

## *De lo hebreo y lo judío: arte para hacer país en medio de la diferencia*

Miguel Ángel Espinosa Villegas

*Universidad de Granada*

Resumen: El artículo se interroga por el modo en que surge la conciencia de la existencia de un arte vinculado a una expresión personal judía. Se trata de una definición puramente conceptual que se origina a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX en los círculos culturales europeos próximos al sionismo. Muy pronto, sin embargo, se transformará en un proyecto de naturaleza sociopolítica y sobre todo económica, al abrigo de la experiencia que supone la creación de un nuevo Estado propio. El arte como medio de subsistencia y configuración identitaria ayuda a la creación de las estructuras básicas de un país. Pero en ese camino recorrido, el artista debe cuestionarse su papel en la comunidad, la presión que esta ejerce sobre su obra y la manera en que él asume su condición como miembro de una cultura ancestral y en cierto modo, casi genética. Pero de igual forma, tendrá que aclarar su relación con un entorno que no le es del todo ajeno, que le promete redención y pretende su asimilación y disolución a costa de la renuncia a unas señas de identidad que le permiten su reafirmación como individuo.

Palabras clave: Arte judío; arte hebreo; identidad; artista; sionismo; Escuela Bezalel; siglo 19; siglo 20.

Abstract: This paper is asking about the way in which the awareness of the existence of an art linked to a Jewish personal expression arises. It is a purely conceptual definition that originates in the late nineteenth and early twentieth century in European cultural circles close to Zionism. Very soon, however, it will be transformed into a sociopolitical and above all economic project, in the framework of the experience that the creation of a new State of its own entails. Art as a means of subsistence and identity configuration helps the creation of the basic structures of a country. But in this process, the artist must question his role in the community, the pressure it exerts on his work and the way he assumes his status as a member of an ancestral culture and in a way, almost genetic. But he will also have to clarify his relationship with an environment that is not entirely foreign to him, that promises him redemption and pretends its assimilation and dissolution at the expense of the renunciation of some signs of identity that allow him to reaffirm himself as an individual.

Key words: Jewish art; Hebrew art; identity; artist; Zionism; Bezalel School; 19th century; 20th century.

### **1. El judaísmo y la teoría post-romántica del arte. Una introducción.**

La proyección ideal que el sionismo decimonónico hace del mundo judío de la época deja a un lado todos los intentos de redención que el mesianismo tradicional había ido dibujando en los siglos precedentes. Aunque mantiene una visión completamente laica de la existencia, rechaza la asimilación y se reviste de una actitud política combativa fundamentada

en dos pilares básicos: el sentimiento de nacionalidad y la negativa a continuar sufriendo la mirada sesgada del otro (Nordau, 1936: 24).

Los textos de los sionistas más soñadores, como Leo Pinsker, Theodor Herzl o Max Nordau inician la mutación del sentimiento ancestral, vinculado a la herencia y la recuperación de las raíces, en un arma ideológica a la que otros añadirán claras notas políticas desde el materialismo. Este instrumento debe servir a la restauración de la dignidad de un pueblo, no solo como poseedor de una tierra propia, sino también de una identidad y una cultura. A lo largo de la historia, fue la expresión del sentir religioso lo que permitió salvaguardar los valores del pueblo judío en su conjunto, pero algunos como Ahad Ha-Am ya no claman por la recuperación nacional, sino por la recuperación de la identidad individual como un primer paso necesario en un proceso de restauración que se inicie en el propio sujeto, para alcanzar así luego a todo el grupo.

El problema que atenaza al judío europeo moderno ya no es ni siquiera la asimilación en el entorno, agudizada a raíz de la Emancipación, sino la propia existencia del mismo, pues induce a la élite intelectual judía a hacer y participar de la cultura de los otros pueblos (Davis, 1980: 14) produciendo algo que nunca será propio, al tiempo que falsea la expresión natural de su esencia. No queda más solución, en aras de la autenticidad, que proceder a la conformación de una sociedad judía en su propio medio, sin la presión de un ambiente no judío. Esto debería permitir el libre desarrollo de los valores humanistas propios de la cultura judía que la expresión religiosa ha salvaguardado durante tanto tiempo.

El arranque de la tarea de dignificación del individuo y del pueblo judío supuso tener que encarar la realidad de las distintas velocidades a que se movían las disparejas comunidades europeas. De un lado, una comunidad culta a la que en cierto modo representaba el sionismo teórico gestado en las filas de una intelectualidad germana con acceso a la universidad, asimilada, social y económicamente estable, pero sobre todo, libre de la presión de pogromos. De otro, el judaísmo más tradicional de la Europa centro-oriental urgido de todo tipo de medidas de saneamiento y rescate, que anhelaba una tierra propia sobre la que poder mantener sus modos de vida sin el embate antisemita. Así pues, sobre ese futuro terreno ensoñado se construían dos edificios de estructura diferente, pero que habrían de ser colindantes: el de la identidad nacional, altamente idealista, y el de la redención personal, que requería de medidas urgentes de carácter filantrópico (Lavsky, 1990: 256). Viena o Berlín y sus centros de estudio fueron durante un tiempo el punto de encuentro entre estas dos grandes realidades. El sionismo unificaba ambos casos convirtiéndolos en causa común, sin darse cuenta de las diferentes condiciones que cada uno imponía y de las distintas soluciones exigidas. La confluencia de estos intelectuales judíos europeos, orientales y occidentales, sí permitió al menos comprender que el tiempo de espera tocaba a su fin y que la huida hacia adelante comenzaba. El arte de los pintores orientales como Minkowski o Maimon y su mirada a la tragedia de los pogromos ilustraba perfectamente la resignación que abonaba el levantamiento por la conquista de la dignidad. La lucha pasaba por el compromiso de fortalecer la unidad mediante la configuración de una estructura nacional operativa, de carácter pseudo-estatal, que llegado el caso salvaguardase las características propias ancestrales y sirviese de idéntico modo a la modernización de un pueblo entre iguales, garantizando su crecimiento económico y su desarrollo social. La diáspora comienza a considerarse como el mayor de los enemigos y la afluencia a Palestina se prioriza como única posibilidad.

