

La expresión artística judeoeuropea moderna y algunas de sus constantes temáticas

Modern jewish-european art and some of its topics

Espinosa Villegas, Miguel Ángel*

Fecha de terminación del trabajo: junio de 2003.

Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2003.

C.D.U.: 7 (= 411.16)

BIBLID [0210-962-X(2004); 35; 133-148]

RESUMEN

El artículo propone un acercamiento al mundo del arte y los artistas plásticos en el seno del Judaísmo europeo de fines del siglo XIX y primera mitad del siglo XX. Analiza algunas de las ideas y temas reflejados en la obra de arte, fruto tanto de las presiones del entorno como de las propias circunstancias socioculturales de esta comunidad religiosa y que acaban conduciendo al artista a una posición ambivalente respecto a su obra y su papel.

Palabras clave: Arte judío; Teoría del arte; Judaísmo; Ilustración; Artista; Vanguardia; Gueto.

Identificadores: Antokolski, M.; Chagall, M.; Escuela Betzalel; Escuela de París; Escuela de La Haya; Gottlieb, M.; Hirszenberg, S.; Israels, J.; Liebermann, M.; Lipchitz, J.; Oppenheim, M.; Riegl, A.; Haskalah.

Topónimos: Polonia; Alemania; Rusia; Francia; Israel; La Haya; París; Jerusalén.

Período: Siglos 19, 20.

ABSTRACT

In this article we examine the world of art in general and the plastic arts in particular in the European Jewish community of the end of the 19th and beginning of the 20th centuries. We analyse some of the main ideas and topics represented, which were the result both of social pressures and of the socio-cultural characteristics of this religious community and which led to the artist's assuming an ambivalent posture vis-à-vis his work and his role.

Key words: Jewish art; Art theory; Judaism; Enlightenment; artist; Avant-garde; Ghetto.

Identifiers: Antokolski, M.; Chagall, M.; Escuela Betzalel; Paris School; The Hague School; Gottlieb, M.; Hirszenberg, S.; Israels, J.; Liebermann, M.; Lipchitz, J.; Oppenheim, M.; Riegl, A.; Haskalah.

Place Names: Poland; Germany; Russia; France; Israel; The Hague; Paris; Jerusalem.

Period: 19th and 20th centuries.

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.

“Para mí, la perfección en el arte y en la vida nace de esta fuente bíblica. La mecánica de la lógica y la constructividad, por sí solas, sin ese espíritu, no dan fruto, ni en el arte ni en la vida. Quizá vengan personas jóvenes y menos jóvenes a esta casa (Musée National Message Biblique Marc Chagall), para sentir aquí el ideal de la fraternidad y del amor, como han soñado mis colores y líneas. Quizá se pronuncien aquí las palabras del amor, que yo siento por todos. Quizá no haya ya enemigos, y los jóvenes y menos jóvenes construyan el mundo del amor con nuevos colores, como una madre trae un niño al mundo, con amor y con dolor. (...) ¿Se hará realidad este sueño? En el arte y en la vida todo es posible, si se funda en el amor”.

Marc Chagall

I. EL PESO DE LA TRADICIÓN Y LA APERTURA DE LA MODERNIDAD: ARTE Y ARTISTA EN EL ÁMBITO JUDÍO

*“On pourrait dire que le judaïsme voit dans l'art non l'expérience fixée des formes, mais la vie même. La vie seule dans son éternel et troublant changement est l'art suprême. A la limite, le judaïsme (loin d'être une religion!) est un art de vivre”.*¹

La preocupación por los conceptos artísticos en el ámbito cultural del judaísmo es algo bastante reciente en realidad. Surgió de entre los textos y las disputas a medio camino entre la filosofía y la lucha por la consecución de los derechos civiles de una minoría religiosa (que no nacional, en un principio) durante el período de la *Haskalah*, en el seno de la Ilustración judeo-germana. La aparición del tema en la escena del debate fue propiciada por la presencia de filósofos judíos que como M. Mendelssohn o L. Zunz entendían que su fe era tan sólo una opción y no un estigma, puesto que Razón y Revelación no estaban reñidas en absoluto. Esta opción rellenaba por completo cualquier resquicio de la línea de comportamiento del hombre judío pero no así el ejercicio de su pensamiento. La Razón es un privilegio común de la humanidad. Con ideas de este tipo, comenzaron a revisarse aquellos otros privilegios comunes como la creatividad y a cuestionarse las trabas que el Judaísmo había impuesto desde antiguo al ejercicio de la misma.

Sin embargo, parece ser que la inquietud por la cuestión del “arte” se desarrolló más en términos sociopolíticos y económicos que en términos culturales, al menos en lo que respecta al Judaísmo. Lo demuestra así la experiencia vivida durante la formulación de una “escuela de arte nacional judío en Rusia” a partir de ideas como las del musicólogo Vladimir Stassov y otros, como Boris Schatz, que luego recogerán el testigo aplicándolo a experimentos como la Escuela de Arte Betzalel en Israel y que entendieron en la práctica artística una forma de dignificar la vida de los artesanos populares judíos, proporcionándoles un medio de subsistencia más digno y acorde a su propia tradición cultural. Fue sobre todo la concienciación nacionalista la que hizo del tratamiento del tema un sólido lugar de debate, utilizándolo como apoyo para unas reivindicaciones que en principio respondían tan sólo a la defensa de una igualdad jurídica frente al establecimiento de ciudadanía de

primera y segunda clase, pero que poco a poco se convirtieron en fundamento de una diferencia que era preciso salvaguardar. El giro en la concepción de los términos corre en paralelo a la cuestión de la judería moderna europea y hoy resulta imposible estudiarlos si los desvinculamos de la naturaleza sociopolítica que indudablemente tuvieron. Su formulación fue tan hija de las condiciones sociopolíticas de esta judería como de las corrientes culturales e historiográficas derivadas del pensamiento y el sentimiento romántico del que participaron gran parte de los miembros de su intelectualidad. La posición del judío hasta el siglo XIX fue resueltamente negativa frente a la adopción de la imagen figurativa como modo de expresión. Pero desde ese momento, fue tan sólo ambivalente. No obstante, la naturaleza de esta ambivalente relación del judío con el arte forma parte de la esencia judía y sólo desde su especificidad puede ser explicada. Pero, ¿acaso podríamos imaginar, como insinúa N. Shenkar², que el pensamiento hebreo tan impregnado por el poder de la palabra, el número, la música y las matemáticas no iba a sentir también la necesidad de inscribirse en el ámbito de la imagen?

Si ser artesano y judío se había convertido a lo largo de los siglos en una condición no sólo habitual sino equivalente, pretender ser artista y judío en la Europa del siglo XIX era casi el síntoma de una esquizofrenia latente.

