

El refugio de guerra en tiempos de paz:

Aproximación a su estética y funcionalidad desde el ámbito del
arte contemporáneo israelí

TFM - Trabajo final de máster

Aya Eliav

NIUB:21210464

Universidad de Barcelona

Facultad de Bellas Artes

Máster: Producción e Investigación Artística

Línea: Arte y Contextos Intermedia (ACI)

Tutor: Joaquim Cantalozella Planas

Curso: 2022-2023

Fecha: 5.6.2023



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Agradecimientos

Agradezco a mi pareja, Iván, por su gran ayuda para traducir mis pensamientos y mis textos del hebreo al español.

Mi más sincero agradecimiento a mi tutor, Joaquim Cantalozella Planas, por su acompañamiento y disponibilidad incondicional.

Agradezco también a mi familia por haberme acompañado y apoyado en todos los sentidos durante el desarrollo de este proyecto.

Finalmente, quería agradecer a los artistas cuyas obras forman parte de este trabajo, por compartir conmigo sus ideas y creaciones. Sin su colaboración este trabajo no hubiera sido posible.

“אנחנו פוחדים מהצל של עצמנו
 נצמדים לקירות הבתים
 ורוב הזמן מתביישים בגופינו
 חופרים מקלטים

אנחנו נמלטים ממסיבה משוגעת
 נדחקים לסירות משוטטים
 כל יבשה היא ספינה שטובעת
 כשחופרים מקלטים

אנחנו זן נדיר
 ציפור משונה
 החלומות באוויר
 הראש באדמה”

קורין אלאל

*«Tenemos miedo de nuestra propia sombra
 Aferrándonos a las paredes de las casas
 Avergonzados de nuestros cuerpos casi siempre
 Cavando refugios*

*Nos escapamos de una fiesta loca
 Empujados en botes de remos
 Cualquier tierra es un barco que se hunde
 Al cavar refugios*

*Somos una raza rara
 un pájaro extraño
 Soñamos alto con el cielo
 Y la cabeza esta hondo debajo del suelo»*

Corinne Alal

Resumen

El proyecto «*El refugio de guerra en tiempos de paz: aproximación a su estética y funcionalidad desde el ámbito del arte contemporáneo israelí*» aborda las diversas formas de representación del refugio público en el arte israelí contemporáneo, tomando en cuenta aspectos sociales y procesos socio-económicos en Israel desde los años 40 y hasta la actualidad. Examina cómo las diversas problemáticas que se pliegan en la idea del “refugio de guerra” en la sociedad israelí se reflejan en la práctica artística contemporánea y cómo el arte, a su manera, busca “curar” el trauma de las situaciones de emergencia relacionadas con los conflictos bélicos.

El trabajo práctico ofrece una interpretación visual de la forma arquetípica del refugio de guerra en pintura y en instalación y lo descontextualiza. De esta manera, quiere crear una nueva entidad imaginaria del refugio, desconectada del contexto local, y ofrece una mirada alternativa que invita a examinar la idea del refugio en un contexto más amplio.

Palabras clave: Refugio, protegido, inminencia, arte, paisaje, comunidad, poder

Abstract

The project “*The War Shelter in Times of Peace: Different Approaches to its Esthetics and Functionality in Israeli Contemporary Art*” addresses the various forms of representation of the public war shelter in contemporary Israeli art, taking into account social aspects and socio-economic processes in Israel since the 40’s and up to the present. It examines how the various issues that are folded into the idea of “shelter” in Israeli society are reflected in contemporary artistic practice and how art, in its own way, seeks to “heal” the trauma of conflict-related emergencies.

The artistic work offers a visual interpretation of the archetypal form of the war shelter in painting and installation and decontextualizes it. In this way, it wants to create a new imaginary entity of the shelter, disconnected from the local context, and offers an alternative gaze that invites us to examine the idea of the shelter in a broader context.

Keywords: shelter, protected, imminence, painting, landscape, community, power

Indice

Introducción	10
Objetivos	12
Metodología	13
Notas sobre los términos y las traducciones	15
1. Contexto histórico	17
1.1 Prolegómeno de la investigación:	
El conflicto bélico reciente y la fundación de Israel	17
1.2. Modalidades de defensa en las décadas 1940-1950	19
2. El refugio de guerra y su representación en el arte contemporáneo israelí	20
2.1 El bunker: cicatriz en el paisaje	23
2.2 El refugio público: un monumento al trauma	26
2.2.1 El trauma social: una mirada desde fuera	31
2.2.2 El trauma social: una mirada desde dentro	33
2.3 El refugio público y la comunidad de residentes:	
Confiscar el refugio de la institución y devolverlo a los residentes	37
2.4 La estética de la inminencia: Los mecanismos de poder institucional se apropian la apariencia de los edificios civiles	43
3. Memoria del trabajo práctico	51
3.1 Refugios de guerra #01- #03	55
3.2 Ciudad de refugio	65
4. Conclusiones	67
Referencias	72

Introducción

El proyecto que presento tiene un carácter autobiográfico. Los «refugios de guerra» y los «espacios protegidos» en Israel, mi país de origen, son un ente que acompaña a los israelíes como individuos y como sociedad desde el principio de sus días: conformaron el paisaje urbano de nuestra infancia, y también, en las últimas décadas, son parte integral de los hogares que habitamos. El tema principal de mi trabajo no es una crítica lanzada a la política y a los sistemas de defensa (aunque no pretende librarse enteramente de esta perspectiva de análisis) sino más bien un estudio exhaustivo de las diferentes modalidades de representación de los refugios públicos y de los espacios protegidos en el arte contemporáneo israelí, estudio realizado con la convicción de que el ámbito del arte es siempre un espejo crítico que refleja las problemáticas de su época.

En principio, mi investigación comenzó centrándose en la representación de los bunkers en el ámbito del arte internacional. Suponía entonces que la parte israelí ocuparía solo un capítulo de mi escrito. El pensamiento detrás de esta decisión inicial era que yo misma soy una artista «internacional», ya que abandoné Israel más de una década atrás y a lo largo de estos últimos años he vivido en diferentes países de Europa. Sin embargo, a medida que avanzó la investigación descubrí un sinnúmero de referencias a los refugios y a los espacios protegidos en el arte israelí, y el material a disposición fue transformando este objeto de estudio al punto de transformarlo en mi tema principal. A su vez, me di cuenta de que resultaría más provechoso, desde el punto de vista de la generación de conocimientos, investigar las obras de este contexto debido a mi conexión biográfica con ellas. Así he decidido de dejar de lado los textos de Paul Virilio y las obras de otros tantos artistas que trabajaron sobre los bunkers, a pesar de que me interesaban, para poder profundizar en la problemática del refugio de guerra israelí que, queriéndolo o no, es parte de mi vida.

Mientras investigaba, descubrí que había razones que explicaban ciertos procesos que había vivido de niña sin alcanzar a entenderlos. Uno de esos procesos fue la privatización de los refugios públicos, su posterior incorporación a los edificios residenciales, y finalmente la asimilación del refugio en las viviendas —tipología de refugios que en este texto denominamos como «espacios protegidos»—. Esta transformación no solo cambió el paisaje urbano del país: también dejó la huella, en la experiencia colectiva, de la inminencia de una catástrofe en el hogar, en el seno de la vida cotidiana.

Las obras de arte que introduzco en esta memoria transmiten, de una u otra forma, esta «situación de inminencia» que se encuentra en el sustrato de la conciencia de cualquier israelí. Algunas de los trabajos que analizo vuelcan una crítica directa sobre estas situaciones, otras intentan, a través de una catarsis, expurgar los traumas que generaron y siguen generando estos procesos, y otras apuestan por la necesidad de superarlas estas circunstancias generando transformaciones en el espacio público.

En la parte práctica que complementa mi memoria me propuse elaborar el concepto de refugio público desde un punto de vista personal, representando, a través de mis obras, dos temas asociados a vivencias infantiles: el significado de la forma y de la materia de los refugios de guerra. Si bien en mis trabajos anteriores había abordado los refugios de guerra como motivo de mis pinturas, en este trabajo decidí acercarme al lienzo (o más bien a la tabla de madera) con la intención de reconfigurar los refugios de mi infancia a partir de las sensaciones que sobrevivieron en mi memoria: el tacto de los materiales, el cemento y el yeso, y las complejidades de sus texturas. Sin embargo, la finalidad del trabajo práctico no es meramente personal o terapéutica. A través de la creación de mis imágenes, que aparecen en la superficie blanca sin un contexto definido, busco «desterritorializar» la entidad del refugio de guerra específico israelí para trasladarlo, en tanto símbolo, a un territorio global, transfronterizo, y de esta manera transmitir a otros públicos la experiencia de las huellas de la guerra.

Objetivos

En la memoria me propongo analizar las diferentes modalidades de representación del refugio de guerra en el ámbito del arte contemporáneo israelí, desde los refugios públicos hasta los refugios privados, que se encuentran en el interior de los hogares. En el desarrollo del estudio haré una sucinta revisión histórica de los procesos estratégicos, económicos y sociales que determinaron el concepto y la ubicación geográfica de los refugios de guerra en las urbanizaciones, y examinaré también las diferentes aproximaciones artísticas a la presencia del refugio en la vida cotidiana de los israelíes, asumiendo que el arte opera en la sociedad como un espejo crítico, que señala, a través de sus recursos retóricos, los fenómenos de su época.

En otras palabras, el objetivo de este texto es arrojar luz sobre las representaciones del refugio de guerra israelí y las acciones artísticas vinculadas con este tema en diferentes medios, y entender también la función de las obras analizadas: ¿pretenden sencillamente reflejar una situación crítica? ¿Aspiran a «curar» las heridas y sanar ciertos traumas de la memoria colectiva? ¿Se proponen desafiar a los mecanismos de poder estatales que definen las políticas intrusivas de planificación urbana?

Finalmente, en este período de inestabilidad global, me propongo acercarme a Europa una problemática que tiene su epicentro en medio oriente. Si bien mi trabajo no tiene un propósito divulgativo, sí me interesa, a través de la expresión de los diferentes artistas que cito (incluida mi propia obra) señalar los vínculos entre dos entornos, Europa y Oriente medio, que se encuentran intrínsecamente vinculados en el plano político, económico y cultural, pero disimuladamente disociados en el plano de las problemáticas sociales.

Metodología

La metodología de investigación, centrada en la selección, el análisis y la interpretación de obras (textos y trabajos artísticos de formatos diversos) estuvo signada por las características de los trabajos escogidos y por el contexto en el cual se encuentran las fuentes.

En relación al contexto de las fuentes, gran parte de la literatura empleada en la investigación está editada en hebreo, y por lo tanto mi texto está centrado en citas y paráfrasis de textos escritos en hebreo cuyos datos editoriales se consignan en los apartados correspondientes de esta tesis. Las obras artísticas citadas (pinturas, vídeos, performance) están documentadas también en catálogos y, en algunos casos puntuales, en vídeos que pueden consultarse en internet, cuyo acceso está consignado también en los apartados correspondientes.

Además de los métodos convencionales de investigación académica, he realizado investigaciones en las redes sociales que emplean los artistas, colectivos de artistas o profesores de arte israelíes para difundir sus trabajos. La investigación en el ámbito de las redes sociales me abrió las puertas para conocer una gran variedad de artistas israelíes que trabajaban, directamente o indirectamente, sobre el tema de mi memoria. Las redes me permitieron contactar a los autores para conseguir más material relacionado con sus trabajos y realizar entrevistas que están citadas en el cuerpo de mi texto.

Por una parte, en relación a los textos publicados, he intentado encontrar las fuentes más relevantes relacionadas con mi objeto de estudio: tanto materiales vinculados con el discurso artístico israelí como materiales relacionados con la política y la estrategia de seguridad y de defensa israelíes. Por otra parte, también recurrí a fuentes literarias

convencionales, oportunamente citadas, que me ayudaron a entender el contexto de mi investigación en el ámbito internacional, y a acotar mi objeto de estudio.

Debido al carácter efímero de ciertas obras —trabajos que, en algunos casos, no han estado «institucionalizados» ni suficientemente documentados—, me he encontrado con algunas dificultades para obtener documentación o materiales académicos sobre ellas, esta dificultad me empujó a buscar el contacto personal con los autores y entrevistarlos. Las entrevistas se realizaron en la forma que cada artista escogió para expresarse: algunos por correspondencia en correo electrónico, otros con conversaciones remotas, etc. Al mismo tiempo, consulté diferentes sitios web israelíes, conocidos en el ámbito artístico —sitios que tratan sobre temas asociados al arte, el diseño, la literatura y la filosofía—, donde pude dar con materiales relevantes, confiables desde el punto de vista académico, sobre exposiciones importantes para mi tema.

Del conjunto materiales que constituyen las fuentes de mi investigación inicial, he escogido finalmente aquellos que me parecieron más relevantes y específicos para el tema tratado, tema que he descrito en los apartados anteriores y que se centra en revisar las diferentes modalidades de representación de los refugios de guerra israelíes, trazando, en este camino, una suerte de diálogo entre ellas, es decir, centrándome en la inter-textualidad. Si bien el recorrido trazado obedece inicialmente a un orden cronológico, el rasgo determinante de ese camino está en las relaciones dadas *entre* las obras y no en su cronología.