En este planificado proceso, el arte será concebido como instrumento de cambio y definición. La exposición organizada por Martin Buber y Ephraim Moshe Lilien que acompañaría al Quinto Congreso Sionista no era una simple muestra de talento, era la pública declaración de que el pueblo de Israel contaba con su propia forma de expresión artística nacional (Olin, 1996: 461-482) y formaba parte de una respuesta política hacia los promotores de la asimilación y la disolución de la originalidad e identidad judía en el entorno cultural europeo. Buber reconocía al arte su innegable poder propagandístico, pero también su posibilidad de fructificar en una nueva sociedad (*Protokoll 1901*: 155). Los jóvenes creadores no sólo pretendían modernizar y secularizar el judaísmo, sino redefinir su esencia y hacer surgir el sentimiento de orgullo de la propia identidad renovada (Schmidt, 2003: 5).

Todas estas declaraciones de principios y buenas ideas tenían que germinar y arraigar en Palestina para demostrar su eficacia, acompañando el nacimiento del nuevo ser humano judío. El sionismo controló minuciosamente cualquier aspecto de la vida de los primeros colonos y el arte no era una excepción. La expresión artística, imbuida también de ese socialismo idealista de los recién llegados, no es considerada solo manifestación de la individualidad creadora, sino que ha de servir como conexión y cohesión con el público, que se identifica plenamente con el mensaje emitido. El público y la obra quedaban conectados no por el reconocimiento a la originalidad del artista, sino por el hecho de que el artista y su obra representaban a la conciencia de toda una comunidad.

## **2. Ismos y Vanguardias**

En realidad, la historia del arte judío no comienza a formularse teóricamente como tal hasta el momento en que ese calificativo parece corresponderse con una identidad respaldada por un sentimiento de nación y de pertenencia y una voluntad de hacer del arte un vehículo de expresión propio. Hasta el nacimiento del Estado, el arte judío medieval o moderno es quizás arte de judíos entre otros. El período de asimilación que sucede al proceso de Emancipación resuelve incluso la ingrata tarea de tener que clasificar ese producto pasando a considerarlo arte propio de cada país sin más. La asimilación proporcionaba amparo a unos artistas que se habían acostumbrado a tener que encarar el tradicionalismo religioso del gueto y a hacer frente a las reticencias sobre la imagen, aún a riesgo de ser excluidos de los destinos de la comunidad. Se atrevían a ganar su derecho a la libre expresión y, asumiendo como mal necesario el reproche moral, comienzan a abrir campos en la plástica al margen de la judaica habitual e interesándose por la naturaleza y el enigma de la forma (Kenig, 1930: 6) como cualquier otro artista. La habilidad judía, si se quiere, estribaba en su capacidad de adaptación a una realidad cambiante como la que inaugura en Europa el siglo XIX. Habitado a vivir con las normas de la comunidad dentro del gueto y con las propias de cada país en la calle, el artista judío había aprendido a ver la realidad desde múltiples planos. Esta era su ventaja en el arte y estaba dispuesto a utilizarla por encima de todo, pero creaba un problema de clasificación a los otros, a los encargados de colocar etiquetas y apellidos: de sobra sabía él cómo llamarse, pero los otros oscilaban entre considerarlos artistas *judíos* o reconocerlos solo por su nacionalidad europea. Lo primero significaba la negación de todo el proceso revolucionario y de conquista de derechos civiles y humanos. Lo segundo tampoco hacía justicia a ese valor añadido que les proporcionaba su pertenencia a una rica tradición ancestral diferenciada.

El sionismo resolvía la indecisión: reconocía la singularidad de la cuestión judía, admitía los estrechos vínculos con la cultura del entorno europeo, pero reforzaba el sentimiento de propiedad nacionalista desde un país imaginario donde el idealismo permitía esta convivencia casi imposible de matices. El sionismo trasladaba la cuestión del arte judío al ámbito estricto del nacionalismo cultural, sustraía la cuestión de los debates historiográficos europeos para reubicarla en el marco de lo exclusivamente judío. Lo cierto es que el debate parecía carecer de importancia para los artistas, teóricos e historiadores europeos no judíos. Salvo que contasen con reparos antisemitas, su consideración al respecto era invariable para el arte salido de manos judías o de cualesquiera otras. Sin embargo, esos reparos existieron y conminaron a la conversión al sionismo por parte de muchos artistas que antes habían luchado por la libertad de sus patrias de origen en la maraña nacionalista europea de finales del siglo XIX. Especialmente en la Europa Oriental, los periódicos y revistas a los que se asoman muchas de estas cabezas creativas retratan perfectamente el cambio que experimenta el pueblo judío en lo relativo a la definición del concepto que tiene de sí mismo. La identidad religiosa, que hasta entonces había sido el eje definidor por excelencia, se sustituye poco a poco por la idea de un nacionalismo (Shanes, 2003: 168) *yiddish*, que no es del agrado de muchos padres del programa sionista en Palestina. Estos consideraban el hebreo como la única lengua nacional posible, aunque fuese para muchos tan desconocida como el polaco o cualquiera de los otros idiomas eslavos. Los artistas, salidos del pueblo, no podían expresarse sino en la lengua del pueblo y esta era el *yiddish*. Así pues, tanto en Europa como en los primeros pasos del proyecto aplicado en Palestina, la primera definición artística nacional está necesariamente vinculada a esta lengua.

