ Ibidem.
- ⁴⁵ Ginton, *Perspectives*, 308.
- ⁴⁶ Ibidem.
- ⁴⁷ Ibidem.
- ⁴⁸ Zalmona, *A Century of Israeli Art*, 298.
- ⁴⁹ Ibidem.
- ⁵⁰ Temat społeczności arabskiej we wczesnej sztuce izraelskiej ograniczał się głównie do przedstawień będących orientálną fantazją Europejczyka na temat Innego. W izraelskiej sztuce lat dwudziestych byli oni ukazywani głównie w kontekście pracy na roli czy wypasu zwierząt, w scenarii pustynnego krajobrazu, drzew palmowych, bądź były to erotyczne przedstawienia arabskich kobiet. „Niezwykłość” postaci akcentowano poprzez jaskrawe kolory orientalnych ubrań. W 1929 roku, po pogromie Żydów w Hebronie, sposób postrzegania Arabów na skutek zaostrej się konfliktu uległ zmianie. Od tej pory rozpowszechniany będzie stereotyp złego i groźnego Araba, lansowany w propagandzie wizualnej. Niemniej temat społeczności arabskiej nie będzie obecny w izraelskiej twórczości artystycznej aż do zwrotu konceptualnego. Zob. Galia Bar Or, Gideon Ofrat, *The First Decade: A Hegemony and a Plurality* (Ein Harod: Museum of Art, 2008), kat. wyst.; Dalia Manor, *Art in Zion. The Genesis of Modern National Art in Jewish Palestine* (New York: Routledge Curzon, 2005); Yigal Zalmona, "The Orient in Israeli Art of the 1920s," w *The Twenties in Israeli Art*, red. Marc Scheps (Tel Aviv: Tel Aviv Museum, 1982), 27–37.
- ⁵¹ Ginton, *Perspectives*, 314.
- ⁵² Zalmona, *A Century of Israeli Art*, 274.
- ⁵³ Ibidem.
- ⁵⁴ Ibidem.
- ⁵⁵ "Coexistence in Israel: A Tale of Two Communities," *Can Arab and Jews coexist in Israel?*, dostępny 24.01.2020, <http://www.trans-missions.org/mezer-meiser/>. Strona dokumentująca projekt badawczy.
- ⁵⁶ Działanie artystyczne zapoczątkowane zostało w 1971 roku pracą *Emerek Ayalon*, prezentowaną w ramach wystawy *The Borders*. W grafice *Emerek Ayalon* artysta w przestrzeni umieścił zarys dwóch kwadratów, które stanowiły rodzaj abstrakcyjnej rzeźby. Formy te odnalazły kontynuację w akcji artystycznej *Wymiana ziemi* w 1972 roku. Zob. Levy, *Borders*, 61.
- ⁵⁷ Yigal Zalmona, *Sands of Time: The Work of Micha Ullman* (Jerusalem: The Israel Museum 2011). Kat. wyst.
- ⁵⁸ Anna Markowska, „Pięć dolów w ziemi i spore wykopki,” *Quart* nr 1/07 (2008): 76.
- ⁵⁹ Ibidem.
- ⁶⁰ Zalmona, *A Century of Israeli Art*, 296.
- ⁶¹ Ibidem, 296.
- ⁶² Ibidem.
- ⁶³ Ibidem, 294.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Shlomit Sha'kked, *Place, Landscape and Earth in Israeli Art: From Nationalist Dreams to Conceptual Art, 1920–1970* (praca doktorska, The Union Institute of Graduate School, Tel Aviv, 1996), 82.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Gideon Ofrat, *Avital Geva: Greenhouse*, Venice Biennale, The Israeli Pavilion (S.l.: s.n., 1993), 78–105. Kat. wyst.

⁶⁹ Sha'kked, *Place, Landscape and Earth in Israeli Art*, 83.

⁷⁰ Zalmona, *A Century of Israeli Art*, 313.

⁷¹ Ginton, *Perspectives*, 297.

⁷² Zalmona, *A Century of Israeli Art*, 313.

⁷³ Ibidem.

Bibliografia

Almog, Oz. *The Sabra – The Creation of the New Jew*. Los Angeles: University of California Press, 2000.

Ardrey, Robert. *African Genesis: A Personal Investigation into the Animal Origins and Nature of Man*. New York: Atheneum, 1961.

Ardrey, Robert. *The Territorial Imperative: A Personal Inquiry into the Animal Origins of Property and Nations*. New York: Atheneum, 1966.

Ballas, Gila. *New Horizons*. Tel Aviv: Tel Aviv University, 1980.

Bar Or, Galia, Ofrat, Gideon. *The First Decade: A Hegemony and a Plurality*. Ein Harod: Museum of Art, 2008.

Bar Or, Galia, red. *Michael Druks: Travels in Druksland*. Ein Harod: Ein Harod Museum of Art, 2007.

Chojnowski, Andrzej, Jan Tomaszewski, *Izrael*. Warszawa: Trio, 2001.

Ginton, Ellen. *Perspectives on Israeli Art on Seventies – “The Eyes of Nation” – Visual Art in the Country without Boundaries*. Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art, 1998.

Manor, Dalia. *Art in Zion. The Genesis of Modern National Art in Jewish Palestine*. New York: Routledge Curzon, 2005.

Markowska, Anna. „Pięć dołów w ziemi i spore wykopki.” *Quart* nr 1/07 (2008): 75–92.

Levy, Judy, red. *Borders*. Jerusalem: The Israel Museum, 1980.

Sha'kked, Shlomit. *Place, Landscape and Earth in Israeli Art: From Nationalist Dreams to Conceptual Art, 1920–1970*. Praca doktorska, The Union Institute of Graduate School, 1996.

Steinlauf, Varda. “Mapping: Art and Cartography.” W *Perspectives on Israeli art of the Seventies: The Boundaries of Language*, Mordechai Omer, red., 468–466. Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art, 1998.

Stiles, Kristine. *Mapping Joshua Neustein's Art*, 1995. Dostępny 26.01.202. www.joshuaneustein.com/texts/texts_stiles1.php.

Wood, Denis. *Rethinking the Power of Maps*. New York: Guilford Press, 2010.

Zalmona, Yigal. *A Century of Israeli Art*. London: Lund Humphries, 2013.

Zalmona, Yigal. *Sands of Time: The Work of Micha Ullman*. Jerusalem: The Israel Museum 2011. Kat.wyst.

Zalmona, Yigal. “The Orient in Israeli Art of the 1920s.” W *The Twenties in Israeli Art*, red. Marc Scheeps, 27–37. Tel Aviv: Tel Aviv Museum, 1982.

Zukerman Rechter, Osnat. “Between Past and Future, Time and Relatedness in the Six Decades Exhibitions.” W *Studies in Contemporary Jewry – Visualizing and Exhibiting Jewish Space and History*, Richard I. Cohen, red., 180–203. New York: Oxford University Press, 2012.