Notas sobre los términos y las traducciones

Considero apropiado aclarar algunas cuestiones relacionadas con el idioma y la traducción de la investigación. En hebreo existen siglas específicas para cada tipo de refugio o espacio protegido. En la traducción de esas siglas he empleado los siguientes criterios:

1. El refugio que está ubicado dentro de la casa se denomina *Mamad*, acrónimo de **Espacio Protegido de Vivienda**. En el texto he realizado una traducción fonética.
2. El refugio que está ubicado en cada planta de un edificio residencial se denomina *Mamak*, acrónimo de: **Espacio Protegido de Planta**. En el texto empleo la traducción fonética.

La decisión de traducir estas siglas en su fonética original se debe a dos razones: por una parte, porque estas palabras, con el paso del tiempo, se han asimilado al hablar en esta forma sintética y, por lo tanto, no tienen una traducción concreta al español que mantenga su sentido original. Estas siglas se repiten muchas veces a lo largo del texto y considero apropiado utilizar su forma sintética. Por otra parte, mantengo otras formas sintéticas cuando se han empleado como títulos de obras de arte: por ejemplo *Mamash*, acrónimo de **Espacio Protegido de Barrio**, sigla inventada por los creadores de la obra.

Encuentro también apropiado mencionar que la expresión «refugio de guerra» se refiere, en general, a los refugios públicos que se construyeron hasta la década de 1980 aproximadamente. Hoy en día, el estado ha inventado la expresión «espacio protegido», eufemismo de «refugio de guerra» que, sin duda, tiene sus motivos políticos y que evidencia, una vez más, la intención de normalizar un estado de excepción.

Como he mencionado anteriormente, los textos citados en el trabajo están, en su gran mayoría, escritos en hebreo, o bien provienen de conversaciones o intercambios de correos que

se produjeron en ese idioma. Las traducciones de estos materiales fueron realizadas en todos los casos por mí. En los casos específicos en cuales los textos citados se encontraban en inglés o en español, los he dejado en su lengua original.

Finalmente quería aclarar que mi propia memoria, en su versión original, fue escrita en hebreo, que es el idioma materno en el cual pienso y escribo. Posteriormente he realizado yo misma una traducción al español, que fue revisada, en el plano ortográfico y estilístico, por profesores de universidad, quienes le otorgaron, en la medida de sus posibilidades de tiempo, el formato final a este texto —a ellos les estoy inmensamente agradecida por su ayuda desinteresada—.

Contexto Histórico

Prolegómeno de la investigación:

El conflicto bélico reciente y la fundación de Israel

La idea de «refugio» puede encontrarse en los escritos del antiguo testamento, donde aparece en la expresión «ciudad de refugio» (עיר מקלט). En los diversos períodos bíblicos pueden identificarse varias ciudades de refugio en la tierra de Israel y Transjordania. La ciudad de refugio fue un lugar de *asylum*, donde podía refugiarse una persona que hubiere matado a otra persona por accidente.¹ El propósito de las ciudades de refugio era doble: por un lado, dar refugio al asesino de la venganza de parte de la familia de la persona asesinada, y por otro lado era el lugar de exilio y cumplimiento del castigo del homicidio, es decir, castigo y redención al mismo tiempo.

En cierto sentido la expresión «refugio de guerra» sigue remitiendo a esa dualidad, a ese doble significado que envuelve a la sociedad israelí: por un lado, el refugio es un lugar de protección contra el enemigo y, por el otro lado, es un lugar de castigo por los pecados cometidos —aquellos que intentamos olvidar e ignorar, pero que siempre vuelven, en cuerpo y espíritu, en nuestra vida diaria—.

Debido a su ubicación geográfica estratégica, la zona conocida hoy como Israel (Palestina) y sus alrededores, ha padecido diversas conquistas a lo largo de la historia. Durante el Imperio Otomano, que duró aproximadamente quinientos años, proliferaron las ciudades fortificadas. Los principales centros urbanos estaban rodeados por muros de piedras pesadas que impedían la entrada de ladrones y los protegían los ataques balísticos. El mismo método también se utilizó para construir pequeños fuertes que protegían a los usuarios de

¹ Antiguo Testamento: Numeros 35; Deuteronomio 4:41-43; Deuteronomio 19.

los caminos. A finales del siglo XIX, Palestina estaba relativamente tranquila, al margen de los ataques de los ladrones, debido a los acuerdos políticos internacionales entre los sultanes turcos y los países europeos —incluida Rusia—. Esta tipología de refugios funcionó relativamente bien, hasta el ataque de los británicos durante la Primera Guerra Mundial. En este breve período en el cual el territorio de Palestina fue atacado por los británicos, aparecieron a lo largo y ancho del territorio una serie de trincheras, búnkeres y piraguas junto con fortificaciones de superficie. Pero la nueva forma de defensa no logró impedir la entrada del ejército de ocupación (Bar-Tal, Ben Arie, 1983).

Durante todo el período del mandato británico, entre los años 1917-1947, y en paralelo al desarrollo de la idea de nación en toda Europa, comenzó a tomar forma un conflicto interno entre los habitantes judíos y árabes del territorio, cada uno de los cuales exigía el establecimiento de un estado nación. Los británicos, en una cínica operación de estrategia político-militar, prometieron a uno y otro bando el establecimiento de un estado, y el conflicto escaló exponencialmente durante este periodo recordado por los feroces ataques terroristas internos entre las poblaciones árabes y judías.²



[1] *Casa de seguridad, zona de Beit Berl*. Imagen: Yaron Torel, 2008
Obtenido de: *Safe haven*, 2010

2 Para más información sobre el conflicto judío-palestino antes del establecimiento del estado de Israel: Mini serie documental “El Mandato” producido por canal Kan 11 <https://www.kan.org.il/content/kan/kan-11/טדנימה/english-subtitles/155291/>

La votación de la ONU a favor del reconocimiento de Israel como un estado-nación judío ocurrió en noviembre de 1947. Con el anuncio de su establecimiento, por parte del primer ministro provisional David Ben-Gurion, el 15 de mayo de 1948 se inició automáticamente la Guerra de la independencia, que se prolongó durante unos veinte meses en los cuales cinco países árabes lanzaron un ataque amplio e inmediato contra los territorios israelíes (Ben Gurion, 1983).

Modalidades de defensa en las décadas 1940-1950

Después del estallido de la guerra, y también en el breve período de incertidumbre que la precedió, los habitantes judíos comenzaron a construir refugios subterráneos para protegerse, porque consideraban que las fortificaciones de superficie, si bien podían resultar útiles contra el terrorismo guerrillero y los tiroteos, eran totalmente deficientes contra la artillería y los bombardeos acorazados que sufrían las ciudades.

Proliferaron entonces las construcciones de búnkeres subterráneos, que eran parte de una táctica ofensiva y defensiva: por un lado, se cavaron trincheras y búnkeres que sirvieron para bases militares de ataque y, al mismo tiempo, se construyeron refugios subterráneos para proteger a la población civil. Durante este período, según Torel (2010) era incluso común construir «casas de seguridad»  [1] en los kibbutzim³ y asentamientos. Estas construcciones eran lúgubres edificios de dos pisos contruidos en hormigón armado, construcciones polifacéticas que servían de cuartel general, sala de primeros auxilios, almacén de armas y torre de observación del enemigo.

³ *Kibbutz* - (Kibbutzim en plural) Una forma de asentamiento cooperativo típico del sionismo, y el Estado de Israel, basado en la aspiración del sionismo de un asentamiento renovado en la Tierra de Israel y los valores socialistas.

El refugio de guerra y su representación en el arte contemporáneo en Israel

Desde la segunda y tercera década del siglo pasado, el paisaje israelí se fue llenándose paulatinamente de refugios destinados a cubrir las necesidades militares de defensa y protección civil. Estas estructuras elementales de hormigón se dispersaban a lo largo del país, desde las fronteras del norte hasta las del sur, por encima y por debajo de la tierra. Podría decirse que, de manera paradójica, eran las construcciones brutalistas de hormigón las que concedían una triste huella de identidad al paisaje nacional que, por lo demás, variaba tanto en todos sus aspectos que difícilmente podría ser reconocido como una unidad. En el norte, la zona que confina con Líbano y Siria, se caracteriza por sus montañas boscosas; en el centro reinaba un llano interrumpido por tímidas dunas de arena en la línea de costa; y hacia el sur se configuraba un paisaje cada vez más desértico donde primaba en principio el color marrón-amarillento de las planicies vacías, que paulatinamente que se transformaban, en la medida que se acercaba a Egipto, en un baldío de montañas de piedras rojas y arena seca.



Búnkeres, miradores estratégicos, [img \[2\]](#) refugios y zonas militares cerradas se encontraban dispersos en cualquier vista, y marcaban obstinadamente el entorno dejando una profunda huella del conflicto continuo y de los mecanismos de poder israelíes grabados en el paisaje. Eyal Weizman, investigador de arquitectura, ha descrito este fenómeno reivindicando la expresión que aludía a la «política vertical» de Israel:

(...) la apropiación y el desmantelamiento del paisaje de los territorios ocupados, no solo en la superficie, a través de zonas de seguridad, barreras de separación, caminos separados y un sinfín de barricadas que cambian con frecuencia, sino también bajo la superficie y en el aire arriba, a través de una red ramificada de túneles y desvíos inferiores y superiores que crean un espacio político único en su tipo, que se esfuerza desesperadamente por duplicar una realidad territorial única y crear dos geografías nacionales herméticas y aisladas que existen en un mismo espacio. (Weizman, 2007, p. 15)

La presencia inmanente del conflicto bélico en el paisaje israelí se arraigó gradualmente en la conciencia de los habitantes como un elemento folclórico, hasta el punto de que estos lugares devinieron motivos de viajes ocasionales o de paseos familiares de fin de semana, y de excursiones escolares, también como lugares de aprendizaje sobre la historia y la narrativa nacional. Se convirtieron en puntos de referencia turística, en sitios conmemorativos y monumentos, por lo cual, de esta manera, muchos de ellos continuaron sirviendo a la narrativa histórico-institucional del soldado heroico. Un hecho para prestarle atención es que casi toda familia israelí-judía preserva entre sus recuerdos luctuosos, como un tesoro único y recurrente, algún familiar caído en defensa de «la patria», a quien siempre se rememora con rituales diversos de carácter institucional.



[3] Michal Geva, *Sin titulo*, 120x150cm aproximadamente, 2014. Imágen cedida por la artista.

El bunker: cicatriz en el paisaje

El filósofo norteamericano W. J. T. Mitchell, en el primer capítulo de su ensayo *Landscape and Power* escribió sobre el paisaje israelí-palestino:

En Israel/Palestina [...] es imposible ignorar los signos de la ocupación imperial. El rostro del paisaje sagrado está tan marcado por la guerra, la excavación arqueológica y el desplazamiento⁵ que no es posible mantener, ni siquiera por un instante, cualquier ilusión de naturaleza inocente y original. (W.J.T. Mitchell, 2009)

Una expresión semejante a la de Mitchell, que en cierto sentido desafía la aceptación ciega de los israelíes de este fenómeno, se encuentra también en la serie de pinturas de Michal Geva, quien retrató los búnkeres del monte *Ben Tal*, en la frontera con Siria.

El tema representado en estas pinturas está inspirado en la realidad, pero no restringido a ella: lo que a primera vista parece un paisaje inocente, en una segunda lectura se revela como una deconstrucción del referente. En su pintura sin título  Geva utiliza la perspectiva paralela —de *un* punto de fuga— que guía a la mirada de los espectadores a través del motivo central: un pasillo soterrado a cielo abierto, con forma de trinchera, franqueado por muros de hormigón. En este corredor lúgubre, que divide gran parte del cuadro en dos mitades irregulares, se observa el acceso a los búnkers subterráneos. El linde del corredor con los búnkers está dibujado con precisión y nitidez, con pinceladas que brotan desde el interior del artista y se expresan como si estuvieran ahogando un grito. El punto de vista y la composición del paisaje quiebran el lienzo en áreas planas, filosas y precisas. Las manchas de color, que están contenidas en estas secciones, fluyen y se conectan nuevamente en las diferentes capas de pintura. Geva produce en sus lienzos un paisaje que va de lo público a lo personal, un viaje desde lo común hacia lo íntimo realizado a través de sus pinceladas expresivas y de una paleta cromática intensa.



[4] Michal Geva, *Sin titulo*, 150x120cm aproximamente, 2014. Imágen cedida por la artista.

Reflexionando sobre la obra de Michal Geva, Danny Yahav Bar-on (2011) resalta su correspondencia estilística con la pintura italiana del siglo XV, especialmente con las obras de Piero de la Francesca y el uso de la perspectiva en ambos trabajos. Desde mi punto de vista a estos detalles técnicos puede agregarse el uso de la luz en la pintura de Geva como recurso expresivo de primer orden, como el rasgo característico de sus obras que añade una dimensión dramática a los temas que aborda. En la pintura comentada en el párrafo anterior puede observarse cómo sugiere una «herida en la superficie» a través de una luz subterránea, que se abre paso desde el sustrato de la tierra —una suerte de luz interior que emana desde el subsuelo donde, precisamente, se encuentran enterrados los refugios de hormigón—.