Los periódicos en hebreo marcan el tránsito del judío religioso al judío laico, lector informado y partícipe de la realidad como miembro de pleno derecho de su propia comunidad (Shanes, 2003: 179). La revolución y la consiguiente adhesión a esta otra lengua sucederán inmediatamente después del triunfo fugaz de una cultura en *yiddish*. En parte, se trata de una cierta repulsa ante la negativa austrohúngara a reconocer al *judeoalemán* como seña de identidad nacional del pueblo judío que habitaba en sus fronteras. Sin lengua no había nación posible, pero esta nación contaba con su propio idioma, el hebreo, capaz de aunar bajo su manto a los judíos de cualquier parte de la diáspora y por consiguiente, la mejor seña de identidad nacional posible.

La apuesta por la modernidad que realiza el judaísmo europeo se ve seriamente mediatizada por el peso de la religión. A menudo, intelectuales y artistas judíos que aspiran a abrirse paso en el ambiente cultural romántico se ven obligados a la conversión. Esta asimilación extrema les permite prosperar académica o profesionalmente, pero causar baja en las filas hebreas no les apea automáticamente de la formulación histórica del arte judío. Su genética cultural se traduce soterrada en sus obras, por más que ahora sean cristianas, y los ideólogos del sueño sionista no dejan de considerarlos como propios y partícipes de ese mismo discurso artístico. Probablemente todo ello se deba a que incluso este programa expresivo al modo del otro fue confeccionado en todo momento entre presiones y, aunque estas fuesen de una intensidad casi inapreciable, los artistas no consiguieron zafarse del todo de la impronta temática o la visión judía de la realidad. La opción de algunos que, como Eduard von Bendemann, no tienen reparos en abrazar el cristianismo si con ello consiguen cubrir puestos principales, no es sin embargo moneda corriente. Los artistas judíos que participan de las

nuevas formas de hacer y entender el arte que supone el caldo de cultivo en que se gestan los diferentes ismos, asumen su identidad judía y están dispuestos a enfrentar el reproche de su comunidad de origen y hasta el rechazo velado de sus camaradas artistas internacionales. Tal es su amor al arte y tal es también su poder. Algunos de los integrantes judíos del grupo vienen de la *Sezession*, ideólogos, intelectuales y artistas, plantearon a la crítica y a la historiografía artística de la época un problema. La internacionalización del arte dañaba seriamente la identidad germana y evidentemente, los judíos sin patria y sin apego, participantes de este orgiástico ambiente de intercambio europeo y sin nada en absoluto que perder, son puestos en el centro de la diana como culpables. Panfletos como el de Carl Vinnen, *Ein Protest Deutscher Künstler* (1911), advertían de la influencia francesa en el arte germano y arremetían contra los periódicos que conformaban ese gusto por lo extranjero y los marchantes y coleccionistas de arte que creaban caminos de tendencia y moda. *Un pueblo puede ser elevado a las alturas sólo a través de artistas de su propia carne y sangre* (Vinnen, 1911: 12). Ni que decir tiene que la referencia crítica no era gratuita y tenía unos claros destinatarios judíos (Paret, 1980: 189). Lo interesante de estas reflexiones es que eran útiles para nacionalistas exacerbados de cualquier signo, también sionista. Sin duda, este tipo de diatribas marca la relación de los artistas judíos con la cultura europea de fines del siglo XIX y buena parte del siglo XX. La crítica feroz a lo extranjero, a la apátrida producción artística de unos judíos sin pasaporte propio, no sirve más que para evidenciar lo original de su creación y la decidida apuesta de la inteligencia judía por la modernización, aunque supusiese una revuelta en el seno de su comunidad tradicionalista. Arte judío y modernidad, judaísmo y vanguardia, eran relacionados despectivamente por los críticos europeos más tradicionalistas y hacían nacer la conciencia de que lo rompedor, además de peligroso por la subversión del orden instituido, era radicalmente judío e infectaba prácticamente cualquier estamento de la cultura, comenzando por la Universidad. Uno de los críticos antisemitas más feroces, Philipp Stauff, demonizaba a Ernst Cassirer y al pintor Liebermann como los instigadores principales del nuevo plan destructivo (Bilsky, 2000: 33). Resultaba sorprendente que a pesar de la distancia ideológica, este tipo de críticos y el sionismo aún mantuviesen puntos de contacto, como el rechazo a la asimilación: aquellos por entender que era la principal vía de contagio de la pureza germana y estos porque no podían admitir la disolución de su propia tradición en la que consideraban ajena.

Así las cosas, era lógico que los artistas judíos, acuciados ya por su pertenencia al gueto, evitasen siempre declarar sus orígenes, sin menoscabo alguno de su orgullo por los mismos. Las vanguardias estaban pues, mucho más pobladas por judíos de lo que parece y estos realmente fueron muchísimo más activos de lo que se les concede.

Entretanto, algunos profesores, primeros historiadores del arte con auténtica vocación científica, como Franz Kugler o Jacob Titus von Burchardt, escudriñaban desde las aulas los infinitos modos de relación entre el arte y la sociedad. Aunque muchos de ellos se habían iniciado como historiadores de la cultura, comenzaban a llevar sus conclusiones a un plano cada vez más general y teórico, no tan específico o por lo menos, no tan constreñido por los límites nacionalistas. Sus análisis conducirán el tema del arte a la esfera de la humanidad y ya no harán necesaria nunca más la confesión de fe.

El inicio del gran salto artístico en el mundo judío, que se produce sin duda a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, debe explicarse a medio camino entre el fenómeno universitario centroeuropeo y la apuesta pre-revolucionaria por la modernidad y la vanguardia

que se hace desde la Europa oriental. Pese a la desconexión real entre las vidas individuales de estos artistas y la evolución general de estos procesos de innovación (Orlov, 2005: 61) en el resto del continente, la cultura judía consigue emitir una imagen de modernidad en tránsito.

La Vitebsk de Yehudah Pen y sus discípulos, como lo fue Chagall, no es tan solo la evidencia de que el judaísmo puede expresarse en el arte con voluntad personal de identidad, es también el escenario donde estas dotes para la creación comienzan a definirse optando entre la formulación de un arte nacional propio y estrictamente asquenazi o la posibilidad de un universalismo abstracto como el de Malevich y su propuesta suprematista.