Tampoco la judería europea configuraba una unidad social o cultural. Las diferencias entre la población judía centroeuropea y la oriental eran no sólo de tipo económico. La reacción ortodoxa del judaísmo jasídico polaco y ruso frente a la modernización que les llegaba por el contacto con el área germana desde la época del Renacimiento supuso un enquistamiento mayor, una involución económica pero también cultural, cuyas únicas posibles vías de escape fueron muchos años más tarde la emigración hacia Occidente, la adopción de un socialismo militante o la adhesión a un nacionalismo sionista. Estas vías condujeron a diferentes soluciones artísticas dentro del mundo judío, respectivamente: la disolución en el arte internacional de las vanguardias, el arte socialista aconfesional y popular, y el arte “panfletario” de contenido sociopolítico que servirá de base a la moderna experiencia israelí.

La alianza entre la vanguardia, el socialismo y el judaísmo fue cierta, ni siquiera a Hitler se le pudo escapar algo así, pero no fue la única relación posible ni necesaria. Para Hitler el arte moderno era un arte degenerado³ y él atribuía la causa de esa “degeneración” sobre todo a la influencia “orientalizante” de los judíos. La intelectualidad alemana no era exclusivamente judía, y este tipo de ideas no hacían sino vincular aún más los lazos entre modernidad y judaísmo, lazos que curiosamente surgieron como consecuencia de la aplicación de la esencia del pensamiento filosófico más netamente germano y racionalista. Lo que no deja de ser extraño es ver ideas similares entre los escritos de autores judíos como Max Nordau y en fechas muy tempranas además:

*“Los degenerados no son siempre asesinos, prostitutas, anarquistas y locos declarados. A veces son escritores y artistas. Pero éstos tienen los mismos rasgos espirituales —y la mayoría de las veces corporales— que aquéllos”*⁴.

No cabe duda de que este personaje, vinculado también al proceso sionista y nacido en el seno de una familia ortodoxa, tenía un concepto bastante problemático respecto al artista

y su práctica, rayano en el fascismo, ya a la altura de 1892. Sus comentarios llenos de odio exigían incluso la creación de una *“sociedad para la cultura ética”* que vigilase la virtud de la producción artística y literaria. El artista moderno es a sus ojos casi un criminal, es inmoral, *“solo el hombre fiel, trabajador, disciplinado, correcto, juicioso, presto al sacrificio, amante del honor y digno puede desarrollar el arte a partir de un don recibido por la potencia”*⁵, por todo ello, la lucha contra la modernidad es una necesidad de defensa de las *“nobles virtudes humanas”* frente a la degeneración. Pese a todo, su idea del “solidarismo” y de un arte judío al servicio de la sociedad y que sirviese además de vehículo de propaganda sionista le otorga un lugar entre las páginas de esta singular historia artística. La deriva hacia el socialismo del judaísmo europeo oriental fue en realidad una consecuencia lógica del nuevo modo de vida que había impuesto el *jasidismo* y de la postración a que acabó sometiendo a una masa ya de por sí pobre e inculta, pero tampoco podemos olvidar los orígenes de muchos de los sansimonianianos y del propio Marx en el área occidental. El refuerzo del peso de la tradición, la confianza en que el mundo puede ser regenerado y reparados todos sus males con el simple propósito y el estudio de la Ley, generó un nuevo orden social donde se impuso el comunitarismo dirigido por la figura del *Tsadiq* o Justo, auténtico enlace entre Dios y su comunidad. Pero el *jasidismo* cifró su éxito en el realzado de los aspectos más sentimentales del judaísmo y de algún modo, en un tipo de fe que por sus tintes cabalísticos acababa ofreciendo una interpretación simbólica del mundo. Cuando merced a los nuevos movimientos socialistas el símbolo se desnude y la realidad se presente de un modo crudo, el peso de la tradición no se aceptará ya con la *“hitlahabut”* (התלהבות) o *“entusiasmo”* en que se basó todo este movimiento, sino que la recuperación de la memoria supondrá una constante fuente de tensiones y visiones dramáticas:

*“Este contacto con la tradición no se realiza necesariamente de un modo sereno, por el contrario, las obras más profundas que utilizan elementos tradicionales judíos se desarrollan a veces en torno a la tensión dramática que provoca en el presente el planteamiento del pasado”*⁶.

La tradición se revela así como un lastre al desarrollo integral del hombre judío y el artista plástico o el escritor serán los principales encargados de denunciar esta disonancia evidenciando la necesidad de que disminuya el peso específico de la religión en la vida de la comunidad para que ésta pueda salir del estado en que se encuentra. Artistas plásticos y literatos serán también quienes obviando el peso de la tradición comiencen a poner sus ojos en las realidades locales, en las situaciones concretas de cada asentamiento, rompiendo así la idea de un judaísmo genérico y global, y sustituyéndola por la de un judaísmo propio de cada nación europea y estableciendo las bases para una relación directa entre cada comunidad y la administración del Estado a que pertenece. Son artistas que como Gottlieb se autorretratan vestidos con el traje nacional polaco, o que como Antokolski comulgan con movimientos interesados por la historia de los países en que han nacido, como el grupo de *Los vagabundos rusos*, y dedican parte de sus temas a personajes históricos como *“Iván el Terrible”*. De la relación de estos artistas con la realidad local surgirán opciones como la asimilación, la emancipación o coexistencia en un marco de libertades e igualdad sin más diferencia que la puramente religiosa, o la lucha por la conquista de unos derechos

nacionales tradicionalmente negados basados precisamente en ese hecho religioso diferenciador. Pero en cualquiera de las tres posibilidades había una cuestión de fondo: la renovación y modernización del judío mediante una puesta a punto educativa que no se limitase a las enseñanzas rabínicas y su preparación como ciudadano con derechos y deberes. Y en cualquiera de las tres posibilidades acechaba un idéntico peligro la deshebraización del ciudadano judío con todas las consecuencias de desarraigo y esquizofrenia cultural.

Por otro lado, no debemos olvidar que al judío se le impidió desde la Edad Media, utilizando argumentos de tipo religioso para ello, el acceso al circuito artístico y a cualquier tipo de profesión más o menos liberal. Esto forzó su dedicación a las tareas propias del artesanado más tradicional⁷ y a algunas que tradicionalmente se les había venido permitiendo como el comercio⁸.