Las obras de los bunkers de Geva son un claro indicio de su posición personal frente al paisaje planificado por el estado: ella confronta la narrativa oficial y la rescribe desde su punto de vista personal, humanizando los paisajes a través del dolor y las tormentas emocionales que suscitan. Cuando le pedí a Geva, con motivo de esta investigación, que me enviara detalles sobre esta serie de pinturas, me comentó que fueron producidas en su juventud, y que nunca se mostraron en exposición alguna, ni se incluyeron en catálogos —incluso no llevan títulos ni fueron documentadas las dimensiones—. Este comentario sencillo del artista abre un interrogante: ¿Podemos considerar este descuido como una señal de la represión inconsciente de estos temas? ¿El abandono de estas pinturas responde a la necesidad casi existencial de borrar el trauma del conflicto? Volveré sobre estos temas en los próximos apartados.

El Refugio Publico - Un monumento al trauma social

Después de que se hayan alcanzado los acuerdos de paz de la guerra de la independencia, y cuando la vida volvió a la «normalidad», los distintos comités del parlamento israelí comenzaron a redactar las regulaciones de defensa de la población civil.⁴ Estas normas se publicaron a principios de los años cincuenta, regulando finalmente las construcciones de los refugios públicos. La posterior guerra de Yom Kippur⁵ constituyó un hito en relación a este tema, porque el estado Israelí sufrió un ataque inesperado que no había alcanzado a imaginar el gobierno, agresión que estuvo a punto de acabar con la existencia de la nación. Después de los bombardeos masivos que sufrieron las principales ciudades en esta guerra, el gobierno decidió cambiar el enfoque de la defensa de la población civil en el interior del país, y concentró sus esfuerzos en preparar los entornos urbanos para la enfrentar un bombardeo inesperado.

La construcción y la supervisión de los refugios públicos que surgieron de este nuevo plan estuvieron a cargo de los ayuntamientos. Así se construyeron en zonas de fácil acceso en los barrios, y proliferaron los refugios en los parques infantiles, en las plazas y bulevares de las ciudades, entre otros sitios públicos. Estas construcciones estaban destinadas a los transeúntes ocasionales y vecinos establecidos, en caso de que una emergencia los sorprendiera en medio de sus actividades cotidianas (Bitzur, 2003). El programa de construcciones preveía edificar una red de refugios donde pudiese llegar cualquier vecino antes que estallaran las bombas.

En cuanto a su anatomía, este tipo de refugios de guerra públicos estaban soterrados, tenían dimensiones variables dependiendo de la cantidad de personas que debían alojar, y

4 Ley de la defensa civil -1951

5 Para información sobre la guerra de Yom Kipur en el sitio oficial del Archivo del IDF y del establecimiento de defensa: <https://yomkipurwar.mod.gov.il/Pages/default.aspx>

estaban contruidos con hormigón armado. El estilo de las construcciones, evidentemente, no era de diseño de autor: la forma era excluyentemente funcional al acto de parar bombas, sin resquicio para atender otro tipo de necesidades. El refugio tenía una entrada a nivel de tierra que, escalera mediante descendía hasta el nivel subterráneo. La cámara principal contaba con al menos una salida de emergencia que, a través de un túnel ascendente, dirigía hacia otro tipo de cubo blanco sobre la superficie de la tierra. El refugio contaba también con una pseudo-ventana que daba a un hueco profundo. La entrada al refugio, es decir, su forma exterior, creaba un motivo que se repetía en el paisaje urbano: cubos blancos de hormigón en la zona de entrada y pirámides de base rectangular que cubrían las escaleras de descenso. Los bloques de hormigón más pequeños, que constituían las salidas de emergencia, se esparcían sobre el suelo en áreas más alejadas de la entrada principal, como si se tratase de hermanos menores que pululaban en torno al motivo central. Esta tipología de refugio público, como comenté anteriormente, fue creada siguiendo un modelo excluyentemente funcional:

La arquitectura de protección está regulada por leyes y reglamentos de edificación, pero en el discurso arquitectónico generalmente se da por hecho, como una necesidad de seguridad o un «mal necesario», y de alguna manera determinar la naturaleza y la forma de la arquitectura de protección queda casi completamente fuera de las atribuciones de los arquitectos, y esto es parte del concepto de que la seguridad es la apariencia de todo. (Cohen, Amir, 2010, p. 7)

Estas exóticas estructuras de hormigón  se convirtieron pronto en una parte intrínseca del paisaje urbano de Israel, y han moldeado también, en gran medida, la memoria colectiva de las generaciones que crecieron en el país: En las décadas posteriores los niños, después de la escuela, solían a divertirse en las calles o en las plazas hasta que caía la noche. Pasaban entonces la tarde jugando, y la mayoría de los entretenimientos tenían lugar también en estos armatostes blancos, monolíticos, que emergían del suelo de los parques como restos de ballenas encalladas en un mar desaparecido. La parte más atractiva de estos restos era su rampa inclinada semejante a un tobogán. Allí se jugaba —allí jugaba yo— a escalar, brincar y



[5] Refugio público en Jaffa. Imagen: Sharon Yonatan.

Obtenido de: <https://sharonline.co.il/security>

[6] Refugio público en Kefar Saba. Imagen: Ezra Levi.

Obtenido de: <https://www.tzomet-kfs.co.il/news/26828>

[7] Refugio público en Ashkelon. Imagen: Miriam Alster, Flash90.

Obtenido de: <https://www.now14.co.il>

rodar pendiente abajo, con total inconsciencia del peligro que entrañaban sus agudas aristas y la altitud. Sin embargo, a pesar de la diversión y la alegría, en algún recóndito lugar de nuestra mente, sabíamos que estábamos jugando encima de un refugio de guerra.

De tanto en tanto, los refugios se abrían por motivos de mantenimiento, y entonces nos animábamos a descender, con una mezcla de miedo y curiosidad, hasta sus entrañas que olían a moho y humedad. A principios de los noventa, cuando tenía trece años, el concepto del refugio adquirió un significado más tangible: durante la primera Guerra del Golfo, al expirar el ultimátum que los aliados habían dado Irak, los misiles comenzaron a silbar en el cielo de Israel. Los refugios, públicos y privados, que habían permanecido en estado de letargo durante muchos años, fueron repentinamente abiertos y preparados para cumplir su función original. Entonces sí, cuando sonaba la alarma antiaérea, todos corríamos apresuradamente, con el temor de que los explosivos llegaran a nosotros *antes* de que nosotros alcanzáramos el refugio. Lo expresa mejor Dr. Sela en su ensayo titulado *Mecanismos de camuflaje*:

La experiencia del refugio, los recuerdos de la infancia, el sueño interrumpido, las bolsas de plástico con reservas de alimentos puestos a lado de la puerta con anticipación, el descenso apresurado, la impotencia frente a la pesada puerta del refugio que no se abre y la dependencia de un adulto al abrirlo, el olor a musgo a la entrada del refugio, el rápido descenso a la oscuridad, el sueño denso junto a niños extranjeros junto a mujeres y ancianos, la incertidumbre, la falta de oxígeno, el mal mantenimiento de los refugios. Los susurros de la ansiedad un lugar que actúa sobre el cuerpo y sangra miedos y recuerdos; Un territorio separado y dicotómico: protector y aprisionador, salvador y, al mismo tiempo, controlador y delimitador (fuerte/débil, protector/protegido). El peligro de muerte sobre la superficie de la tierra se reemplaza por una vida bulliciosa en el corazón de la tierra, viviendo en un territorio asociado con la pérdida y la muerte. (Sela, 2009)



[8] Orit Ishay, *Public Domain*, Pardes Hana-Carcur, 40x50, 2008.

Imagen cedida por la artista

[9] Orit Ishay, *Public Domain*, Kiriath Shmona, 70x90 cm, 2008.

Imagen cedida por la artista

[10] Orit Ishay, *Public Domain*, Tzelafoon, 70x90 cm, 2008.

Imagen cedida por la artista

El trauma social: Una mirada desde fuera

La artista Orit Ishay, en su serie de fotografías titulada *Public Domain*, [img \[8\] \[9\] \[10\]](#) aborda el tema del refugio público y su carga emocional en la sociedad israelí. Ishay retrata con su cámara las estructuras de los refugios públicos en diferentes sitios de Israel, la mayoría de ellos ubicados en zonas periféricas. La serie está centrada en documentar los refugios desde el exterior a través de composiciones que, en su gran mayoría, tienen un aspecto bidimensional, es decir, una vista plana y sin relieves que resalta la protuberancia que sobresale de la superficie.

La presencia de los refugios en el paisaje denota también la manera en cual el conflicto vincula a la vida cotidiana —en la medida que se encuentran en lugares de tránsito habitual de los habitantes de las ciudades—. Esta presencia no es sólo un significante de la forma del conflicto y sus resultados: Ishay también expresa las relaciones de poder que existen entre el estado y el mundo de los civiles. Los refugios escogidos por la autora, son aquellos que habían sido subrepticamente intervenidos por los ciudadanos y pintados, en su exterior, con colores exultantes que pretendían camuflar el sustrato funesto de estas construcciones, y matizar también la carga emocional que suscitan en su estado original.

La visión de Ishay es diferente de la que suele caracterizar las fotografías convencionales de las estructuras de seguridad en la cultura israelí. Según Sela, las fotografías insurrectas suelen enfatizar otro tipo de aspectos, y se presentan como una crítica a la ideología sionista:

La fotografía en Israel tiene una larga historia de documentar espacios violentos o expresiones militaristas que dejaron huella en el paisaje y que la sociedad israelí aprendió a vivir junto a ellos en armonía. Entre estos se pueden encontrar edificios y recintos militares abandonados o activos, que se usaron, o aún se usan, como áreas de entrenamiento en áreas urbanizadas, «pozos israelíes de la muerte» (Sela, 2009)

Rompiendo la tendencia de las fotografías convencionales de refugios, Ishay humaniza los paisajes al documentar los resultados de la acción de la gente sobre ellos, como el inocente intento de los vecinos de travestir los refugios para transformarlos en lo opuesto de lo que son. Al hacerlo, Ishay pone el acento en mostrar cómo los residentes se liberan de la presencia ominosa del conflicto y de su fuerza depredadora.

La selección de composiciones sencillas y la deliberada omisión de la palabra «refugio», que suele estar impresa en un color brillante en el frente más visible de la construcción, convierte los monolitos en estructuras de juego, en bloques de «lego» asociados al mundo infantil. Por otra parte, los colores chillones, tropicales, cuyo propósito está evidentemente centrado en borrar el carácter militar de estas construcciones, acentúa aún más su presencia en la superficie y llega incluso a ridiculizar deliberadamente el paisaje.



[11] Hadar Saifan, *Border Disorder*, video, 5 min. 2015.

Imagen cedida por la artista

[12] Hadar Saifan, *Border Disorder*, video, 5 min. 2015.

Imagen cedida por la artista

El trauma social: Una mirada desde dentro

En el cuerpo principal de obra de la artista Hadar Saifan se encuentran trabajos audiovisuales que versan sobre el refugio de guerra y la situación de emergencia en la vida cotidiana israelí. Saifan nació y creció en una población pequeña, en la montaña del norte de Israel, a escasa distancia de la frontera con Líbano. En una entrevista Saifan explica el motivo de inspiración de su creación artística:

Pasando mi infancia en la frontera del norte, experimenté, junto con la comunidad local, emergencias frecuentes que se convirtieron en una verdadera rutina. Recientemente, los 18 años de luchas de las FDI en el Líbano, fueron reconocidos como una de las guerras oficiales de Israel y nosotros, las comunidades fronterizas, lo experimentamos en todo momento.

La Segunda guerra del Líbano (2006) tuvo como rasgo característico y novedoso la masiva caída de misiles todos los días. Este hecho cambió por completo la percepción de la población civil sobre el conflicto bélico, y así también su capacidad para aumentar la resiliencia en condiciones difíciles de sobrellevar. A estos hechos se sumaron las operaciones militares en la Franja de Gaza, que fueron precedidas por incesantes bombardeos.