Este arte judío hace saber al mundo que el *shtetl* está lleno de originalidad y creatividad y que ambas nacen de la más pura esencia de la artesanía popular tradicional. El ambiente artístico judío de Vitebsk e incluso el de San Petersburgo, aunque conectados con el episodio de la Escuela Bezalel palestina, representan justo lo contrario (Wolitz, 2003: 151-177) a esta otra experiencia. En su afán de evitar la proyección internacional y asumir y controlar la diferencia dentro de un entorno cultural más o menos abarcable, Vitebsk no alcanza a comprender que la idea que marcará el arte judeo-europeo trasladado a Palestina pretende precisamente una definición nacional mucho más allá de los límites inmediatos, pues persigue una declaración oficial de existencia como entidad propia en el concierto internacional. La discusión no se enmarcará ya en la consideración del papel jugado por la tradición religiosa en la producción artística, sino en el papel de la producción artística en la dignificación del ser humano y sus posibilidades de uso como instrumento para hacer país, como herramienta para construir una nación moderna en un entorno internacional y sin amago alguno de complejo o resquemor. Se trata de hacer del arte no solo un medio expresivo, sino de convertirlo esencialmente en una práctica que permita ganar el sustento al artista con el trabajo de sus manos y su intelecto. En este sentido podemos decir que la auténtica revolución, a diferencia de lo que suele suceder en la historia del arte, tuvo lugar antes en los conceptos vinculados a la teoría que en la forma artística en sí: la definición del arte y el papel primordial del artista dentro del grupo social, fueron los ejes primordiales del cambio de actitud. La definición intelectual precedió pues, a la práctica del arte. A todas luces, este arte milimétricamente diseñado y programado se revelará como el proyecto que nos acerque a un futuro ensoñado.

Los proyectos culturales de An-Sky, basados por igual en el arte y la política social o económica, advertirán sobre el modo en que el triunfo de una cultura yiddish internacional puede acabar con los valores más representativos e identificativos de una cultura judía definida para un *shtetl* que desaparecería irremediablemente como forma de hábitat y de explotación. Había algo de añoranza en la cierta desaparición de ese modo de vida, pero paralelamente se reconocía la necesidad de su extinción.

### **3. Arte e identidad: hacia la definición de un modelo.**

El comienzo de la historia del arte en Israel debe fijarse en 1906 con la apertura de la Escuela Bezalel en Jerusalén. Bezalel no fue en absoluto un hecho fortuito, sino parte esencial y consciente del programa político auspiciado por el V Congreso Sionista celebrado en Basilea cinco años antes, que supuso la apuesta por la creación de un Hogar Nacional Judío en Palestina, dentro del Imperio Otomano.

Todo el proyecto sionista podía resumirse básicamente en la creación de un nuevo tipo de individuo y una nueva sociedad dentro de una nueva tierra (Barzel, 1987: 5). Naturalmente

todo hacía referencia al ser humano judío y todo era definido desde la visión etnocéntrica europea. El hecho de que la experiencia se llevase a cabo en pleno corazón del Próximo Oriente era lo de menos, aunque no quedase libre de significado. Palestina no solo representaba la vuelta a los orígenes, pues era también la apuesta por el futuro y ello significaba un nuevo entorno con el que habría que interactuar provocando procesos de mutua permeabilidad. En otras palabras, el nuevo ideal sionista perseguía el florecimiento de una joven cultura judeo-europea que con la incorporación de ciertas notas orientales e historicistas a su práctica intelectual y artística invistiese de significado a la nueva nación.

El primitivo arte israelí es tan hijo de los pinceles y cinceles como de las ideas políticas. Las idealistas propuestas de Boris Schatz en 1901 en Basilea no nacieron sin planificación, pues fueron la consecuencia lógica del afán y experiencia del escultor, quien se había ocupado previamente de la organización y puesta en marcha de la Real Academia de Arte búlgara. El encargo recibido del propio duque Fernando, obligó a Schatz a confeccionar y ordenar todo un programa de estudios académicos y a decidir el diseño de la imagen de estilo que diese definición a ese producto. La posterior aventura palestina era la edición corregida y aumentada donde recogía toda su experiencia como coordinador teórico y artista docente. Schatz conocía el arte ruso y francés, pero su procedencia oriental le aproximaba más a la rica tradición artesanal judía y condicionaba su opción por un arte humanizador que redimiese al artista judío como individuo, aunque su ideario era válido para cualquier persona y sociedad, no necesariamente judías.

Su cercanía a los círculos artísticos e intelectuales vieneses le hacen comprender que la profesionalización de las actividades populares y domésticas de las que hablaba Aloïs Riegl, amén de un instrumento de dignificación, podrían contribuir muy seriamente al germen de una incipiente economía estatal. Había que luchar urgentemente por tanto contra los modos de vida del *shtetl* y dotar de formación al artesanado tradicional, haciendo nacer sobre la base de los errores endémicos un nuevo tipo de estrategia (Nordau, 1936: 96) que acabase con los *luftsmenschen* u *hombres del aire* como los llamaba Max Nordau, hombres subsistiendo sin oficio y malviviendo sin ningún tipo de beneficio (Nordau, 1936: 94). Los planes de Schatz, habían sido presentados a Herzl, pero tras su desaparición, serán Otto Warburg, Ephraim Moses Lilien, Franz Oppenheimer y Hirsch Hildesheimer quienes los avalen desde el sionismo, por varios motivos (Manor, 2005: 26). Por entender, por ejemplo, que efectivamente estos planes suponen un impulso económico para el precario asentamiento judío de Palestina, conducente a liberarlo de su dependencia de la subvención de las comunidades de la diáspora, mediante una producción destinada a las necesidades de la zona. Por entender además, que la aparición de un lenguaje artístico nacional en estas condiciones sería no solo natural, sino inmediata. Sin embargo, Schatz nunca contó con que estas mismas soluciones llevaban implícitos algunos problemas que harían tambalear el proyecto.