La Sinagoga no contempló nunca la práctica plástica como una tarea propia; no sólo por el atávico rechazo a la imagen⁹ sino sobre todo porque la falta de tradición obligaba a entrar en contacto con una comunidad cultural mayoritaria, cristiana y diferente. El encuentro en el arte ponía en peligro el dogma judío, propiciaba la integración, la inmersión cultural y por tanto la disolución de las ancestrales formas de pensamiento. La excusa de que la imagen, la plástica, representaba una tradición diferente arraigada en el mundo grecolatino vedó el acceso del judío al arte europeo desde su propio mundo. Cuando las vanguardias desintegraron el aspecto formal que la Sinagoga atacó, el pretexto desaparece y el judío prolifera libremente en los ambientes parisinos y alemanes; aunque para ese entonces hubiese comprendido ya que todo se reducía a una cuestión de elección personal y que las imposiciones religiosas no eran sino armas para mantener una estricta ortodoxia cultural que garantizase la esencia nacional de un pueblo esparcido por toda Europa y que para su desgracia no contaba con más tierra propia que la de su memoria. La ortodoxia era la garantía de esa memoria. Pero la liberación de la forma, la opción por una imagen no naturalista, mitigó la esquizofrenia nacida del sentimiento de culpabilidad profesado por el artista judío decimonónico. El judío es más artista y más judío cuanto más vanguardista es el tipo de imagen al que se adhiere. Aunque, paradójicamente, es justo en ese momento cuando menos precisa y desea hacer gala de su judaísmo, disimulado bajo los tintes de una corriente artística internacional aconfesional y sin fronteras. Y es que en el fondo, los participantes en la aventura de la modernidad y la vanguardia que no quisieron o supieron romper los lazos con la tradición sintieron como una losa en la conciencia su actuación en el arte. Mircea Eliade intuye acertadamente lo diferente de esta relación entre el artista judío y la vanguardia cuando hace alusión entre sus notas y comentarios al quizás más judío de todos los artistas modernos (pese a que siempre rechazó que se le considerase como “artista judío”) y a su concepto integrador de lo rompedor y la religiosidad tradicional:

*“...aunque Chagall sea contemporáneo de tantas ‘destrucciones de universos estéticos’ (cubismo, etc...), aunque haya pintado él también (lo recuerda en el texto que acaba de leer) personajes que vuelan por los aires, cabezas que no están en su lugar, etc., el mundo no está en su obra aniquilado, no retorna al caos. Y, no obstante, el mundo de Chagall está transfigurado, cargado de misterios; los animales por ejemplo (el asno, sobre todo), donde reconozco un síndrome mesiánico o paradisiaco. La pintura de Chagall está impregnada de la nostalgia del Paraíso...”*¹⁰.

Sin embargo, lo cierto es que, pese a todo, Bruno Zevi parece tener razón, al menos para esta parte de la Historia del Arte, cuando afirmaba que:

“El judaísmo en arte se apoya en el anticlasicismo, en la desestructuración expresionista de la forma, rechaza los fetiches ideológicos del número de oro y celebra la relatividad, desmiente las leyes autoritarias de lo bello y escoge la irregularidad de lo verdadero y la ilegalidad”¹¹.

En términos muy similares se manifiesta N. Shenkar¹² cuando afirma la preferencia del judío por lo imperfecto, la tensión dinámica, el movimiento y la asimetría frente a la beatitud de lo bello clásico y perfecto. No parece que estas tendencias casen bien con la posibilidad de un arte académico. El artista judío, para ser artista, hubo de quebrar una primera imposición, la de la religión. A partir de ese momento, ninguna otra norma a no ser la del propio sentimiento y la propia conciencia podría volver a dictaminar su quehacer artístico. Resulta interesante comprobar que aquellos artistas que como Bendemann o Schadow abandonan el Judaísmo y abrazan el Cristianismo, ante la falta de confianza en el futuro de su pueblo, abrazan también la regla académica pero les acompaña siempre un halo de desconsuelo patente en algunas obras del primero como *Los judíos llorando en su exilio* (1832) o *Jeremías entre las ruinas de Jerusalén* (1834-1835). Y recordemos que fue la presión de la regla la que también condicionó en buena medida el avatar de la Escuela Betzalel.

Podemos decir, por tanto, que fue justamente la presión de la Sinagoga, en la misma medida que el rechazo del entorno, la que motivó la expresión de un Judaísmo más o menos militante y hasta combativo dentro de la escena moderna. Pero lo paradójico jamás abandona la escena cultural hebrea. En algunos de los *“peintres maudits”* de la Escuela de París, como Modigliani, Soutine y Pascin, no podemos buscar sólo una coincidencia de origen religioso, pues sus posturas hacia el Judaísmo son bastante diferentes. Sin embargo, si es cierto que su condición de judíos les hizo participar de las mismas experiencias *“de los males provocados por la pobreza, la enfermedad, la desesperación, sólo parcialmente aliviados por el uso del alcohol y las drogas. Su comportamiento, a menudo irregular y ofensivo, última manifestación genuina de la bohemia, asociada a la vida de los artistas en Montmartre y Montparnasse, intensificó todavía más por aislamiento social, su soledad”¹³*. A estos males habríamos de sumar sin duda, los derivados de la condición de desarraigo que su propia condición de emigrantes en los centros artísticos internacionales producía y traducía en sus obras: las formas distorsionadas en Soutine por ejemplo, o la eterna añoranza ensoñada de Vitebsk y la vida familiar ortodoxa en Chagall, aunque él mismo nos diga que *“ante los lienzos de Manet, Millet y otros, comprendí por qué no podía identificarme con Rusia y el arte ruso”¹⁴*. Es muy significativo que los propios judíos franceses asimilados, como Waldemar George, recelasen de los artistas recién llegados desde la Europa Oriental. Algunos recelaban porque temían que su llegada contribuyese a reactivar el antisemitismo y arremetiesen contra ellos tildándoles de *“météques”* y *“déracinés”* (*“extranjeros”* y *“desarraigados”*); otros, desde una postura rayana en la xenofobia y el antisemitismo, porque consideraban que con su presencia dañarían los valores artísticos de la Francia capaz de absorber en su arte todas las cualidades esenciales de la cultura

europea¹⁵. Llama la atención que los propios judíos asimilados en la Francia de entreguerras renegasen si no de su propia identidad sí de su derecho a la diferencia. Adolphe Basler, por ejemplo, como señala C. Green¹⁶, mantenía el don especial que tenían los judíos para reflejar “*la cultura artística del país en el que viven*” proponiendo como ejemplar la obra de un judío asimilado como M. Kisling. A otros como Chagall, se les reconoce la capacidad de mantenerse fieles a su tradición abrazando a la vez la del país de acogida. La necesidad de reafirmar lo francés frente a lo judío “advenedizo” e “invasor” no es sino la prueba palpable de que la esquizofrenia ancestral del artista hebreo nunca careció de base sólida. Rechazados por el gueto y marginados por la mayoría, aún por los propios suyos asimilados, las reacciones de los artistas judíos no podían ni escandalizar ni sorprender a propios o extraños.