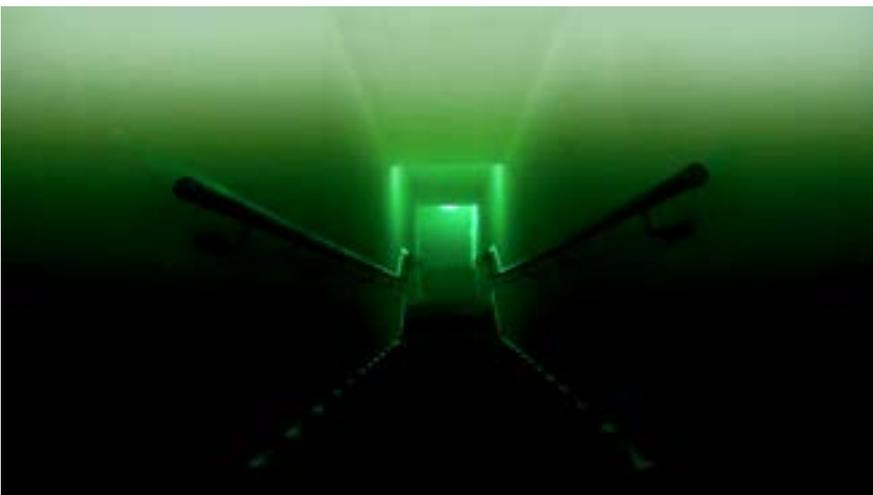
La población civil en Israel vive la guerra no solo en «el frente», sino también en las zonas residenciales y en los hogares al mismo tiempo que en el frente militar —lo que oficialmente convierte la retaguardia (los hogares) en otro frente militar. Desde este punto de partida toda mi serie de fotografías se centra en el frente civil israelí, en el norte y el sur del país. (Saifan, 2021)

A través de fotografías y vídeos, Saifan propone una mirada nueva, por momentos satírica, sobre los refugios y los espacios de protección, mirada que intenta catalogarlos desde un punto de vista estético, o bien crear una estética basada en estas estructuras exóticas y su lenguaje gráfico, quizás tratando de purgar su experiencia personal a través de su obra.

En el video de Saifan, *Border Disorder*, [img. \[11\]](#) [\[12\]](#) encontramos una visión general de

los interiores de los refugios que están esperando a sus futuros usuarios. El vídeo, registrado en Kibbutzim y poblaciones cerca de la frontera con Líbano, está compuesto por una serie de escenas registradas con el mismo estilo: cámara siempre frontal, decorado sin movimiento, punto de vista a baja altura. El trabajo en su conjunto podría clasificarse como un simple catálogo de refugios si no fuese por la atmósfera inquietante que genera la ausencia de movimiento («fuerza paralizada») con el ruido blanco de la banda sonora —la atmósfera de una fosa acechante, que espera a sus cuerpos—.

El interior de los refugios nos revela también una realidad subterránea que puede ordenarse en dos categorías: por una parte, los *refugios de uso inmediato* —limpios, equipados con camas preparadas y todo el ajuar de una emergencia); y, por otra parte, los *refugios travestidos*, es decir, aquellos que cambian de género o de categoría durante el día, disfrazándose de gimnasios, estudios de pilates, etc. En ambos casos, son los residentes quienes conocen, cuidan y domestican estos espacios.



Aunque el comienzo del video de Saifan está poblado de imágenes estáticas, en continuación se puede percibirse en la banda sonora el movimiento a través del ruido de las luces que se encienden y se apagan automáticamente, produciendo el ruido disfuncional de la corriente eléctrica que surca los cables —chasquido que produce a veces un eco o tartamudeo semejante a los disparos de un arma—. Cuando el registro de la cámara queda cegado por falta de luz, puede aún observarse en las imágenes las marcas fosforescentes de las señales de emergencia que reverberan en la oscuridad. [img. \[13\]](#) Los colores radiantes marcan y enfatizan las zonas de salvamento del refugio: la salida de emergencia, el grifo de agua potable, el contorno de las puertas, la entrada de aire y los recorridos de escape (el ajuar). El refugio a oscuras nos invita a sentir una situación de estupor, con las personas hacinadas entre cuatro paredes sin luz, cada una escuchando la respiración de los otros y el silbido de los proyectiles que atraviesan el cielo, e incluso nos invita a elucubrar los pensamientos de quienes ya han estado allí en una situación semejante.

La obra de Saifan encierra una incómoda contradicción: por una parte, los refugios, limpios y ordenados, austeros e impecables, parecen reflejar algún tipo de habilidad excepcional de los ciudadanos israelíes para convivir con la inminencia del desastre en su vida diaria. Por otra parte, el ruido blanco del circuito eléctrico y sus mecanismos, que matizan el espacio deshabitado exhibido en una irritante extensión de tiempo, parece señalar el carácter ominoso de nuestra arquitectura. Precisamente esta dualidad entre lo familiar y lo extraño (*Das Unheimliche*) es la que plantea Freud en su ensayo sobre lo ominoso:

«Lo ominoso no es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo a la vida anímica, sólo enajenado de ella por el proceso de la represión. (...) Lo ominoso es algo que, destinado a permanecer en lo oculto, ha salido a la luz» (1999, p. 241)

En este sentido, el video de Saifan pone en evidencia cómo una composición arquitectónica, que refleja gran parte de las conquistas de la cultura —el diseño de la materia puesta al servicio del hombre— simboliza también, en su reverso, la barbarie de nuestras pulsiones.



[14] Shay Id Alony, *Hatzotzratzura*, instalación, Tel Aviv, 2022. Imagen cedida por el artista.

El refugio público y la comunidad:

Confiscar el refugio de la institución y devolverlo a los residentes

Un aspecto interesante del refugio público es su carácter «público». Los refugios construidos entre las décadas de 1950 y 1970 simbolizan, en cierta medida, una etapa de políticas socialdemócratas semejantes a las que rigieron los países europeos durante ese mismo periodo. El aspecto social de este tipo de refugios puede visibilizarse en dos niveles. En el plano institucional, por una parte, la construcción y la responsabilidad del mantenimiento se encomendó a la autoridad local; en el plano social, por otra parte, el refugio público adquirió una doble identidad: en tiempos de guerra estaba destinado a proteger a los ciudadanos en situaciones de emergencia y a generar, incluso, una red virtual de ciudadanos unidos con un fin determinado; en tiempos de paz, los refugios eran aprovechados para realizar actividades sociales de movimientos juveniles, talleres extraescolares, casa de labores para gente mayor, estudios para artistas, etc.

En este contexto, el cuerpo central de la obra de Shai Id Alony está enfocado en la relación entre el ser humano, el entorno y los objetos. Su trabajo se encuentra a medio camino entre el diseño, el arte y la arquitectura. Especialmente cuando una instalación artística está pensada para un espacio público, Id Alony toma en consideración no solo aspectos formales —como la composición, el lenguaje del medio, etc.— sino también la materia y la funcionalidad de la forma. En los comentarios sobre su propia instalación *Tromtrompeta*,⁶ Id Alony se refiere al refugio de guerra intervenido como un objeto arquitectónico que juega un papel central en la comunidad local. [img \[14\]](#) [\[15\]](#) [\[16\]](#) Permítaseme una breve digresión sobre el artista para comprender mejor el contexto de su trabajo.

⁶ El título de la instalación es un juego de palabras en hebreo con la palabra «trompeta» y la palabra «forma» El título original de la obra es Jatzotzratzura – הצוצרהצורה



[15] Shay Id Alony, *Hatzotzratzura*, instalación, Tel Aviv, 2022.
Imagen cedida por el artista.

[16] Shay Id Alony, *Hatzotzratzura*, instalación, Tel Aviv, 2022.
Imagen cedida por el artista.

Id Alony, nació y creció en Tel Aviv, ciudad que, al encontrarse en el centro del país, ha sufrido menos ataques por la distancia de seguridad que la separa de las zonas en conflicto. Al apelar a su memoria emotiva para realizar un trabajo, el refugio público que Id Alony conserva en el recuerdo es el tradicional cubo blanco de hormigón que ya he descrito, situado en los parques donde él jugaba, trepaba y saltaba con sus amigos de la infancia. Cuando el artista fue invitado a realizar una obra en Tel Aviv, le consignaron un refugio en un barrio popular, habitado mayoritariamente por familias jóvenes con niños. Esto había ya impulsado al ayuntamiento, años atrás, a construir un conservatorio de música en la zona central del barrio, cerca del refugio sobre el cual Id Alony haría la intervención. Los arquitectos que en su momento construyeron el conservatorio de música lo habían hecho «dándole la espalda» a la indecorosa fachada del refugio, con el obvio objetivo de aislarlo de la nueva construcción. El refugio, pese a su proximidad con el conservatorio de música, constituía un territorio separado, descuidado y sucio.⁷

Cuando Id Alony pensó en su intervención, se propuso convertir la plaza del refugio en un lugar atractivo, que sedujera al público a pesar de la posición hostil del conservatorio que le daba la espalda. Para ello pensó en los transeúntes de la zona: en los niños, en los músicos y en el movimiento en sí generado por el conservatorio en tanto centro cívico del barrio. El objetivo de Id Alony era convertir la salida de emergencia del refugio, que se eleva sobre el suelo, en un objeto práctico y lúdico al mismo tiempo, que permitiese establecer una conexión entre los niños, los residentes y la música. A su vez, en el plano de la seguridad civil, era necesario que el refugio preservara su funcionalidad original.⁸

La instalación estuvo finalmente diseñada y construida sobre tres circuitos de tuberías metálicas, diferenciadas pero integradas a la vez como si se tratase de un laberinto. Los extremos de cada sistema de tubería tienen forma de trompeta, a través de las cuales los niños

7 La parte sobresaliente del refugio incluye una estructura de entrada y dos estructuras de salida de emergencia.

8 Para obtener el permiso para construir la instalación, parte del proceso burocrático es obtener el permiso del responsable del departamento de seguridad del municipio.

pueden hablar, susurrar un secreto, cantar o incluso tocar un instrumento musical. El desafío que propone la maraña de tubos consiste en encontrar las trompetas correspondientes, en las cuales los niños podrían escuchar los sonidos producidos en los otros extremos. Las trompetas se pintaron de amarillo intenso para resaltar su carácter lúdico.

En la inauguración de la obra, Id Aloni produjo, junto a un D.J., una instalación sonora constituida por una serie de micrófonos y de sensores de sonido ubicados adentro de



[17A] Dafna Talmon, Anton Abramov, Mamash, «Night light festival»
Tel Aviv, 2018. Imagen cedida por la artista.

[17B] Dafna Talmon, Anton Abramov, Mamash, «Night light festival»
Tel Aviv, 2018. Imagen cedida por la artista

cada trompeta. De esta manera, cuando un niño emitía un sonido o hablaba a una trompeta, ésta le respondía con un sonido particular. La obra de Id Alony tiene un rasgo diferencial en la apropiación del refugio, en la medida que establece un diálogo amigable con el cubo de hormigón procurando acercarlo a los residentes y transformando una herramienta de guerra en un espacio de juego. En este sentido, la intervención de Id Alony expropia el refugio a las autoridades y lo entrega de forma simbólica a los residentes del barrio.

En la obra *Mamash*⁹  Dafna Talmon y Anton Abramov decidieron también centrarse en el aspecto social del refugio, y lo hicieron a través de una performance participativa en un refugio prefabricado. Este trabajo colaborativo se realizó en el marco del festival «Night Light», y también en el barrio *Neve Sha'anán* del sur de Tel Aviv, un sector de la ciudad donde habitan familias de clase media -baja y donde también se han ubicado los inmigrantes asiáticos y africanos. Talmon y Abramov decidieron crear un «espacio mental protegido» mediante la intervención de un refugio prefabricado re-localizado en la calle principal del barrio.

El refugio prefabricado es, en términos militares, un habitáculo transportable de hormigón armado con forma de campana, puerta de acero y abertura de ventilación. Pesa 10 toneladas y está diseñado para que pueda ubicarse en una acera convencional, al lado de un edificio u otra área abierta. Talmon y Abramov escogieron un pequeño refugio de este tipo, apto para cinco personas. Durante la performance, los visitantes del festival, en general residentes del barrio, fueron invitados a entrar al refugio con los artistas, con el objetivo de realizar una meditación de quince minutos. En la sesión, los artistas pidieron a los participantes que preparen sus sentidos para escuchar el silencio, percibir la respiración de los otros y conectarse con el tiempo presente. Al final de la meditación, todavía en el refugio, los participantes eran invitados a comentar sus miedos.

⁹ La palabra «Mamash» está compuesta de las iniciales de: Espacio Protegido de Barrio, y es un invento de los autores de la obra, basado en los términos ya existentes «Mamad» (Espacio protegido de vivienda) y «Mamak» (Espacio protegido de planta).

Según Talmon, el público general dejó su cinismo fuera del refugio y participó de la experiencia a corazón abierto, creando un clima de intimidad sobrecogedor. Algunos padres descubrieron así los miedos de sus hijos, y los residentes locales conocieron los temores de los refugiados ante la amenaza de ser devueltos a sus países de origen. La performance tuvo una respuesta tan significativa que pronto se crearon listas de espera para acceder al «espacio protegido». Talmon describió la performance como una experiencia conmovedora tanto para ellos, los artistas, como para la audiencia, porque se generaron situaciones de cercanía y niveles de apertura a través de los cuales los participantes compartían sus miedos esenciales, relacionados algunos con la inmigración, la familia o la supervivencia, entre otros temas. El refugio, en este caso, pasó de ser un espacio protector, dedicado a preservar la integridad física, a ser un espacio destinado a reactivar la integridad psíquica. Al emplearlo de esta manera, en tiempos de paz, el refugio se convirtió en un espacio para verbalizar las preocupaciones y expurgar los miedos, invirtiendo así su tendencia original, que estaba orientada más bien a concentrar la ansiedad y el pánico. La acción de Talmon y Abramov no solo daba lugar a «purificar» los sentimientos más profundos y oscuros de los residentes, sino también a visibilizar a una parte marginada de la sociedad que no tiene habitualmente espacios para expresar la angustia y sus causas.