Por doquier en la Europa Oriental, a medida que avanzaba el proceso de industrialización, se agravaba la situación de la población judía. Privada del acceso a los circuitos de formación, acaba siendo autodidacta o aprendiz en talleres familiares cuya victoria no tendría jamás más alcance que los límites del propio gueto. La realización personal de estos trabajadores procedía más del reconocimiento de su saber y habilidades que del triunfo económico. Se trataba de tareas mecánicas o repetitivas que no requerían mucha inversión en técnicas o materiales y que no servían para quebrar la línea del destino. La precariedad

prolongada hace volver los ojos hacia la religión como esperanza de algo que no llega. La alianza entre religión y arte que se opera en el judaísmo europeo oriental es causa del específico peso que las creencias y la tradición tendrán sobre la activación de los nuevos primeros brotes de vida judía en Palestina.

Las duras condiciones de la vida en el Mandato obligan a esta nueva sociedad a enfrentarse con siglos de verdades admitidas sin discusión en la vieja Europa. Al menos dos resultan fundamentales: por un lado, la idea de pueblo elegido entre las naciones y su consecuente consideración como grupo aparte del resto de la humanidad debe ser revisada en una tierra donde musulmanes y cristianos son también fuerzas activas por igual o donde un modo de vida judío totalmente diferente como el sefardí ya era una parte importante del *yishuv* precedente. Por otro lado, el compromiso de la mujer con su futuro ya no queda supeditado al del marido o padre, la mujer adquiere su independencia, la toma casi forzada por las condiciones, pero lo que queda claro es que ya no existe vuelta atrás en este nuevo tipo de sociedad donde el nuevo modelo de ser humano judío afecta por igual a ambos géneros. Habrá de salvarse lo mejor de la tradición para armonizarlo con la nueva realidad impuesta.

Las relaciones sociales se basan generalmente en el reconocimiento de valores, normas o principios establecidos por consenso, muchos de los cuales no pueden ser explicados sino de forma simbólica. También el arte traduce esa naturaleza simbólica que subyace a todo ordenamiento social. Podríamos decir que el arte da visibilidad plástica, pone imagen, a ese conjunto de relaciones, configurando lo que llamaríamos *estilo*. Desde este punto de vista, hablar de arte judío es una noción muchísimo más complicada que el simple reconocimiento de la existencia de un modo judío de hacer el arte. Arte judío implica consecuentemente la previa definición consensuada de normas y principios que sirvan de cimiento a una sociedad judía. La enorme dificultad para el historiador del arte y en concreto para quien estudia el arte judío definido desde Israel es, una vez más, que este no puede ser analizado al margen de los años o siglos previos de desarrollo europeo. Existe siempre por tanto una influencia enorme del entorno que todo lo mediatiza y contamina.

Al margen de esta presencia, el arte judío en Palestina adquiere una primordial función política: servir a la creación y canalizar la expresión de un sentimiento nacionalista, creando las condiciones para que cada individuo pudiese reconocerse como un ser realizado, pleno y feliz en ese sentimiento. El arte judío de la época cercana a la creación del Estado es un arte mucho más reflexivo y teórico de lo que ha sido jamás, pero es un arte sólido y maduro, en absoluto titubeante.

Junto a esta función principal, el arte judío en Palestina es también un arte con proyección económica, caldo de cultivo de relaciones productivas y comerciales capaces de atraer otras muchas propuestas económicas al joven Estado. Es además un proyecto social que llama a la integración y el reconocimiento en una imagen propia que englobe la diferencia en la unidad de un pueblo que deja de estar disperso.

Israel ofrece al menos a buena parte de su pueblo en Palestina, la posibilidad de no ser considerado nunca más el otro, el marginal, y participar en la construcción de su propio destino del modo que estime oportuno y sin injerencias.

#### **4. Los primeros frutos**

Jerusalén atrajo siempre a los viajeros románticos que captaban en sus retinas y sus dibujos o explicaban en sus escritos la estampa de una ciudad santa que la arqueología iba rescatando poco a poco y constatando la veracidad de su pasado.

Palestina, gracias al *yishub*, contaba a comienzos del siglo XX con una pequeña burguesía de origen judío, sefardí en muy buena medida, dispuesta a asumir riesgos comerciales e involucrada o al menos interesada en las escasas experiencias culturales que tenían como sede la ciudad. La gran diferencia con su homóloga europea era su dedicación en exclusiva al comercio. Palestina carecía de un tejido industrial y la producción artesanal se reducía a baratijas y recuerdos de turistas en visita a los Santos Lugares. El proyecto de Bezalel, asumía la falta de infraestructura previa, la carencia de formación de la población judía sefardita o yemenita a la que iba destinada e incluso la falta de materiales, pero se trataba de una apuesta seria, más o menos integral, por cuanto que había de dar respuesta a todos esos problemas de inicio. Ciertamente, aunque no era una utopía, pues todo había sido premeditado y calculado, la crítica de los movimientos obreros que se habían trasladado a Palestina con la segunda *aliyah* hacía temer lo peor (Manor, 2005: 29). El obrero debería contentarse con unos salarios ridículos, pues el producto base elegido, la alfombra, era excesivamente dependiente de las fluctuaciones del mercado y por más que se presentase como un esfuerzo por abrazar la modernidad, sacudirse el yugo de la tradición a partir de la producción de tapices y alfombras, no parecía cosa seria.

La llegada de los pioneros, la roturación, desecación de pantanos y la puesta en producción de las tierras, desplazaba el interés de la economía al terreno agrícola y la creación de infraestructuras, red viaria, vivienda... El comercio exterior pasa momentáneamente a considerarse algo secundario y el arte, evidentemente, algo superfluo. Se exigía de este tipo de producto una rentabilidad inmediata que parecía reñida con la mentalidad creativa y que originó en la sociedad artística judía en germen una bipolarización: Jerusalén, el foco académico y formativo, por un lado, y Safed, la ciudad elegida por los artistas, remanso de paz intelectual de los estudiosos de la Torah, como centro romántico de libertad y creación.