No hubo una preocupación real sobre las cuestiones artísticas en el seno de la intelectualidad judía hasta que se permitió a la misma el acceso a la Universidad, o a instituciones vinculadas al mundo del arte como las galerías y los museos. Fue esta intelectualidad la que desde Viena, Berlín, Londres o París, redefinió no sólo los diferentes conceptos del Arte sino incluso la forma de estudiar su Historia. Hasta ese momento no había ciertamente una Historia del Arte Judío, pero ¿se estaba configurando tal vez un modo judío de estudiar la Historia del Arte?¹⁷. Muchos conceptos que ahora aparecen en las páginas de la Historiografía artística parecen hundir sus raíces en un planteamiento de la realidad más adecuado a la concepción judía del mundo, o al menos más adecuado a los usos y fines de los dirigentes religiosos, sociales y culturales de la judería europea. Estos teóricos, atraídos por los estudios del arte en general (B. Berenson, S. Reinach, R. Ettinghausen, W. Cohn, N. Pevsner, R. Krautheimer...), no son sin embargo quienes darán carta de naturaleza al recientemente considerado “arte judío”; pues de hecho, muchos de ellos se caracterizaron siempre por su postura frente a la tradición rabinica, comportándose como judíos “no judíos”¹⁸. El interés por este arte nace entre las propuestas de autores no judíos alemanes (Heinrich Frauberger) y rusos (Vladimir Stassov). Frauberger organiza a principios del siglo XX el *Gesellschaft zur Erforschung juedischer Kunstdenkmaeler* y sienta las bases para el estudio científico de este arte, estudio que se verá dificultado por el ascenso del nazismo, viéndose obligada la Asociación a continuar su labor fuera de Alemania. Aunque el éxodo de los judíos vinculados al mundo del arte fue generalizado, afectando a historiadores del arte, artistas, conservadores de museos, directores de escuelas de artes...

El papel del judaísmo vienés para el mundo del arte, su teoría y su práctica, es crucial sobre todo en el cambio del siglo XIX al XX, cuando todavía estaban vigentes los hábitos y temas de discusión tradicionales como la conveniencia o no de la asimilación o la posibilidad de un sionismo no ya utópico sino real. Pero Viena, como toda la Europa de cambio de siglo, era un auténtico caldo de cultivo del cambio y una encrucijada de ideas y tendencias diversas que en el campo de la teoría del arte significaba esencialmente la mezcla del hegelianismo evolucionado, el positivismo más radical y el formalismo neokantiano, como señala Solà-Morales en el prólogo a la edición castellana de los *Problemas de Estilo* de Alois Riegl¹⁹. Es quizás este autor, junto con F. Wickhoff, quien mejor representa el aporte de una intelectualidad judía al mundo de la historiografía. No encontraremos en sus textos una referencia ni mucho menos explícita o intencionada a la cuestión del Judaísmo y el

Arte, pero sus ideas propiciaron desde un acertado eclecticismo la superación de una historia del arte normativizada y arqueologicista que condenaba períodos decadentes y desviaciones del clasicismo al olvido. Riegl hace de la decadencia "*germen y ensayo de nuevas formas de visión*"²⁰ y de la tradición y el pasado la base de ese futuro. Riegl certifica así que el Arte, en su globalidad, descansa y se mueve sobre una sola línea continua y mutante cuya esencia material es el tiempo y cuyo revestimiento es la expresión humana, condicionada por los principios supremos espirituales o "culturales" de que hablaba Burckhardt. Riegl quería librar al arte del determinismo técnico y material para presentarlo como una propuesta formal pura y libre nacida de la necesidad expresiva del espíritu. Y esta idea fue precisamente la base de la justificación de una diferencia en la expresión artística de la judería oriental, cuya prueba se dedicarán a buscar los miembros de las expediciones de investigadores que comanda An-Ski por entre los asentamientos rusos. La expresión del espíritu humano se singulariza en la expresión del espíritu judío entre los partidarios del reconocimiento de un arte propio. Y del mismo modo que Riegl, arremetiendo contra Semper, intuyó que la prueba de esa independencia de la técnica y la materia era el ornamento, los teóricos de la expresión artística judía buscaron entre las formas decorativas tradicionales del artesanado hebreo la independencia de su espíritu. Aunque esto significase desoír advertencias contra "*la funesta teoría del origen técnico-material con su fanatismo por los comienzos espontáneos y autóctonos de las distintas artes nacionales*"²¹ o la consideración de determinados programas decorativos como expresión nacional exclusiva cuando en realidad no son sino un ejercicio del gusto o una consecuencia lógica del desarrollo del espíritu inmerso en la línea histórica de la humanidad.

La producción artística judeoeuropea supo incardinarse en esa línea histórica adaptándose a las condiciones cambiantes de la historia y conservando sin embargo algunas constantes específicas nacidas de su propia circunstancia, constantes que lo fueron y serán mientras no cambien las realidades de que se nutren, pero que como todas las constantes son también mutables. Algunas de estas invariabilidades hacen alusión a los conceptos con que se definen las referencias a la realidad, como el tiempo o el espacio, otras son constantes casuales, como los temas de la obra de arte. En el Manifiesto del Realismo, los Pevsner recogían sin pretenderlo una mención de algunas de estas constantes sobre las que intuyen que se define la vida, que a fin de cuentas no es sino la línea histórica de la humanidad a que antes nos referíamos:

*"Espacio y tiempo han renacido hoy para nosotros. Espacio y tiempo son las únicas formas sobre las cuales la vida se construye, y sobre ellos, por tanto se debe edificar el Arte. Perecen los Estados y los sistemas políticos y económicos; las ideas se derrumban bajo la fuerza de los siglos, pero la vida es fuerte y crece y el tiempo prosigue en su continuidad real. ¿Quién nos mostrará formas más eficaces que ésta? ¿Quién será el genio que nos dé cimientos más sólidos que éstos? ¿Qué genio nos contará una leyenda más maravillosa que la fábula prosaica que se llama vida?... El arte debería asistirnos allí donde la vida transcurre y actúa: en el taller, en la mesa, en el trabajo, en el descanso, en el juego, en los días laborables y en las vacaciones, en casa y en la calle, de modo que la llama de la vida no se extinga en la humanidad... El hoy pertenece al hecho"*²².