Como en las otras obras analizadas, resulta imposible separar la acción artística de los autores de la realidad israelí en la cual se llevó a cabo. Al igual que en la obra de Yishai, la presencia de los refugios públicos opera por defecto como un símbolo o una huella de los mecanismos de poder del estado en el paisaje urbano. A través de su presencia permanente en el paisaje, representan también la compleja realidad de los habitantes del país. En cierto sentido, la acción de Talmon y Abramov produjo lo contrario: en lugar de utilizar el refugio-símbolo para domesticar la conciencia de los, lo utilizaron para crear un espacio de desafección de los aparatos simbólicos del estado, una zona destinada a proteger a los residentes creando una actividad de «liberación».

La estética de la inminencia en la cotidianidad:

Los mecanismos de poder institucional se apropian la apariencia de los edificios civiles

Como mencioné en los capítulos anteriores, las primeras décadas de gobierno del estado israelí se basaron en los principios socialdemócratas, años que fueron fundamentales para la construcción de un estado que enarbolaba los valores del apoyo mutuo, el trabajo cooperativo y vida comunitaria. Asimismo, el sistema de protección civil se apoyaba en la defensa cooperativa, y los refugios de guerra que fueron construidos hasta los años setenta eran comunitarios —ubicados en plazas u otros espacios públicos—. Posteriormente, en los años setenta - ochenta, comenzaron a construirse refugios en los edificios residenciales, localizados en el sótano o en la planta baja. Un punto de inflexión importante, que cambió la estrategia de defensa civil, ocurrió durante la Primera guerra del Golfo, como he mencionado anteriormente, cuando los jefes de los mecanismos de seguridad del estado advirtieron que la principal amenaza futura para los ciudadanos era el lanzamiento de misiles de corto y largo alcance. Este tipo de armamentos requería organizar una defensa más rápida: el tiempo de alerta se redujo y, por lo tanto, también hubo que acortar la distancia al refugio. Una vez terminada la Primera guerra del Golfo, se actualizó nuevamente la Ley de Defensa Civil de 1951, y se añadió la Legislación del *Mamad* y el *Mamak*, que comenzó a aplicarse a los nuevos edificios residenciales que estaban por construirse.

El *Mamak*, —acrónimo de *merhav mugan komati*— es un espacio protegido que se construye en la zona común de la escalera, generalmente en cada planta de la finca —para uso compartido por los vecinos del mismo nivel—, y que tiene el aspecto de un cuarto fortificado

con hormigón. Estos espacios no siempre tienen una ventana al exterior, y muchas veces terminan transformándose en una suerte de trastero comunitario, algo que evidentemente le resta eficiencia ante un ataque.

El *Mamad*, a diferencia del *Mamak*, es una habitación fortificada construida *dentro* de la vivienda. El cuarto debe tener, según reglamento, una ventana de tamaño mínimo hacia el exterior. La ventana y la puerta tienen que estar protegidas por una placa de acero de medidas mínimas definidas por la ley. En la estructura vertical de la finca, tanto los *Mamak* como los *Mamad* se construyen uno sobre otro, de manera que forman un eje de hormigón vertical que recorre toda la altura del edificio, lo cual fortalece no solo los espacios protegidos sino la finca en su conjunto.

A través de esta ley se propició una intervención directa de los sistemas de seguridad del estado en la configuración de la vida privada de los ciudadanos. Según Cohen y Amir, la transferencia de los círculos de protección civil desde el espacio público al privado no es solo el resultado del cambio de estrategia y de necesidades de seguridad:

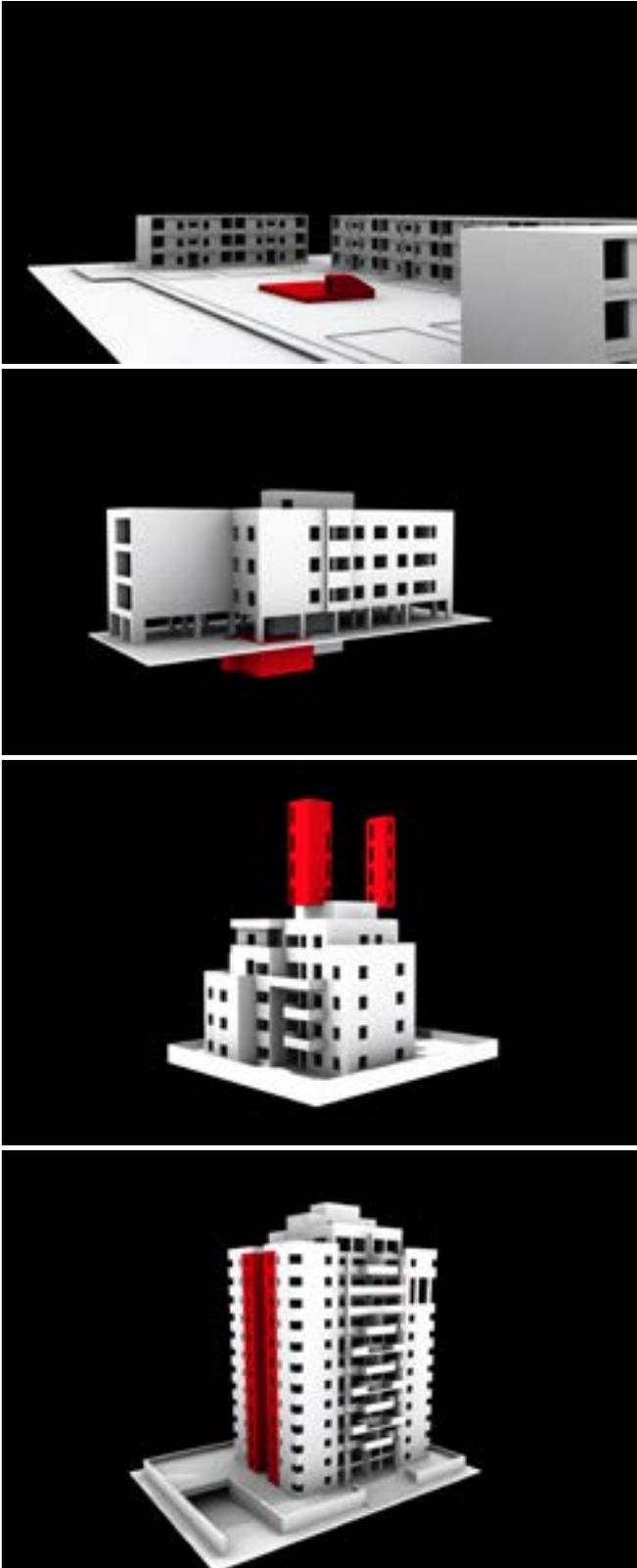
La convergencia de los círculos de defensa no solo describe el acortamiento de las distancias físicas, sino también la reducción de la responsabilidad pública en la protección del ciudadano. Además, en este artículo se argumenta que la reducción de la responsabilidad pública va acompañada de una vulneración de los valores comunitarios y responsabilidad mutua que caracterizan y acompañan las relaciones vecinales y comunitarias en tiempos de emergencia. (Cohen & Amir, 2007)

Siguiendo las palabras de Cohen y Amir, la intrusión de los sistemas de seguridad en los hogares israelíes también puede atribuirse al resultado de las transformaciones económicas liberales que sucedieron en Israel, acelerados a partir de la década de 1980, como ocurrió también en los países europeos durante el mismo periodo. Siguiendo estos procesos, la responsabilidad de la construcción del refugio se transfirió desde el estado —que

anteriormente era responsable de la construcción y del mantenimiento del refugio público a través de los municipios— a los constructores o empresas privadas de construcción. El estado se quitó de encima los costes de construcción y mantenimiento de los refugios públicos, las empresas constructoras ganaron superficie de construcción adicional y los compradores «ganaron» una habitación adicional en su propiedad. En relación a los impuestos, esta habitación no se calcula como una parte integral del apartamento, sino como una zona de servicio, por lo cual reduce los impuestos mensuales de la vivienda; pero en la práctica forma efectivamente parte de la vivienda, y suele ser utilizada como cuarto de niños, estudio u oficina. Asimismo, el costo de su construcción recae en última instancia en el ciudadano.

Estos cambios en las leyes de seguridad y códigos de construcción generaron muchas críticas en su momento, pero con el paso del tiempo las críticas se acallaron y el método de construcción se consolidó. En la nueva estructura del refugio privatizado se manifiesta una concepción particular del espacio y del tiempo que está centrada en la necesidad de defensa: debe reducirse el espacio para disminuir el tiempo de desplazamiento hasta el refugio. En otras palabras, la mejor respuesta al lanzamiento de misiles desde las zonas conflictivas no está en solucionar las causas del lanzamiento, sino en acortar la distancia a los refugios, o bien de encontrar la «distancia cero». La estrategia de seguridad, en cuyo precepto está la idea de perpetuar el conflicto, planifica los espacios domésticos introduciendo las huellas de la guerra en el hogar.

El arquitecto Nir Rotem aborda estos temas en su proyecto *Protected Spaces and Residential Buildings*.  [18] La obra describe visualmente, a través de grafismos, los diferentes ciclos de los refugios y sus políticas de «protección», es decir, relata el desplazamiento del refugio desde los espacios públicos hasta el corazón de las viviendas residenciales, pasando, en sus tránsito, por los rellanos de las escaleras o las zonas comunes de los edificios. En la simulación de Rotem, los espacios protegidos están marcados en rojo para resaltar cómo se encajan en el paisaje urbano o en el interior de las fincas. La obra del



[18] Nir Rotem, *Protected spaces and residential buildings*, Simulación digitalizada, 2010. Imagen cedida por el artista

arquitecto incluye ocho imágenes, y cada una de ellas representa los diferentes estándares de construcción en cada período «evolutivo» de la arquitectura del refugio. De esta manera, Rotem enfatiza el proceso de alienación del ciudadano asociado al diseño de la vivienda:

Desde un punto de vista arquitectónico, veo el pozo del «Mamad» israelí como una restricción de diseño que reduce y restringe nuestra libertad como arquitectos para producir una mejor arquitectura, y es responsable (el pozo del Mamad), entre otras cosas, de la repetitividad y fealdad que existe en la construcción residencial en Israel, que es también la cara de país entero. Creé las imágenes, que muestran el cambio que se ha producido en la ubicación del refugio de guerra en la construcción israelí, con el objetivo de mostrar cómo la amenaza entra en nuestras casas literalmente.¹⁰

Con sus palabras Rotem pone en evidencia cómo la intervención extrema de las políticas de estado en los reglamentos de construcción obliga a los arquitectos a desvirtuar el diseño de los edificios. La intervención en las decisiones urbanísticas no solo crea una «estética de la fealdad», sino también el mandato de convivir con la inminencia del desastre.

Otro artista que observa la alienación de la sociedad israelí en el diseño del espacio es el fotógrafo Roi Bushi, quien documenta en una serie de fotografías la «normalización» de la construcción de los espacios protegidos y los *Mamad* en zonas que sufren de una manera habitual el conflicto israelí-palestino. En sus fotografías, Bushi expone tanto viviendas privadas como a estructuras públicas señalando la sobreimpresión de estilos producto de las imposiciones de la política de defensa, que termina apropiándose áreas completas del espacio urbano con el argumento de la seguridad.

10 Citado por una entrevista escrita por e-mail con el arquitecto (abril, 2023).



[19] Roi Boshi, *Barrio residencial en Sderot*, 40x60cm, 2010

Imagen cedida por el artista

[20] Roi Boshi, *Guarderia infantil, Kibbutz Miflasim*, 70x105cm, 2010

Imagen cedida por el artista

20A] Roi Boshi, *Escuela, Sderot* 70x105cm, 2009

Imagen cedida por el artista

En una de sus fotografías contemplamos un barrio de *Sderot*, ciudad altamente afectada por los lanzamientos de misiles que provienen de la franja de Gaza. [Imag \[19\]](#) En la imagen, como motivo central, se observan viviendas populares hacinadas que han sufrido una reforma de seguridad. La restauración ha incorporado una serie de «prótesis» con la forma de cubos de hormigón. Estas modificaciones ortopédicas llevan una ventana reglamentaria y un hueco más pequeño para ventilación en la pared lateral. Las diferentes unidades son idénticas, sin diferencias entre ellas. En el primer plano de la imagen, precediendo a las construcciones, puede verse el esfuerzo del arquitecto por incorporar ciertas florituras que sugieran la idea de «normalidad» o «naturaleza», esfuerzo que no hace otra cosa que volver el paisaje aún más escandaloso.