La cuestión de la formación intelectual de los jóvenes artistas judíos requería la intervención de maestros que dominasen algo más que las técnicas del tejido de alfombras, pues la diversificación de productos era clave para la evolución de Bezalel. Pronto, al tejido, vinieron a sumarse las técnicas de filigrana en plata, de origen yemenita, el damasquinado o el tallado de madera de olivo, al tiempo que la presencia de estos productos en exposiciones internacionales europeas y americanas comienza a ser habitual.

El paso fugaz de profesores como Ephraim Moses Lilien o Julius Rothschild por las aulas de Bezalel, o la invitación de grandes artistas como Abel Pann, no subsanó la carencia de maestros. El escaso apego a la realidad palestina y los intereses personales que les devolvían a Europa, hizo comprender que la cuestión del profesorado era crucial si se pretendía formar en la modernidad a estos artistas.

Tampoco ayudaba mucho la férrea dirección académica de Boris Schatz que a menudo provocaba el descontento de maestros y alumnos, junto al desinterés por materias que no se ajustaban a las expectativas personales. Muchos estudiantes acudían esperando una formación en Bellas Artes, cuando Bezalel carecía precisamente de ese departamento de estudios. La falta de armonía entre ideales y realidad creaba un clima de decepción que condujo a muchos de los egresados de la Escuela a completar su formación y probar fortuna en los circuitos de fuera del

país, con el consiguiente empobrecimiento artístico que esto supuso. Paris, Berlín, San Petersburgo, volvían a ser focos de atracción momentánea, de destino definitivo en ocasiones, pero en cualquier caso centros de formación de unos artistas que a su regreso a casa llevaban en su cabeza y en sus manos unas formas y unas ideas que en nada coincidían con el tradicionalismo académico impuesto y que suponían la aparición de un arte israelí a dos velocidades, con el único punto común de andar buscando una misma y única identidad (Zalmona, 1981: 27) y la conciencia de que el arte era un instrumento válido para mucho más que la expresión del sentimiento.

Bezalel creía haber conseguido una marca personal con la combinación de la experiencia artística europea moderna y unas cuantas notas *orientalizantes* tomadas en préstamo de Egipto, Siria, Yemen, Persia, que devolviesen el pueblo judío a su entorno natural. Pero el ejercicio ecléctico de combinar lo mejor de las academias de París, San Petersburgo, Berlín, Viena... no significaba que el espíritu hebreo pasase a habitar el producto por arte de magia.

Bezalel significa para el arte israelí un arte sin más pasado que él mismo y por tanto extraño, una paradoja de la modernidad. Por un lado, es una apuesta de futuro tendente a liberar al pueblo judío de las lacras del pasado; pero por otro, entiende que su existencia debe cifrarse en el respeto y recuperación de un pasado nacional que lo anime. Esta peculiar coyuntura de tener que mantenerse entre dos aguas es lo que condujo a muchos críticos, sobre todo europeos a considerar este arte como un pastiche, en absoluto original porque cabalgaba a lomos de las vanguardias europeas y capaz únicamente de alcanzar ciertas cotas de provincianismo. Y esta característica, al entender de algunos, será dominante y esencial desde sus orígenes modernistas, representados por Bezalel, hasta las expresiones más recientes (Shapira, 2000: 5).

El anagrama que Lilien diseña como símbolo de la Escuela Bezalel es un arca de la alianza. El arca pretendía ser el punto de unión entre el artista de la tradición, Bezalel ben Uri, el hacedor de dicho objeto como reza en la Biblia, y el artista moderno capaz de rediseñarlo con una factura moderna. Lilien crea un estilo personal basado en la estética del *Jugendstil* donde combina motivos decorativos judíos de raigambre medieval, muchos de ellos procedentes de las sinagogas y de los libros iluminados, con otros de clara naturaleza política y de significado profundamente sionista como la *menorah* o la estrella de David (Malinowski, 1997: 316).

Las ideas de los dirigentes y miembros de la Escuela en los años anteriores a su cierre podían plasmarse en un pequeño manifiesto como el siguiente (*Bezalel Archives* (Jerusalem), 1/1 (1927, Tishrei 5688) en Manor, 2005: 71):

«If you want a living Jewish art, Jewish skilled hands-  
If you want a specific national Jewish art style-  
If you want to feel the Jewish spirit and its poetry at your home and synagogue-  
If you want to decorate your vessels and books-  
If you want that every nation shall praise the beauty of our Jewish work-  
If you want to concentrate the sparks of the spirit of the Old Israel-  
If you want to elevate the fate of Jewish art to ourselves and in the eyes of all nations-  
If you want a generation with an open eye-  
Support the art of 'Bezalel'».

De su lectura sólo podemos deducir que al parecer había un tema único que daba sentido a la institución: la necesidad de elaborar con el apoyo de todos, un arte nacional judío. Pero analizada con un espíritu crítico, esta pequeña proclama evidenciaba una serie de tópicos y conflictos que la marcha de las circunstancias había dejado aún sin resolver. El principal problema de Bezalel fue tal vez que su puesta en marcha se justificaba por el mismo problema que la sentenciaba al fracaso: la extremada pobreza de la judería de Jerusalén. El proyecto podía funcionar bien si no se hiciese recaer sobre él todo el papel de motor económico del cambio, si hubiese contado con unas condiciones económicas más saneadas y los factores sociales y políticos que asistieron a su nacimiento no hubiesen cambiado de forma tan radical en sólo un cuarto de siglo: el conservadurismo de la Escuela, contrastaba, fuertemente, con el modo de ser revolucionario y moderno de los dirigentes sociales de fines de este período.