II. ALGUNAS CONSTANTES TEMÁTICAS DE LA EXPRESIÓN PLÁSTICA JUDEO-EUROPEA

La historia moderna del judaísmo en Europa no es una historia independiente de los acontecimientos y vivencias de los diferentes pueblos y comunidades que la integran, sino tan sólo un capítulo integrante más, y ni tan siquiera podemos decir que sea un capítulo especial o diferente. Sólo dos o tres notas unifican e identifican a toda la comunidad judía: la tradición religiosa ancestral que condiciona su vida, pensamiento y expresión a través del uso del hebreo y sus variantes, la presión cultural del entorno y el sentimiento asumido a la fuerza, aunque nunca deseado, de la extranjería. Por lo demás, hay tanta diferencia entre un judío polaco y uno italiano como entre dos católicos de idéntico origen. Hablar pues de constantes temáticas en su expresión artística es tan sólo formular un interrogante acerca de la influencia de esos tres factores de unidad en el arte judeo europeo. Salvamos pues, las diferencias de los entornos culturales nacionales para detenernos únicamente en el hecho de que hay un entorno condicionante, no nos interesan siquiera las propias tradiciones litúrgicas o locales askenazi, sefardí, romaniota, levantina..., pues éstas podrían configurar constantes en otro nivel secundario, que ciertamente también existen y se imbrican con las primeras hasta el punto de resultar difíciles de discernir.

La atmósfera común a toda la judería moderna europea se tradujo en la preferencia de temas como la familia, la tradición o la transmisión generacional, la muerte, la tristeza omnisecular, la represión, la esperanza y la promesa vivida en tiempo futuro (Jerusalén) y cifrada en tiempo político presente (el sionismo). Pero la difícil condición del artista en el seno de la comunidad añade a su papel de conciencia viva del grupo y por tanto, de denunciante o registrador de los valores y defectos de la misma, el papel de portavoz ante “los otros”. El artista judeo europeo plasma por eso en su obra, tanto el concepto que el judío tiene de sí mismo y su realidad, como los tópicos que “el otro” ha confeccionado como fruto de su desconocimiento. Del encuentro de ambas visiones nace una protesta y en idéntica medida, una aceptación de las consecuencias derivadas de la judeidad: la denuncia del antisemitismo, pero también como respuesta, la reafirmación del orgullo étnico; la denuncia de la incultura a que puede condenar el respeto mal entendido a la tradición, pero también el orgullo por el aporte a la Ciencia, al Pensamiento y como no, al Arte; la plasmación de los personajes y estereotipos incluso físicos con que “el otro” dibujó siempre al judío, pero también la apuesta por una revisión positiva de los mismos...

La habilidad reside en el hecho de intentar transmitir la vivencia de una comunidad diferenciada y diferente acatando las mismas reglas del juego artístico; la habilidad reside en la existencia de un artista capaz de asumir las reglas como propias aunque ello signifique crear tensiones en el seno de su comunidad o en su propio espíritu. Es por esto que no podremos esperar un estilo específicamente judío, ni un género más o menos judío, aunque sí hallaremos infinitas muestras que materializan una idea, una opinión, un pensamiento, y el artista judío es la voz, la palabra o el pincel que se hace escuchar, leer o ver a sí mismo y su grupo. Pero, a fin de cuentas, ¿no es ese el papel de cualquier artista?

En la siguiente exposición nos moveremos libremente por entre la cronología, los géneros

y los estilos artísticos de diferente signo que se desarrollaron en la Europa del siglo XIX y primera mitad del siglo XX y a los cuales libremente se adscribieron los artistas judíos enriqueciéndolos en muchos casos con sus aportes y enfoques temáticos. Hay en esta pintura salida del gueto un tipo de constantes suplementario cuyo análisis deberemos dejar para otra ocasión, son las “*constantes conceptuales*”, las que se refieren a la idea de los grandes hilos que definen la realidad como el tiempo y el espacio, Dios, el Hombre o la Naturaleza, y que derivan de los propios fundamentos religiosos integrando la esencia misma del Judaísmo. Resulta difícil establecer una rígida clasificación temática puesto que sólo hay una única realidad en el origen de estos argumentos plásticos que les obliga a entremezclarse: la condición de judío. No obstante, nos acercaremos a las líneas esenciales que las definen, intentando precisar en la medida de lo posible cuáles son los “*conceptos fundamentales*” de que emanan estas imágenes.

La atmósfera del gueto o del *shtetl*, como la condición sociopolítica de estos “ciudadanos”, no es común a toda Europa. Las variantes de asimilación, integración o aislamiento, dependían del régimen jurídico que cada país había otorgado a sus comunidades. Pero el gueto era la misma realidad en Rusia, Italia o Alemania: un lugar de iguales rodeado de una mayoría diferente. La variable consistía en el modo con que esa realidad era vivida en el ánimo de cada uno. Donde la asimilación se podía producir de un modo efectivo (aunque a veces fuese tan sólo un modo de chantaje para enmascarar la persecución) el tema del gueto se nos presenta de un modo amable, sereno, casi ensoñado. Donde la realidad cotidiana era el pogromo y la vida miserable, el gueto presenta su cara más cruel y despiadada. Entre las pinturas de género surgidas de los pinceles de Oppenheim o el Biedermeier judío y las imágenes de Hirszenberg o Minkowski, la diferencia es de la magnitud de la distancia entre la nostalgia y la realidad, con la presencia de un grado intermedio entre los seguidores de la Escuela de La Haya, como Jozef Israëls (1824-1911) en los cuales encontramos esencialmente una mirada “compasiva” y melancólica²³, sin disfraz.

Para Moritz Oppenheim (1800-1882), o para Max Liebermann (1847-1935), reflejar la vida del gueto significaba esencialmente reflejar una variante del modo de ser alemán. Sus imágenes presentan las tradiciones judías pero con toda la modernidad, el naturalismo y el idealismo necesarios para dibujar la “evidente” belleza intrínseca a un modo de vida lleno de infinitos valores como el judeoalemán. El exotismo y ambiente romántico que envuelve series como las dedicadas por Oppenheim a la vida familiar o las fiestas judías será el motivo del triunfo de su pintura especialmente entre los judíos asimilados y conversos que añoran de algún modo sus orígenes. Pero el optimismo y la serenidad de sus imágenes de género o sus retratos es, sin embargo, superficial y aparente. La pintura de estos artistas constituye una hábil crítica que curiosamente crece a medida que lo hace su conciencia judía. Oppenheim toma partido frente al personaje que retrata: si al judío fiel a su origen y triunfante como Adolph Carl von Rothschild (1851) lo magnifica e idealiza con el signo del triunfo, la sonrisa y la juventud, al converso lo carga de una sutil crítica acentuando los rasgos físicos con que se estigmatiza al judío fuera del gueto.