En otra obra, todavía más radical, Bushi documenta otro fenómeno de prótesis que evidencia en sí mismo la velocidad y las condiciones en las cuales se construyó: una suerte de pérgola magnificada está cubriendo el pequeño jardín de infantes de un kibutz, como si le hubiesen puesto un paraguas de hormigón sobre la cabeza. [Imag \[20\] \[20A\]](#) La destrucción de cualquier criterio estético es contundente: lo que queda ahora es una nueva estética del desastre establecida por el estado. Al ver esta invención arquitectónica, el espectador no puede evitar pensar en el nivel de riesgo diario que padecen los habitantes, peligro directamente proporcional a la aberración en el plano estético. Aparentemente, el trauma visual es totalmente secundario, según las autoridades, en comparación a las necesidades de supervivencia inmediata.

Memoria del trabajo práctico

La decisión de escoger el tema del refugio de guerra, y de crear consecuentemente la serie de obras que presento junto a esta memoria, está relacionada con mis experiencias de vida. Desde esta perspectiva, puede afirmarse que el proyecto, como he comentado en la introducción, tiene un cierto carácter auto-biográfico o bien auto-etnográfico, en la medida que tomo como objeto de estudio mi propio contexto —con el cual estoy inevitablemente comprometida en el plano emocional— y lo examino a través de mi mirada. Si bien el desarrollo de la memoria me he autoimpuesto una cuota de objetividad al analizar las obras de otros artistas, el carácter auto-etnográfico se hace más evidente en la praxis, donde abordo desde un punto de vista subjetivo.

El paisaje urbano que me envuelve, y mis vivencias relacionadas con el refugio de guerra dieron forma a mis recuerdos de infancia —y a la memoria común de los israelíes—. El refugio de guerra público, su entidad física y su valor simbólico, dejó una huella que me acompaña todavía de manera consciente o inconsciente, como un cordón umbilical que impide la desconexión, incluso después de más de una década de haber emigrado de Israel.

La transición del trabajo de investigación al trabajo práctico implicó un movimiento constante en doble sentido: de los libros al lienzo y del lienzo a los libros. El camino que tomaría el trabajo práctico, como siempre sucede, no podía adivinarse de antemano. La investigación evidentemente arrojó luz sobre las obras que me proponía realizar. Haber estudiado el arte contemporáneo israelí en general, y en particular las obras relacionadas con mi campo temático, enriqueció mi bagaje teórico y mis ocurrencias formales.

La investigación me empujó también a rever los antecedentes que tenía este tema-motivo en mi obra anterior: Comencé a trabajar la imagen del refugio público por primera vez en el año 2017. Entonces tenía una motivación puramente intuitiva que me llevó a trabajar sobre



[21] Aya Eliav, *Refugio de guerra #03*, (tríptico) acrílico sobre tablas de madera, 80x120cm, 2017

[22] Aya Eliav, *Refugio de guerra #05*, (díptico), Acrílico sobre tablas de madera, 30x80cm, 2017

[23] Aya Eliav, *Refugio de guerra #12*, técnica mixta sobre lienzo, 130x195 cm, 2022

los esquemas formales del refugio de guerra. Mis primeras ocurrencias surgieron durante una de mis visitas a Israel, cuando estaba ya viviendo en Barcelona: después de visitar a una amiga en un barrio residencial de Tel Aviv, regresando al parking me topé repentinamente con un refugio al levantar la vista de la acera. Seguí de largo sin prestarle demasiada atención, pero, unos pasos más adelante, me detuve otra vez, giré y comencé a observarlo. Me atravesaron entonces sentimientos confusos y contradictorios de una infancia feliz, matizados por un temor profundo obscuro. Fotografíé el refugio desde diferentes perspectivas con mi teléfono móvil y seguí caminando, sin saber muy bien qué haría con aquellas imágenes.

Cuando regresé a Barcelona comencé una serie de pinturas de refugios públicos. Junto a las toscas construcciones de hormigón aparecieron las siluetas de los árboles —quizá porque los refugios se encontraban en torno a parques infantiles o escondidos en las arboledas de los bulevares—.

La fuente de inspiración fue entonces el impulso de detenerme y los recuerdos que brotaron de la contemplación inmediata, y los primeros referentes fácticos fueron las fotografías que tomé aquel día. Pronto me encontré dibujando en mi estudio, intuitivamente, las formas geométricas de estas extrañas estructuras e inventando también nuevas formas de refugio inspiradas en los difusos recuerdos de mi infancia. En estas primeras pinturas los árboles estaban representados como sombras oscuras, creando un contraste entre la estructura geométrica blanca y el trasfondo orgánico umbrío. [img \[21\]](#) [\[22\]](#)

La representación de refugios dio un giro inesperado cuando comencé mis estudios de máster: éstos reaparecieron en selvas tropicales imaginarias, sobresaliendo entre chillonas plantas silvestres recortadas contra un cielo ennegrecido. [img \[23\]](#)

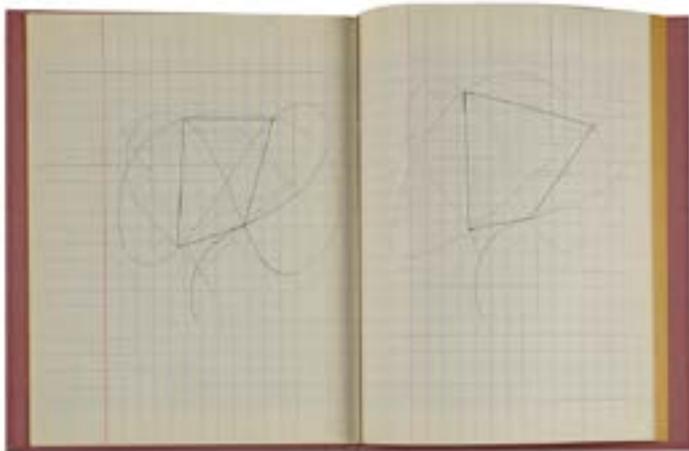
Refugios de guerra #01- #03

En contraposición con mis pinturas anteriores, en el proyecto actual me interesa analizar particularmente la forma básica de los refugios —su estructura, su esqueleto—, añadiéndole un cierto capricho: abordo el tema del refugio como abordaría el tema de un hogar, en el sentido que lo trata Bachelard:

Todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa. Veremos, en el curso de este ensayo, cómo la imaginación trabaja en ese sentido cuando el ser ha encontrado el menor albergue: veremos a la imaginación construir “muros” con sombras impalpables, confortarse con ilusiones de protección o, a la inversa, temblar tras unos muros gruesos y dudar de las más sólidas atalayas. En resumen, en la más interminable de las dialécticas, el ser amparado sensibiliza los límites de su albergue. Vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños. (Bachelard, 2000)

En este contexto, no puedo dejar de referirme al refugio como parte del hogar. No necesariamente en el sentido físico sino como una extensión del concepto de hogar (aunque en varios hogares de mi infancia teníamos el refugio en el patio o dentro de casa). El refugio estaba presente en la conciencia de manera física, en espacios que podrían definirse como una extensión del hogar: en la escuela, en las plazas y en los parques del barrio. Bajar allí, permanecer un tiempo, el cambio de luz y de olor, es parte de mi experiencia y esto es el punto de partida básico de mi trabajo práctico. A este punto se le puede añadir las más capas artísticas: reflexiones sobre forma, color y materia, problemas de composición y representación, estilos y lenguaje visual.

En términos generales, siempre comienzo el trabajo con una determinada imagen proyectada mentalmente sobre el lienzo —a veces literalmente—. En esta oportunidad empecé con la búsqueda del material y de la forma, proponiéndome sacar a la luz primero los dos as-



[24] Françoise Righi, Libro de artista: *René Daumal: 1908-1944*. 22x16,5 cm 2004.
Obtenido de: <https://francois-righi.com/post/57>

pectos más significativos que tienen, desde mi punto de vista, los refugios: su materialidad y su geometría.

La forma del refugio está reglada exclusivamente por su funcionalidad. En mi nuevo trabajo me proponía encontrar un método de representación que no repitiese las fórmulas con las que ya había trabajado los años anteriores. Empecé a buscar entonces, una manera de representar geometrías que se basara en conectar puntos distribuidos aleatoriamente en la superficie del papel, para llevarlos luego a la materia.

En el primer ensayo surgieron pequeños cuadrados y triángulos en arcilla gris. Empleando moldes de diferentes tamaños me propuse crear formas geométricas planas y tridimensionales que representaran el refugio de manera sucinta. Elegí la arcilla gris tanto por su textura como por el color, que me recordaba al cemento de los refugios.

Paralelamente a estos intentos, retomé los dibujos que realicé como ejercicio durante el primer semestre de la carrera —prácticas basadas en el libro de artista de François Righi *René Daumal: 1908-1944*—. En este libro el autor presenta una serie de 44 formas geométricas bidimensionales, cuyo método de dibujo estaba centrado en el azar: delimita una forma geométrica —por ejemplo, un polígono— entre una serie de puntos de encuentro de una línea orgánica-continúa trazada aleatoriamente, enrollada sobre sí misma, escogiendo luego las intersecciones que se generan. [img \[24\]](#)

En los dibujos, inspirados en su trabajo, hice lo propio: dibujé una línea curvada al azar, de manera que se cruzara varias veces a sí misma sobre el papel. Posteriormente, seleccioné algunos puntos de intersección y tracé líneas rectas entre ellos para crear una forma geométrica con perspectiva, que daba una ilusión óptica tridimensional. Así pude librarme de las formas arquetípicas del refugio fijadas en mi imaginación.

Me interesó particularmente este método de dibujo porque de él surgían estructuras disfuncionales cuya forma, por la geometría y la combinación de lados, evocaba en cierta medida el esqueleto de un refugio y, a su vez, era suficientemente extraña como para quedar limitada a esa «evocación». En todo caso, el procedimiento para construir un refugio es exactamente opuesto al método de dibujo empleado, porque mientras uno obedece a principios exclusivamente funcionales, el otro coquetea con el azar.

Busqué, no obstante, que mi trabajo tuviera una cierta materialidad y atributos de color que aludieran a la corporeidad y a la señalética de los refugios. Los refugios públicos están contruidos con hormigón armado y revestidos, en su superficie exterior, con yeso blanco y rugoso. En el interior suelen estar pintados también de color blanco impreso directamente en el hormigón, lo que le da una textura muy particular. La señalética, tanto en los exteriores como en los interiores, está diseñada en colores luminiscentes que resplandecen en la oscuridad, o bien en color rosa fosforescente.

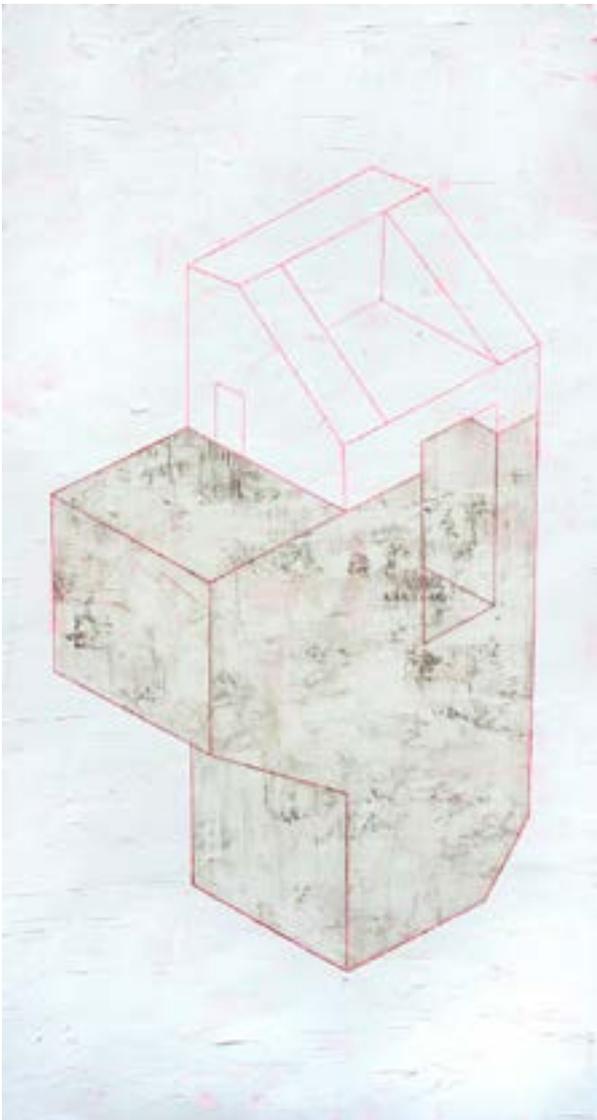
Investigando las posibles variaciones de esta estética, realicé ensayos con arcilla gris y yeso, también experimentos de madera con yeso, y de madera con masillas de diferente especie. En todos los casos procurando, por una parte, resaltar la materialidad y, por otra parte, para constatar que estos ensayos produjeran resultados estables en cuanto a la solidez y perdurabilidad de la obra, ya que los materiales combinados o superpuestos tenían diferentes grados de elasticidad y acabados desiguales —el tono de blanco era también diferente en cada material—.