Para empezar, la idea de arte judío no se entiende como una estructura coherente de orden superior y abstracto, sino que se ciñe a aspectos materiales muy concretos, lo que nosotros llamaríamos *Judaica*, de manera que el concepto real estaría más próximo al de las artes decorativas o incluso a las artesanías, que al de Arte definido desde la tradición renacentista.

Podríamos continuar con la crítica achacable a cualquier programa de estudios confeccionado por una Academia Nacional: ¿estilo artístico nacional *específico*, significa estilo confeccionado de acuerdo a las directrices incontestables de la Academia?

Es cierto que el arte judío siempre consideró prácticas como la poesía o la literatura de naturaleza mucho más elevada que las plásticas, debido a la similitud esencial entre la palabra y la idea, entre el medio y el fin. Es por eso que en una proclama de naturaleza artística se debe hacer forzosamente alusión a la especificidad de la poesía judía en sus dos variantes, sacra y profana, pero intuimos que esa especificidad va a ser aplicada plásticamente a través de los trabajos de Bezalel. En otras palabras, ¿se reconoce implícitamente que la categoría de los mismos es inferior porque el espíritu que las anima es prestado?

Hay, para continuar, una idea que rápidamente nos pone en alerta: «*concentrar las chispas del Antiguo Israel*». ¿Cómo? ¿El Israel Moderno no tiene chispa artística? ¿Cómo hacemos para recuperar aquéllas? ¿El simple hecho de morar la tierra que ocupó el Antiguo Israel será capaz de garantizar la recuperación de aquellos destellos de originalidad, como pensaba Schatz? Pero ¿cómo no advertir que Palestina, pese al *yishuv*, ya no era totalmente hebrea y la influencia cultural árabe era un hecho consumado? Esto significaba que si el nuevo estilo había de nacer del contacto estrecho con la tierra de los antepasados, forzosamente nacería lastrado o contaminado por lo islámico. Tampoco lo islámico sería el único factor contaminante o habríamos de buscar el modo en que los profesores integrantes de la experiencia, venidos de Europa, olviden su anterior formación por el hecho de no haberse nutrido de la tierra de Israel. ¿Son tal vez estas influencias aquellas contra las que debe mantenerse alerta la generación deseada?, ¿a qué debe exactamente estar atenta esta generación? ¿Son esas chispas las que constituyen la belleza judía que deben alabar los demás pueblos?, ¿perdió Israel esos destellos en su éxodo entre las demás naciones, porque éstos sólo procedían del contacto estrecho con la geografía de *Eretz Israel*?

Bezalel no había nacido de un modo natural y su arte tampoco podía serlo. Orientada a la producción de objetos con valor turístico y sentimental deposita necesariamente su atención

en el aspecto visual, fácil y atrayente, y en un mensaje simple, fácilmente reconocible y sin mayor intención de trascendencia o complicación. Efectivamente, si lo que se pretendía desde el primer momento era confeccionar un estilo, lo esencial consistía en crear una imagen, un aspecto identificable determinado. Pero el punto de partida se nos representa erróneo: hay que crear un estilo porque hay que crear una nación, estamos forzando lo natural en el arte, donde hay un estilo porque hay algo con cierta entidad que necesita expresarse, sea este algo una nación o un sistema de creencias determinado. Este fue el punto que hizo débil a Bezalel, la no comprensión de la existencia previa de ese sistema de creencias comunes, el no advertir que la nación no estaba vinculada al solar de los antepasados, sino a la memoria de los mismos, en otras palabras que era el contenido, no la forma, y el modo de articularlos a través de la obra, lo que debía haber dado origen a un sistema artístico peculiar.

Prueba de esos presupuestos erróneos fue la reasignación de significados que se hará sobre dos palabras preexistentes y la exigencia inmediata del nacimiento de una tercera: hebreo y judío, por un lado, e israelí, por otro. Dalia Manor nos aclara esta cuestión (Manor, 2005: 72-73): '*hebreo*' en este momento servía para identificar al judío y lo judío relacionado con Eretz Israel, mientras que '*judío*' pasaba a hacer referencia a todo lo relacionado con la diáspora. Esto condujo a la separación en la historia de Israel de dos períodos claramente definidos: el hebreo, bíblico, y el judío, la historia de Israel en la diáspora. De este modo, ese pasado hebreo podía ser mitificado y presentado como modelo utópico para ser adoptado en el futuro inmediato de la nación recuperada. Es así que para el sionismo y especialmente desde la década de los '20, '*hebreo*' se convertía en sinónimo del '*nuevo judío*' ligado al solar recuperado. En la discusión artística, '*hebreo*' y '*judío*' siempre habían sido sinónimos, sobre todo en Europa, donde se usaban indistintamente, de ahí que Bezalel en sus comienzos también adoleciese de esta tendencia. Pero posteriormente, la tendencia que se advierte en los textos es la de limitar temporalmente el alcance de uno y otro. El nacimiento del Estado, que colocaba en el candelero el tema de la '*nación*' vino a plantear la posibilidad de hacer intervenir un tercer término, '*israelí*'. Pero para su aplicación en el arte, se hubieron de dirimir previamente algunas cuestiones latentes. Schatz realiza parte de este trabajo a través de un leve viraje en sus ideas. Sólo cuando entiende que es el espíritu del pueblo, disperso o no, lo que puede animar a la idea de un arte nacional, comienza a advertir lo que sus críticos habían pretendido hacerle comprender. Bezalel había vivido realmente de espaldas al *yishuv*, y había fabricado un estilo ecléctico, no de la mezcla de otros estilos, sino de la amalgama de pequeños detalles e ideas sobre tres pilares iconográficos (los símbolos judíos, los lugares santos hebreos y el retrato), manteniéndose en la creencia de que el contacto con la tierra evitaría cualquier otro tipo de influencia en el arte y los artistas de la nación renovada, sin advertir que todos los elementos que debían intervenir en el proyecto eran realmente extranjeros en Palestina.