La crítica es también velada, pero dura y efectiva en escenas aparentemente domésticas como la de *El regreso del voluntario judío de las guerras de liberación al hogar familiar*

que vive según la antigua tradición (1833-1834). El interior doméstico es digno, casi señorial pero acentúa los detalles judíos de la decoración, la ambientación y los personajes, así la lámpara tradicional del sábado, la copa y el pan sobre la mesa y las *kippoth* que cubren las cabezas de los varones a excepción de la del soldado. La lectura es simple, un judeoalemán es ante todo un alemán fiel a su país y puede ir a luchar en una guerra cuya victoria curiosamente le privará de sus derechos²⁴. Pero hay detalles como el pan o la copa que a un judío no se le escapan fácilmente. No sólo representan la bendición o la fiesta, la alegría por el regreso, sino que la copa es un símbolo mismo de la espera, de la esperanza. La copa única es la “copa de Elías”, el eterno invitado esperado en todas las celebraciones hebreas. Una de las constantes de la pintura judía es sin duda, el recurso al símbolo y la alegoría solo legibles desde la propia tradición.

La crítica se hace más palpable en la mirada compasiva pero realista y dura de pintores como Israëls. Su mirada al gueto no es ni esperanzada ni próspera, sino entre gris y marrón, como los colores que usa preferentemente y que reflejan la infelicidad de sus habitantes. Sus cuadros rebosan, amén de una impronta rembrandtiana, de amargura y melancolía (מרה שחורה “*marah shjorah*”) subrayada en ocasiones no sólo por los claroscuros sino por el símbolo de la perpetuación y la condena en el tiempo. Así en *Hijo de la gente elegida* (1889) colocó en un primer momento la figura de un niño junto al vendedor sentado mano sobre mano en el quicio de la puerta. Pero es que Israëls es el pintor de la tradición, de la idea del tiempo continuo que pasa de generación a generación unificando pasado y futuro, pues en *La partida* (1861) ya había ensayado la idea cuando coloca entre las manos del niño más pequeño que queda con la madre un barquito de juguete como el que lleva al padre.

Quizás su optimista amigo Max Liebermann, que un principio opta por la representación de estampas burguesas de la vida berlinesa en lugar de la dureza de las vidas del pescador y el obrero, había comprendido también este concepto del tiempo cuando se dedica a recrear escenas bíblicas en marcos contemporáneos como en su obra *Jesús en el Templo a la edad de 12 años* (1878-9) donde el marco representado es una sinagoga barroca europea. La idea fue adoptada por otros autores, como Fritz von Uhde, que harán de los paisajes alemanes los escenarios naturales del Nuevo Testamento. La pintura de Liebermann, al menos hasta su toma de conciencia de la realidad alemana y europea, refleja siempre una dicotomía entre el judío tradicional representado al modo oriental y el urbano judío moderno alemán u holandés. No pudo entonces obviar el sionismo y se pasa al combate del antisemitismo desde su arte.

En cierta manera, estas estampas amables de la vida del gueto no son sino un hábil recurso para mantener viva la llama de la identidad y de la pertenencia al grupo, aunque entre muchos de los clientes el judaísmo no fuese ya sino un recuerdo lejano, como sucedía entre algunas familias de la creciente y asimilada burguesía judeoalemana. Las escenas ambientadas en el gueto y que representaban las festividades, destinadas a decorar las estancias más íntimas del hogar no dejaban de ser pequeñas ventanas a un pasado idílico que ayudaban a mantener la conciencia tranquila y a acallar los remordimientos por la renuncia que suponía esa inmersión sociocultural por muy forzada que ésta hubiese sido. Es curioso observar de qué modo casi todos los artistas de origen judío que intentan abandonar el gueto y destacar en la escena internacional con lenguajes internacionales, tarde o temprano

acaban haciendo alguna concesión temática de este tipo. El tema de la identidad está relacionado con la influencia particular del ambiente del gueto en cada artista. Quienes lo vivieron como opresión o como espina dorsal de su existencia, vuelven a él a través de su plástica con una fuerza que habían querido olvidar o habían empleado tan sólo para temas no judíos, fue por ejemplo el caso del lituano J. Lipchitz. Tras atravesar un consciente cubismo laico (donde el propio autor se identifica con el personaje de Pierrot, como Picasso hiciera con Arlequín), se libera de este lenguaje en una obra como *Pierrot se escapa* (1927) donde el personaje asume la forma del כוכב דוד ("maguen David"- estrella de David) separando los barrotes. Desde ese momento, los temas son cada vez más judíos o consecuencia de los avatares históricos del pueblo judío, son a veces temas casi arquetípicos, así sus numerosas versiones del tema de la maternidad en los que flota siempre la idea de la "madre yiddish", o su *Jacob luchando con el ángel* donde Jacob es el Hombre, cualquier hombre, como en *David y Goliat* (1933), una obra concebida frente a la barbarie nazi.

Las visiones serenas, optimistas y amables no tuvieron cabida en los lienzos de los pintores europeos orientales. En ellos, solo aflora la tristeza (תוגרה -*tugah*) y la miseria (אונג-*ony*), bien es cierto que condicionadas por la constante amenaza del pogromo. El tema del regreso del soldado que antes veíamos en Oppenheim es tratado por M. Maimon con una crudeza desgarradora. En *Tras el pogromo* (1907), el soldado que regresa al hogar después de la guerra ruso-japonesa no encuentra a su familia expectante sino muerta en medio de la destrucción, y donde sólo un papel escrito con la palabra hebrea "מִצְרָיִם" (*mizraj*- "oriente") y clavado en la pared parece ser lo único que queda en pie. El escrito es todo un símbolo de esperanza en la misma medida que una advertencia.

El sentimiento sobrecogedor es similar a las estampas del *Cementerio judío* (1890), cuyas tumbas maltrechas como raíces muertas son un fiel reflejo de la miseria y muerte a la que conduce un apego a la tradición mal entendido, o la imagen de las largas filas de judíos errantes de *Bandera negra* o *Golus* ("éxodo"), o la soledad imponente del *Último orante* (1897) ante la vela encendida, que nos presenta el polaco Shmuel Hirszenberg (1864-1908), uno de los maestros más ilusionados con el proyecto renovador que significó la experiencia israelí de la Escuela Betzalel a la que confiere su patética visión de la realidad propia de la judería oriental y que desgraciadamente muere recién iniciado el proyecto.