En rigor, mi tendencia a experimentar con los materiales no estaba guiada por el carácter arquitectónico o escultórico que pudiese tener mi trabajo, sino más bien por tradición pictórica informalista en la que se inscribieron artistas como Antoni Tàpies, cuya obra ha ejercido una gran influencia en mí. Por lo tanto, en cierto sentido, veo la materialidad como un puente o punto de conexión entre la forma y el concepto, entre el tema específico que aborda mi trabajo y la tradición del informalismo.

Finalmente obtuve los resultados que me satisficieron empleando materiales rústicos como la masilla para rehabilitaciones esparcida sobre madera. Una vez que la capa de masilla ha secado, la pinto con un color luminoso y luego la cubro con otra capa de masilla. De esta manera consigo el volumen apropiado para el trabajo. El color luminiscente queda apenas insinuado, casi oculto, detrás de la capa superior de la pasta.

Una vez que se ha secado la segunda capa de masilla, aplico un barniz sobre toda la superficie del cuadro para impermeabilizarlo. Posteriormente, usando un punzón, grabo la figura geométrica en la masilla seca, trabajándola como una hendidura —como una herida—. Finalmente, lleno los intersticios con pintura luminiscente. La pintura queda así atrapada en las hendiduras, sin invadir el resto del cuadro. La idea de *grabar* la imagen del refugio en el *material* deriva, por una parte, de la estética informalista y, por otra parte, surge de un impulso expresivo mío, inspirado en el tema que trato.

Así me aparté del ejercicio inicial del artista François Righi para continuar con una búsqueda formal. Me propuse dibujar formas geométricas que habían surgido en mi imaginación, y que evocaban, en este caso, las prácticas de dibujo técnico de la escuela secundaria. En aquellos ejercicios escolares, los profesores solían exhibirnos una sección lateral, otra sección frontal y una superior; nosotros debíamos luego concluir y dibujar la perspectiva tridimensional. Decidí volver a realizar esos ejercicios pero sin las secciones: así llegué a los bocetos de construcciones imaginarias creadas con el método isométrico donde las diagonales son dibujadas en ángulos de 30 y 60 grados, de manera tal que crean la ilusión de una perspectiva. En mi imaginación, siempre parto de una línea horizontal de la cual el refugio dibujado crece simultáneamente hacia arriba y hacia abajo. La parte inferior puede interpretarse como el reflejo incorrecto de la parte superior —como los edificios reflejados en un charco de la calla—, o bien como la proyección soterrada de la construcción.



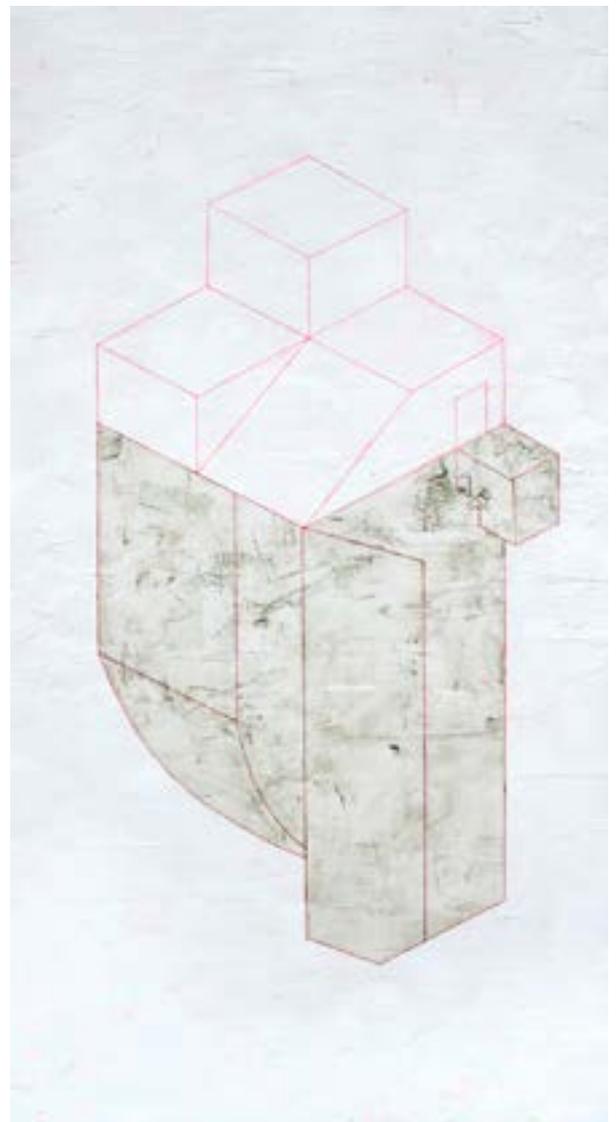
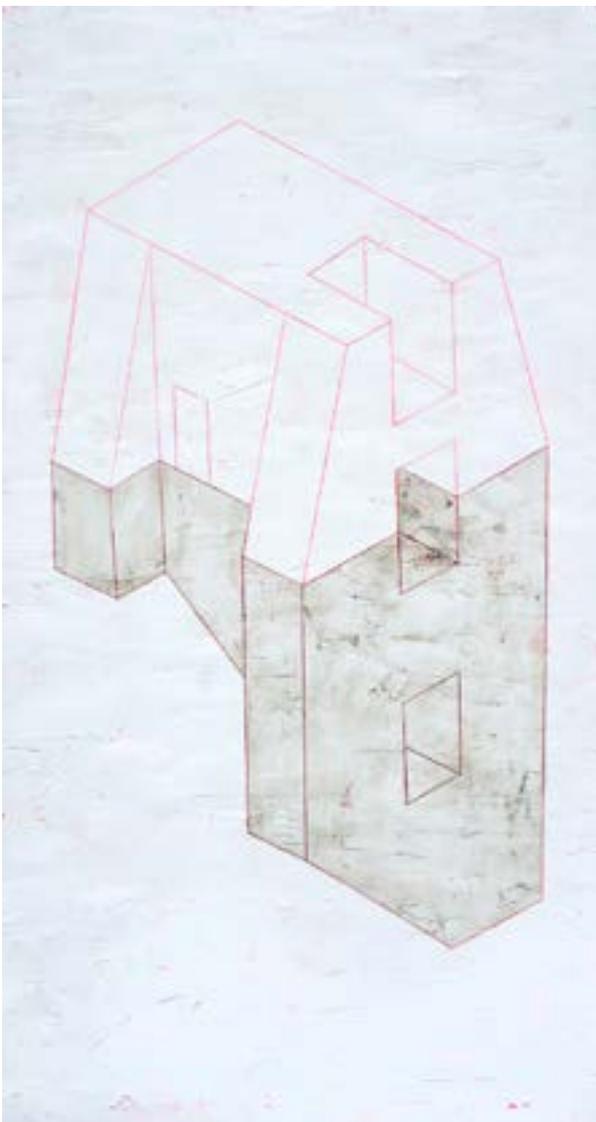
Esta pagina

[25] Aya Eliav, *Refugio de guerra #01*, técnica mixta sobre tabla de madera, 195x97cm, 2023

Pagina siguiente

[26] Aya Eliav, *Refugio de guerra #02*, técnica mixta sobre tabla de madera, 195x97cm, 2023

[27] Aya Eliav, *Refugio de guerra #03*, técnica mixta sobre tabla de madera, 195x97cm, 2023



Después de varios ensayos en bastidores de tamaño mediano, pasé a trabajar en gran formato vertical (100 cm de ancho por 200 cm de alto). Esta decisión se debió a lo siguiente:

A) el formato vertical se dimensiona desde un punto central en dos direcciones: hacia arriba y hacia abajo y así enfatiza la dimensión de altura y profundidad; B) el formato grande nació del deseo de llevar la imagen del refugio imaginario a unas dimensiones lo más cercanas posible a sus dimensiones reales.

A partir de unas pruebas de tamaño mediano, he realizado la serie de tres obras: *Refugio de guerra #01, Refugio de guerra #02, refugio de guerra #03*. [img \[25\]](#) [\[26\]](#) [\[27\]](#)

Naturalmente, la obra en gran formato provoca cambios en la composición. No en la imagen en sí, sino en la relación entre la imagen y el fondo. Al dibujar primeramente estas pinturas en soporte mediano, no había tenido duda alguna de las dimensiones de las formas geométricas que representaba el refugio y tampoco de sus proporciones o del grosor escogido para las líneas. Parecía que la estructura se asentaba bien en su espacio acotado. Pero en la transición al formato grande, los espacios internos de la imagen crecieron y se hizo más difícil distinguir visualmente la imagen del fondo, y me parecía, no obstante, que la forma tenía menos tensión compositiva. Miré entonces las obras de gran formato de artistas como Antoni Tàpies, Joan Hernández Pijuan y Robert Ryman, Tzibi Geva y más, y vi que hay un significado importante en los espacios creados entre las formas (o el negativo), así como las áreas vacías e incluso el grosor de las líneas. Además, me di cuenta de que el vacío, de por sí, tiene un significado importante —es decir, que el vacío *significa*—.

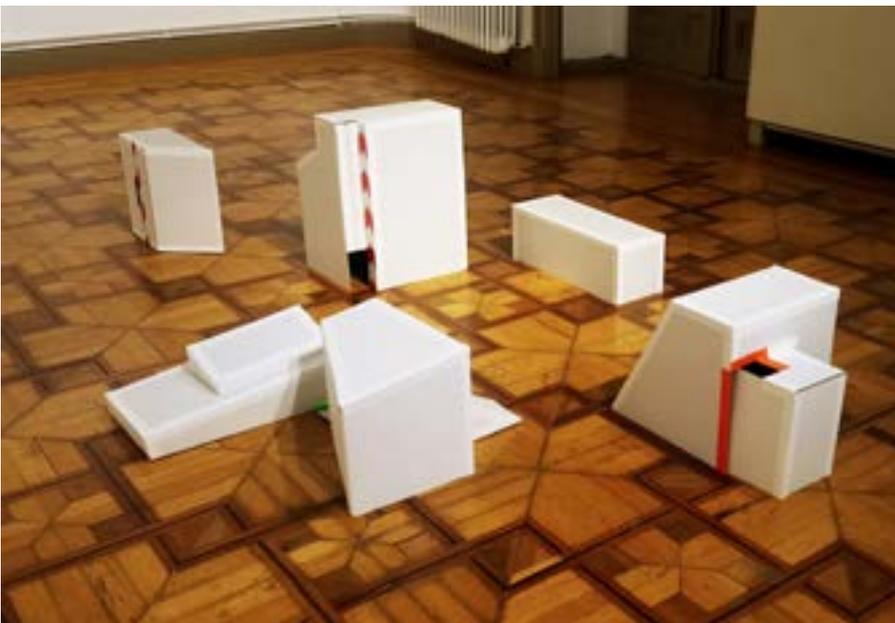
Hernández Pijuan escribió sobre la importancia del «vacío» en su ensayo *pintura y espacio: una experiencia personal*:

El verdadero problema ha sido —y tal vez continúe siendo— encontrar un espacio vacío protagónico [...] Un espacio vacío que constituya un elemento vivo del cuadro, y no un fondo sobre el cual uno dibuja o sitúa lo esencial [...] La vivencia personal, y la práctica de esta vivencia, me ha hecho

comprender el valor del vacío en el plano compositivo, y también me ha empujado a romper con los esquemas adquiridos en los que se nos da por entendido que los elementos válidos están marcados exclusivamente por lo que uno dibuja y no por los espacios vacíos —positivo, negativo— que el dibujo genera (Pijuan, sin Año).

En este texto, Pijuan describe su posición frente al dilema del espacio compositivo. No habla de la relación fondo-figura, sino sobre una superficie compuesta por espacios «vacíos» y formas sin prerrogativas ni privilegios del uno sobre el otro. es decir, Pijuan destaca la importancia del negativo que crea la imagen. El autor legitima los espacios vacíos y los compara con el valor fundante de silencio — en la música igualmente, me permito agregar—. El texto citado representa la línea de pensamiento de los artistas formalistas, que dieron sentido a la materialidad, a la forma y a la composición por sí mismas. Estos referentes me ayudaron a repensar y a concebir los espacios vacíos en mi superficie de trabajo, no como una carencia sino como un silencio, un espacio cuyo ascetismo realza aquello que está presente en él.

Al fin y al cabo, tomé la decisión de dejar la figura del refugio como si estuviera flotando en el silencio, creada únicamente a partir de una delgada línea luminiscente que acentúa la figura sin recurrir a elementos descriptivos adicionales. Decidí entonces marcar con barniz marrón oscuro las zonas que representan la sección subterránea del refugio, para luego limpiarlas de tal manera que quedara casi sólo el material atrapado en las hendiduras. También decidí, por el mismo motivo, mantener el acabado rústico de la masilla, sin lijarla, para resaltar su «materialidad». Intuitivamente sentí que estas superficies marrones expresarían mejor el carácter ominoso del referente, carácter que constituye uno de los ejes temáticos de mi trabajo.