Pero hay aún un detalle más que condujo inexorablemente a la debilidad del sistema que se pretendía crear. La imposibilidad de crear algo enteramente propio al tener que partir por fuerza de propuestas estilísticas muy variadas y por definición, extranjeras. Los artistas de las tres primeras décadas del siglo XX en Palestina eran en su mayoría de origen eslavo y sus diferentes vicisitudes los habían llevado a estudiar y formarse en Berlín o París, por lo que la huella del Expresionismo alemán y el Post-impresionismo galo eran algo más que evidentes (Tammuz-Wykes-Joyce, 1967: 8), por más que en estas estancias de formación hubiesen

seguido preferentemente las estelas de grandes artistas judíos (Gamzu, 1958: 19) como los de la Escuela de París: Modigliani, Soutine, Pascin, Chagal, entre otros.

Solo era posible armonizarlas de un modo ecléctico y sincrético, pero en resumidas cuentas se trataba solo de una cuestión de ejercitar el gusto y no de un arte nacido de las entrañas de una sociedad perfectamente constituida. El estilo Bezalel era así la visión de lo que debería ser un arte nacional a partir de estilos y gustos de origen eslavo, germano o latino (Tammuz-Wykes-Joyce, 1967: 8) que triunfaban en paralelo en diferentes partes del mundo occidental considerado afín: el naturalismo, el realismo, el modernismo, la ensoñación orientalista, preferentemente de naturaleza decorativa... El eje que se pretendía sirviese de aglutinante estaba constituido por la elección de tres temas específicamente judíos: el Antiguo Testamento, los lugares santos para el judaísmo y los retratos de los líderes, veterotestamentarios o sionistas, pues en cierto modo, el retrato venía a enlazar la idea de continuidad de unos en los otros.

Que Bezalel estuviese más pendiente de lo que se hacía en la diáspora que de la creación de algo original y propio, o la necesidad de todo artista de revelarse contra la imposición de la norma académica, fue lo que llevó a un grupo de artistas como Rubin, Gutman o Zaritsky a manifestar abiertamente su simpatía por corrientes como el fauvismo, expresionismo, cubismo o abstracción y a rebelarse contra lo que consideraban algo absurdo e irracional.

BARZEL, AMNON (1987), *Art in Israel*, Milan, G. Politi.

BILSKY, EMILY D. ed. (2000), *Berlin Metropolis. Jews and the New Culture. 1890-1918*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, The Jewish Museum of New York.

DAVIS, MOSHE ed. (1980), *Zionism in Transition*, New York, The Herzl Press.

GAMZU, HAIM (1958), *Painting and Sculpture in Israel. Half a Century of the Plastic Arts in Eretz Israel*, Tel-Aviv, Dvir Publishers.

KENIG, LEO (1930), «Jews and Plastic Art», en *Jewish Art and Literary Society Ben-Uri. Catalogue and Survey of Activities*, London, Ben-Uri.

LAVSKY, HAGIT (1990), «The Distinctive Path of German Zionism», en Ezra Mendelsohn ed., *Art and its uses. The Visual Image and Modern Jewish Society. Studies in Contemporary Jewry. An Annual VI*, New York, Oxford, Oxford University Press.

MALINOWSKI, JERZY (1997), «A Jewish National Art. The Ideas of Zionism in the Art of the Polish Jews», en Heiko Haumann ed., *The First Zionist Congress in 1897. Causes, Significance, Topicality*, Basel et al., Karger.

MANOR, DALIA (2005), *Art in Zion: the genesis of national art in Jewish Palestine*, New York, Routledge Curzon, The European Jewish Publication Society.

NORDAU, MAX (1936), *Écrits sionistes*, Paris, Librairie Lipschutz.

OLIN, MARGARET (1996), «Nationalism, the Jews, and Art History», *Judaism* 45, pp. 461-482.

ORLOV, ALINA (2005), «Beyond 'Jewish Luck': The Institutional Context of Early Russian Jewish Art», en Leonard J. Greenspoon, Ronald A. Simkins y Brian J. Horowitz eds., *Studies in Jewish Civilization. The Jews of Eastern Europe*, Vol. 16, Omaha, Creighton University Press.

- PARET, PETER (1980), *The Berlin Secession. Modernism and Its Enemies in Imperial Germany*, Cambridge, Mass. y London, The Belknap Press of Harvard University Press.
- SCHMIDT, GILYA GERDA (2003), *The Art and Artists of the Fifth Zionist Congress, 1901. Heralds of a New Age*, Syracuse, New York, Syracuse University Press.
- SHANES, JOSHUA (2003), «Papers for the Folk: Jewish Nationalism and the Birth of the Yiddish Press in Galicia», en Michael C. Steinlauff y Antony Polonsky eds., *Studies in Polish Jewry. Focusing on Jewish Popular Culture and its Afterlife*, Vol. 16, Oxford-Portland, The Littman Library of Jewish Civilization.
- SHAPIRA, SARIT (2000), «The Pavilion's Model and the Scouts' Bachelor. Some notes on the history and context of young Israeli art», en Sharon Barkelet et. al. eds., *Contemporary art from Israel*, Jerusalem, Ministry of Science, Culture and Sport.
- TAMMUZ, BENJAMIN Y WYKES-JOYCE, MAX (1967), *Art in Israel*, Philadelphia, New York, London, Chilton Book Company.
- VINNEN, CARL (1911), *Ein Protest deutscher Künstler*, Jena, Diederichs.
- WOLITZ, SETH L. (2003), «Vitebsk versus Bezalel. A Jewish Kulturkampf in the Plastics Arts», en Zvi Gitelman ed., *The Emergence of the Modern Jewish Politics. Bundism and Zionism in Eastern Europe*, Pittsburg, University of Pittsburg Press, pp. 151-177.
- ZALMONA, YGAL (1981), «History and Identity», en Moshe Barasch, Yona Fischer y Ygal Zalmona eds., *Artists of Israel: 1920-1980*, Detroit, Wayne State University Press, The Jewish Museum of New York.