El peso del ambiente del gueto en la conciencia del artista condicionó la idea que éste tenía sobre sí mismo, la aceptación o el rechazo por parte de los suyos y del entorno se traduce insistentemente en la obra de arte. Desde un Libermann, profundamente optimista y despreocupado, que piensa que el sionismo es válido para otros judíos de Europa pero no para el alemán, a los rostros esquizofrénicos, dubitativos y desencajados por el tormento del alma dividida que podemos ver en los autorretratos accidentales de Gottlieb. En *Judíos rezando en la sinagoga el día de Yom Kippur* (1878) se autorretrata con un aire melancólico, de hastío, y con un manto de oración de líneas de colores que contrasta con el más tradicional y serio que lucen los hombres mayores. La frustración que genera el rechazo de los propios por ser artista y de "los otros" por su condición de judíos se manifiesta temáticamente en la elección e idealización de personajes conflictivos para la historia de la Sinagoga como Espinosa y su maestro Uriel de Acosta, víctimas del oscurantismo y la

intolerancia. El artista se asimila libremente a esa figura y se convierte a sí mismo en víctima. El personaje cautiva y atrapa a pintores, escultores, escritores y músicos, es un fuera de la ley que no encuentra cabida o consuelo ni fuera ni dentro del seno de la Sinagoga, al igual que el artista. El prototipo de héroe idealista incomprendido flota en el ambiente, el mismo aire que lleva a Karl F. Gutzkow, a escribir dos trabajos sobre el tema, una novela, *Der Sadduzaeer von Amsterdam* (1834) y una tragedia en cinco actos, *Uriel Acosta* (1847) o a autores más recientes como Charles Reznikoff o Yohanan Twersky a dar su visión biográfica de este personaje. Mark Antokolsky (1843-1902) retrata sus sentimientos divididos en su *Espinosa*, al que hace símbolo además del orgullo de la intelectualidad, Maurycy Gottlieb (1856-1879) se autorretrata como Acosta en su *Uriel Acosta y Judith van Straaten* (1877), también Hirszenberg dedica una obra a *Uriel y el joven Espinosa*.

En cierta manera el liberalismo intelectual representado por estas figuras era la misma bandera esgrimida como defensa por el liberalismo perseguido por los artistas en sus diatribas frente al gueto y la comunidad judía europea en general. Pero no cabe duda de que buena parte del sentimiento trágico y la amargura que rezuman estas obras de autores judíos deriva de su especial estado anímico; pues convenimos con S. Kovadloff cuando dice que: “Trágico es el hombre que sintiéndose inocente se sabe sentenciado. La culpa que lo mancilla guarda, para él, tanta realidad objetiva como íntima verdad su convicción de inocencia. Se trata, pues, de ahondar en el alcance de esta disyuntiva... Trágico es aquél que se encamina hacia el fracaso mediante la ejecución de su aspiración más profunda”²⁵.

Otra de las grandes líneas temáticas en la plástica judeo europea deriva de la reacción frente al antisemitismo. Integran esta línea capítulos como la condena de los pogromos y los atropellos de todo tipo, pero también las manifestaciones de orgullo intelectual o cultural a través del recurso a la creación de una iconografía propia y la revisión de los motivos iconográficos judíos utilizados por los artistas no judíos tradicionalmente con tintes peyorativos, para presentar así una realidad distinta ante “los otros”. En ocasiones, la defensa se realiza a través del uso del símbolo y la alegoría, a través del uso de la velada denuncia encubierta mediante un giro temático, como hizo M. Antokolsky en su relieve titulado *La Inquisición española irrumpiendo en el séder de los marranos* (1868) cuyo argumento no es sino un pretexto para reflejar el miedo constante en que viven los judíos rusos ante la amenaza del pogromo.

Un tema constantemente recuperado en el arte finisecular decimonónico como denuncia de este odio desmedido es el de la figura de Jesús. Sin embargo, y pese a que la clara intención es la de encontrar un lugar de encuentro para la tolerancia y la comprensión, el tema de Jesús es un motivo de encono tanto para la Iglesia como para la Sinagoga. La razón es simple, los artistas judíos acentúan en su rostro los rasgos físicos arquetípicos del judío y estandarizados desde la Edad Media (labios gruesos, ojos saltones, nariz aguileña) o le presentan en acciones propias de la vida judía. Su voluntad era la de evidenciar una verdad convenientemente obviada: el odio antisemita contradecía el espíritu del mensaje de amor de este Jesús, que también era judío. Un judío no menos problemático que Espinosa o Uriel de Acosta, pero un judío. La Iglesia se consideraba ofendida por la llamada de atención y la Sinagoga lo anota como una traición más de las muchas imputables a los ya proscritos creadores de imágenes. Lo que nace como defensa antisemita será una contraproducente

incitación al odio. Los ejemplos fueron muchos: el *Ecce Homo* (1873) de M. Antokolsky, *Jesús predicando en la sinagoga de Cafarnaum* de M. Gottlieb, *Jesús en el Templo a la edad de doce años* (1878-1879) de Max Liebermann, las numerosas "crucifixiones" de Chagall con el "talith" de oración convertido en paño de pureza...

La revisión de la judeidad de Jesús no era sino un síntoma de la profunda revisión que habrían de experimentar todos los arquetipos e iconos judíos. Muchos de ellos, nacidos entre las palabras escritas o pronunciadas de la literatura *jasídica* popular, habían servido para identificar a todo un pueblo: el "hijo de una vieja raza" (eufemística expresión neerlandesa) era también el "judío errante", como era también el sastre, el zapatero, el violinista o el buhonero de la aldea. Pero si en los cuentos judíos éstos podían ser héroes en sus acciones y sentimientos, en las versiones cristianas ortodoxas, protestantes o católicas, éstos eran invariablemente los perversos, los malhechores y depravados. La labor de acercar dos visiones tan diferentes del mismo personaje no podía nacer, obviamente, entre las literaturas cristianas, puesto que suponía una ventaja contar con un personaje tan claramente definido e identificable como antagonista. La tarea nace del intento de revisión que algunos artistas, cuya juventud les confiere la rebeldía necesaria, llevarán a cabo; artistas que como Maurycy Gottlieb intentan presentar los valores humanos incluso en los personajes a priori condenados como el Shylock shakesperiano de *El mercader de Venecia*, así representa a un personaje desconocido y amoroso que abraza a la joven mientras ésta traiciona su confianza robándole. La revisión de la iconografía de Gottlieb no se agota en el *Shylock y Jessica* (1870) sino que revisa también la imagen del judío errante, Ahasver o Ahasuerus, y lejos de representarle como el viejo barbudo del hatillo al hombro se autorretrata con el orgullo propio de un monarca.

De naturaleza similar es el tratamiento que realiza M. Chagall de algunos personajes sacados directamente de la tradición oral; si bien debemos admitir que en este autor son más un motivo al servicio de su fina ironía yiddish que una revisión iconográfica. Sus judíos ortodoxos, sus zapateros, sus músicos y titiriteros son tal vez las imágenes reconocibles que permiten al judío oriental identificarse con un mundo y una tradición popular propia. Ésta es la misma idea de otro judío como S. A. Rapoport (An-Ski) quien afirmaba que el pueblo judío tenía una cultura popular y por tanto tenía no sólo una identidad propia sino el derecho a derechos civiles y ser considerados como una nación. Si el artista judío había manifestado tradicionalmente problemas de identidad, Chagall a través de sus imágenes del gueto y la cotidianeidad en sus calles y sus personajes, regala al judío yiddish un espejo en que reconocerse. Él asume ese papel y hace que el judío hablante de yiddish se sienta orgulloso de reconocer en la imagen irónica y cómica que ofrece Chagall un código secreto, sólo para judíos, y sólo para judíos hablantes de yiddish además. Chagall traduce a imágenes expresiones yiddish populares, así en *El hombre muerto* (1908), da respuesta a su interrogante acerca de *cómo construir una calle tan negra como un muerto pero sin simbolismo*²⁶ utilizando imágenes que corresponden a dos expresiones judeoalemanas²⁷: "a toïte gas" ("una calle muerta", colocando un muerto en la calle dispuesto a ser barrido por el barrendero) y "tocar el violín como un zapatero" (colocando a su tío tocando el violín sobre el techo de una zapatería).