[28] Aya Eliav, *Ciudad de refugio*, Instalación de suelo, cartón, cintas adhesivas, 130x180cm, 2023

[28A] Aya Eliav, *Ciudad de refugio*, (detalle) Instalación de suelo, cartón, cintas adhesivas, 130x180cm, 2023

Ciudad de refugio

La instalación *Ciudad de Refugio*  [28] [28A] parte de un ensayo con cajas de cartón rústico que comencé a realizar durante el primer semestre del curso de Máster. Entonces intentaba crear estructuras híbridas: refugios, casas extrañas, u otro tipo de recintos de funciones indistinguibles que carecían de ventanas convencionales. La parte visible de estas construcciones imaginarias estaba ubicada sobre la superficie de la calle o sobre la cota del terreno, y apenas dejaban insinuar aquello que podría esconderse debajo de la tierra.

La elección del cartón como material de trabajo estuvo signada por razones diversas. Por una parte, el cartón es un material económico y accesible, fácil de manipular y trabajar, por lo tanto, también es un material que percibimos como algo común y frágil —a nuestras manos llegan todo el tiempo cajas de cartón que luego descartamos—. Las personas sin hogar también reciclan las cajas de cartón para construir una precaria barrera entre su vida pública y privada en las calles de las grandes ciudades —lamentablemente las cajas que encuentran son también fácilmente destruibles: basta un soplo de viento para acabar con la ilusión de protección—.

El punto de partida de la instalación es una pregunta que fue planteada en la primera década de los años 2000 por el primer ministro israelí de aquel momento, Ehud Olmert. En el contexto de los ataques diarios de misiles lanzados desde la franja de Gaza hacia sus alrededores, y en medio de un debate político-social sobre la conveniencia de construir más refugios de guerra y más espacios protegidos para los civiles que vivían en las zonas afectadas por esos ataques, el primer ministro dijo: «*¿Nos protegeremos hasta perder la cabeza?*»¹²

12 La cuestión original es un juego de palabra con un dicho en hebreo que significa volverse locos. “האם נמגן את עצמינו לדעת?”

Más allá de un tema político-defensivo, la pregunta representa la necesidad de trazar algún tipo de límite entre la inminencia del desastre y la rutina de la vida diaria para evitar vivir bajo el signo del horror. Caso contrario, ¿a qué tipo de resultados conducirá la decisión de construir refugios hasta el infinito? ¿Habría que construir un refugio para el refugio? ¿Y luego otro refugio para el refugio del refugio?

La instalación representa la distopía de una ciudad hecha de un conjunto de refugios de guerra, trincheras y bunkers. Con este trabajo me propuse señalar la precaria ilusión de protección que crean «espacios protegidos», trayendo a colación también el aspecto de la acción de excavar indefinidamente huecos en la tierra para esconder la cabeza como el avestruz, que cerrando los ojos se convence de que el peligro ha desaparecido.

Para realizar la pieza escogí cartón blanco y trabajé con cinta adhesiva también blanca para fijar las uniones. Ubique, en manera casi aleatoria cinta de colores fluorescentes marcando algunas aperturas que simulan puertas o ventanitas, evocando la señalética de los refugios de guerra. No obstante, al contrario de las señales reales, que indican claramente las salidas de emergencia y otros puntos de escape, la señalética de mis refugios de cartón carecen orden lógico alguno, como si fuesen productos de un pensamiento nihilista.

Conclusiones

Los meses de trabajo en el TFM se revelaron como un momento particularmente importante para mi formación profesional. Este periodo, que comenzó con un evento aleatorio —detenerme a *mirar* un refugio en la calle—, disparó finalmente una aventura llena de descubrimientos que brotaron en diferentes planos (formales, conceptuales, etc.). En este viaje he descubierto, entre otras cosas, la especificidad de aquellos procesos políticos y estratégicos realizados a lo largo de los años por los sucesivos gobiernos israelíes, destinados a condicionar la narrativa en el ámbito de la arquitectura urbana y de la cultura visual —con sus estándares éticos— de la sociedad israelí. Resulta importante destacar que poco más de una década atrás no había aún un posicionamiento claro y significativo en el ámbito artístico israelí contra la problemática de los refugios o de los espacios protegidos. Sin embargo, en los últimos años, la problemática de los refugios se ha convertido en un tema incluso recurrente, fenómeno que, quizá, esté indicando un cambio en la percepción social del trauma asociado al conflicto israelí-palestino. Lo más importante, desde mi punto de vista, es que esta suerte de conciencia colectiva que se despierta está comenzando a cuestionar no solo la inevitable perdurabilidad de las desgracias israelíes, sino también la falta de perspicacia del gobierno y de la sociedad para mirar de frente las causas del conflicto árabe-israelí, ceguera que es la auténtica artífice de la estética del refugio de guerra.

En mi trabajo he propuesto describir cómo algunos artistas han representado e intervenido los refugios de guerra y los espacios protegidos para construir un nuevo discurso crítico sobre determinados aspectos de la sociedad israelí. A través de sus obras, ellos han puesto en evidencia la subversión de órdenes en la cual vivimos, asociando la vida cotidiana a un estado de emergencia —de alerta— permanente ante el advenimiento de lo ominoso.

Me atrevo a afirmar que los temas o motivos dominantes en la práctica artística israelí están relacionados, directa o indirectamente, con esta «complejidad emocional» que constituye quizá el síntoma de una sociedad sometida a constantes estados de emergencia. Por este motivo, muchos artistas manifiestan sus preferencias por medios de expresión como la performance, la instalación o la participación interactiva entre autor-público, ámbitos de la creación que involucran, directamente y en tiempo presente, al «espectador» en estas realidades para reflejar y expurgar los traumas comunes.

Otro enfoque crítico, realizado principalmente a través de la fotografía y arte-archivo, se propone compilar materiales visuales relacionados con el rol de la inminencia del desastre o el estado de emergencia permanente. Al enfocar las cámaras en ciertos objetos, o re-presentar elementos fuera de su contexto habitual, los artistas procuran, mediante este recurso de selección y señalamiento, encender una «luz roja» en la conciencia de sus lectores, o al menos reflexionar sobre la naturaleza de estas circunstancias asociadas a la guerra —sus «efectos colaterales»—.

Después de haber examinado y ordenado las obras artísticas asociadas a los refugios, surgió imprevistamente en mi conciencia la duda sobre la clase de obra que estaba produciendo para este máster y su eventual funcionalidad: ¿Desde qué lugar abordo la problemática del refugio israelí? ¿Estoy recayendo en superfluidades redundantes? ¿Qué tipo de condición de originalidad y de autenticidad tiene mi trabajo?

Mi respuesta a esta auto-impugnación fue la siguiente: La memoria y la experiencia personal son las bases de la condición de originalidad de una obra, y al mismo tiempo que cada sujeto tiene experiencias únicas e irrepetibles, un determinado entorno social también cuenta con su acervo de experiencias comunes que signan el relato colectivo. Por lo tanto, mi trabajo está centrado en ambas categorías: las particularidades de mi experiencia —el núcleo

de la obra— y las generalidades de la sociedad a la que pertenezco. La decisión de crear refugios de guerra imaginarios en un estudio ubicado en el barrio de Sant Andreu de Barcelona no es en modo alguno equivalente a la decisión de crear este mismo tipo de representaciones en mi antiguo estudio en Tel Aviv, que era precisamente un refugio público rehabilitado — decisión que, por cierto, no tuve en aquel momento la perspectiva para tomar—. ¿Qué tipo de complejidades presenta un trabajo sobre esta problemática realizado desde un lugar de confort, lejano a la zona de conflicto? No alcanzo aún a responder esta pregunta, pero evidentemente fue necesario alejar la copa de mi cara para tener una perspectiva completa del fenómeno que trato aquí.

En *Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting*, el controvertido Benjamin Buchloh aborda el tema de la banalidad en la obra de arte criticando radicalmente a los pintores del modernismo italiano y a la producción de pintura y escultura modernas en general. Lo hace comparando la producción de arte moderno con los productos de consumo de la sociedad burguesa, y cuestiona la coherencia y la profundidad de estos trabajos:

Concomitant with the fetishization of painting in the cult of *peinture* is a fetishization of the perceptual experience of the work as auratic. The contrivance of aura is crucial for these works in order that they fulfill their function as the luxury products of a fictitious high culture. In the tangibility of the auratic, figured through crafted surface textures, aura and commodity coalesce. Only such synthetic uniqueness can satisfy the contempt that bourgeois character holds for the “vulgarity” of social existence; and only this “aura” can generate “aesthetic pleasure” in the narcissistic character disorder that results from this contempt (Buchloh, 1981).

El texto de Buchloh me planteó ciertas incertidumbres sobre los motivos que justifican la existencia y la efectividad —en el sentido de los efectos que produce algo— de una obra de arte. Desde mi punto de vista, éstos motivos pueden encontrarse exclusivamente asociados a un movimiento volitivo del artista —en este caso la pieza se explica a través del deseo nar-

cisista de autoafirmación del autor—, o bien pueden estar vinculados a la fenomenología del mercado del arte —en este caso la pieza se explica a través de su venta—, o bien pueden estar asociados a la perspectiva general de una acción política que procura generar cambios en su contexto —la obra se explica, en este caso, a través del deseo del artista de *perturbar en cierto sentido* un orden establecido en el ámbito de los espectadores de la obra—.

En mí caso, si bien me identifico con las tres instancias descritas, siento más afición por la primera. Por otra parte, mirando hacia atrás, percibo que mi obra en general encuentra su energía cinética en la íntima necesidad de «representar» el cisma de vivir en un contexto al cual no pertenezco plenamente —la diferencia entre «estar» y «ser»—. No me refiero exclusivamente a mi estancia en Barcelona: El rótulo Oriente Medio, que identifica mi lugar de origen, explica ya suficientemente la condición de vivir sobre la frontera, es decir, en el lugar del medio, entre dos estados o categorías disociadas de la existencia que coinciden en un mismo punto como un estado cuántico en el cual se vuelven indistinguibles las diferencias, por ejemplo, entre lo propio y lo foráneo, entre guerra y paz, entre lo feo y lo bello, el bien y el mal, etc. Bordes, orillas, lindes desdibujados en la realidad cotidiana de Israel y que mi trabajo se empeña en re-presentar una y otra vez, ad infinitum, con líneas y manchas que buscan los significantes perdidos.

Referencias

Bibliografía

- Bar-Tal, Ben Arie. (1983). *La historia de la tierra de Israel durante el período otomano* (Vol. 8). Jerusalem, Israel: keter.
- Ben Gurion, D. (1983). *Discursos para todos tiempos*. Jerusalem: Yediot Sfarim.
- Torel, Y. (2010). Civil defence in Israel until 1948. En S. Cohen, & Amir, Tula, *Safe Heaven* (págs. 25-27). Tel Aviv: Tel Aviv university.
- W.J.T Mitchell, m. (2009). *Holy landscape*. Tel Aviv: resling.
- Bitzur, A. (2003). *El estado de la frente civil en la percepción de la seguridad nacional en Israel a lo largo de los años 1948-1956*. Tel Aviv: Bar Ilan University.
- Freud, S. (1999). Lo ominoso, En *Sigmund Freud Obras Completas*, vol XII (p.215-251). Buenos Aires: Amorrortu editores
- Buchloh, B. H. (1981). Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting. *Art World Follies*, 16, 59.
- Weizman, E. (2007). *Hollow Land*. London, New york: Verso.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de cultura Argentina.
- Cohen, S., & Amir, T. (2007). *Living Forms: Architecture and Society in Israel*. Tel Aviv: Jargol.
- Righi, F. (2005). *René Daumal 1908-1944*. Ivoy-le-Pré: l'artiste.

Ensayos, material on-line

Sela, R. D. (29 de octubre de 2009). *Mecanismos de camuflaje*. Obtenido de Ma'arav: [http://
maarav.org.il/archive/?p=4020](http://maarav.org.il/archive/?p=4020)

Pijuan, H. (sin Año). pintura y espacio: una experiencia personal. Obtenido de Hernandez Pijuan - web oficial: <http://hernandezpijuan.org/ca/texts/propis/pintura-espacio/>

Bar On, D. Y. (2011). Shmita. Obtenido de Michal Geva: [https://www.michalgevaart.com/
shmita-15131473150214601497149614641492.html](https://www.michalgevaart.com/shmita-15131473150214601497149614641492.html)

El Mandato – mini serie documental sobre el mandato británico, Kan 11 Chanel, Israel:

<https://www.kan.org.il/content/kan/kan-11/טדנמה/english-subtitles/155291/Portfolio>

Portfolio, (26.3.2021) *What's Up?* entrevista con Hadar Saifan, Obtenido de: Portfolio: [https://
www.prtfl.co.il/archives/144462](https://www.prtfl.co.il/archives/144462)

Entrevistas realizadas con artistas

Orit Ishay - preguntas y respuestas via e-mail – 21.4.2023

Shay Id Alony – entrevista on-line – 14.4.2023

Dafna Talmon - entrevista telefónica – 9.4.2023

Nir Rotem – Preguntas y respuestas via e-mail – 1.5.2023