Hemos pasado revista, tan sólo a algunos de los temas que se reflejaron en la plástica judía realizada en Europa entre fines del siglo XIX y principios del XX, pero no deberíamos

quedarnos aquí, pues no están contenidos todos ellos y el límite cronológico queda rebasado y enormemente enriquecido con las experiencias tendentes a la creación de un auténtico arte nacional en el seno de un Estado propio. La aventura israelí, que se inicia con la materialización de muchas de las ideas sociales y económicas de algunos de los artistas a que hemos hecho mención y que se plasma en la Escuela de Arte Betzalel, vino a completar y a dar un nuevo enfoque a la siempre tortuosa relación entre el artista y el Judaísmo. La complicación llegará al punto de tener que redefinir para la plástica israelí contemporánea la validez del calificativo "judía". Ya que Israel supone el encuentro de tradiciones plásticas muy diferentes, conminando a una nueva partida desde cero a la búsqueda de un auténtico espíritu unificador cuya raíz se entrevió en el rescate de los valores y formas de las culturas antiguas de la región: Egipto, Mesopotamia, el Mediterráneo. Pero unificar a través del arte lo que en ocasiones eran conceptos absolutamente contrarios no fue tarea fácil. La reformulación del arte israelí corrió en paralelo y condicionada por el proceso político y la labor de acomodo y encaje cultural que supuso la configuración del nuevo país.

*"El Sionismo Político actuó en su momento como Movimiento de Liberación y como una gran terapia de grupo sobre los judíos. Pero al actuar sobre los judíos de la Diáspora y sustentar su fuerza en el goteo migratorio, tuvo que contagiarse de todos los males endémicos del enfermo al que pretendía curar"*²⁸.

NOTAS

1. SHENKAR, Nadine. *L'art juif et la Kabbale*. Paris: Nil Éditions, 1996, p. 81.
2. *Ibidem*, p. 17.
3. EGBERT, Donald Drew. *El Arte y la Izquierda en Europa. De la Revolución francesa a Mayo de 1968*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981, p. 607.
4. Texto de Max Nordau, *Entartung*, 1892, II, 505; I, Prólogo. Citado en NEUMANN, Eckhard. *Mitos de artista. Estudio psicohistórico sobre la creatividad*. Madrid: Tecnos, 1992, p. 203.
5. *Ibidem*, p. 206.
6. VARELA, María Encarnación. *Historia de la Literatura Hebrea Contemporánea*. Barcelona: Mirador, 1992, p. 19.
7. ROTH, Cecil. *The Jews in the Renaissance*. Philadelphia: The Jewish Publication Society of America, 1977/5738. En el capítulo *Art and artists*, Roth presenta un conjunto de actividades tradicionales de naturaleza decorativa sobre todo, como la orfebrería y los textiles, especialmente el bordado y los encajes, o la cerámica y la encuadernación de libros, que le habrían sido asignadas o permitidas desde la Edad Media al judío.
8. MÉCHOULAN, Henry. *Hispanidad y Judaísmo en tiempos de Espinoza*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1987, pp. 25-26. Méchoulán recoge las referencias de H. J. Koenen, Y. Kaplan y W. Th. M. Frijhoff al hecho de que en Holanda, "los criptojudíos de origen ibérico no podían ejercer ninguna profesión liberal"; y puesto que no eran ni ciudadanos ni burgueses, no podían acceder a los gremios ni otros oficios, a excepción del gremio de talladores de diamantes.
9. La prohibición derivó del texto bíblico contenido en Ex. 20;4-5; Dt. 5;8-9 y Dt. 4;16-18, y muy especialmente en éste último. En estas ocasiones, la única referencia de interdicción expresa parece aludir al uso de la imagen tallada y la posibilidad de rendirle culto tan sólo.
10. ELIADE, Mircea. *El vuelo mágico*. Madrid: Eds. Siruela, 2000, p. 146.

11. ZEVI, Bruno. «Judaïsme et conception spatiotemporelle en art». *Dispersion et unité* (Jerusalem), 14 (1975), pp. 128-140.
12. SHENKAR, Nadine. *L'art juif et la Kabbale...*, p. 24.
13. HAMILTON, George Heard. *Pintura y escultura en Europa: 1880-1940*. Madrid: Cátedra, 1980, p. 445.
14. *Ibidem*, p. 454.
15. GREEN, Christopher. *Arte en Francia. 1900-1940*. Madrid: Cátedra, 2001, p. 381.
16. *Ibidem*, p. 383.
17. SOUSSLOFF, Catherine M. «Projecting Culture: Jewish Art Historians and the History of Art History». *Judaism*, 49.3 (Summer 2000), pp. 352-358.
18. KATO, Tetsuhiro. «Warburg and Berenson: The 'Jewishness' of their Texts and Contexts». *Studies in western Art*, 4 (2000).
19. RIEGL, Alois. *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. IX.
20. *Ibidem*, p. XII.
21. *Ibid.*, p. 7.
22. Texto extraído del *Manifiesto del Realismo* redactado en 1920 por los hermanos Anton Pevsner y Naum Gabo, que aparece recogido en DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 1987, pp. 397-402.
23. NOVOTNY, Fritz. *Pintura y escultura en Europa. 1780-1880*. Madrid: Cátedra, 1989, p. 293.
24. SED-RAJNA, Gabrielle; AMISHAI-MAISELS, Ziva et al. *L'art juif*. Paris: Éds. Citadelles & Mazenod, 1995, p. 328.
25. KOVADLOFF, Santiago. *Lo irremediable. Moisés y el espíritu trágico del judaísmo*. Buenos Aires: Emecé, 1996, p. 82-83.
26. BAAL-TESHUVA, Jacob. *Marc Chagall. 1887-1985*. Köln: Taschen, 2000, p. 25.
27. SED-RAJNA, Gabrielle; AMISHAI-MAISELS, Ziva et al. *L'art juif...* p. 334.
28. VARELA, María Encarnación. *Historia de la Literatura Hebrea Contemporánea...*, p. 278.