

**Màster de Estudis Avançats en Història de l'Art
Teoria y pràctica del colleccionisme**

EL EXPOLIO NAZI: UN EXPOLIO CON “RECAMBIO”



Jone Sarriegui Sarriegui

INDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
1.1 Origen y significado del término expolio.....	3
1.2 Expolio/Botín/Saqueo.....	3
PRIMERA PARTE: ARTE E IDEOLOGÍA	
2. BASES IDEOLÓGICAS DEL EXPOLIO NAZI.....	4
3. ATAQUES AL ARTE MODERNO Y MUTACIÓN DEL ESCENARIO ARTÍSTICO.....	6
4. ARTE ALEMÁN VERSUS ARTE DEGENERADO.....	7
4.1 La Casa del Arte Alemán de Munich.....	7
4.2 La exposición Entartete Kunst.....	9
4.3 La subasta de Lucerna.....	11
4.4 Cambios en el mercado artístico.....	12
5. EL MUSEO DE LINZ	12
6. ARTE ALEMÁN: RECAMBIO ARTÍSTICO	13
6.1 Temas del arte alemán	14
6.1.1 La glorificación del trabajo	
6.1.2 Exaltación del Führer	
6.1.3 Guerra, combate y heroísmo	
6.1.4 El nuevo hombre y mujer alemanes	
6.2 La arquitectura	18
6.3 La fotografía y el cine	19
7. HITLER Y GOERING. NUEVOS COLECCIONISTAS	19
7.1 Hitler. De artista frustrado a gran coleccionista	19
7.2 Goering. El gran depredador del arte	21

8. EL PILLAJE PARISINO	21
8.1 Cambios en el mercado artístico.....	22.
8.2 El Jeu de Paume: almacén del expolio nazi.....	23

SEGUNDA PARTE: RECUPERACIÓN Y RESTITUCIÓN

9. LOS MNR. MUSEO DE LOS “HUÉRFANOS”	25
9.1 ¿Qué son las obras MNR?.....	26
9.2. <i>Dama en rojo y verde</i> de Léger encuentra su dueño.....	27
9.3 Reacción de la Direction des Musées de France.....	28

10. ALGUNAS REFLEXIONES EN TORNO A LAS RESTITUCIONES

4.1 La OSS (Office of Strategic Services).....	31
4.2 Las restituciones en la actualidad.....	32

11. CONCLUSIONES.....	34
-----------------------	----

12. BIBLIOGRAFÍA	35
------------------------	----

ANEXO I.

Colecciones judías expoliadas en Francia, Belgica y Holanda.....	37
--	----

ANEXO II

Lista de obras del Jeu de Paume “seleccionadas” por Goering.....	41
--	----

ANEXO III

Lista de obras del Jeu de Paume seleccionadas para la colección de Linz.....	45
--	----

INTRODUCCIÓN

Las guerras han sido y son un problema endémico ligado a la historia de la humanidad, además de ser los mayores aliados de la destrucción y el saqueo del patrimonio cultural.

Frecuentemente el objetivo perseguido con la destrucción de esos bienes culturales es la aniquilación de la cultura del enemigo, y por ello, a menudo, los actos de saqueo suelen dirigirse contra aquellos sitios que funcionan como símbolos culturales, o aquellos que encarnan la identidad nacional, como museos, archivos, iglesias, bibliotecas, etc. Incluso, se llega a hablar de memoricidio¹, para definir la destrucción intencionada de la memoria y el tesoro cultural del otro, cuando se destruyen bibliotecas o archivos.

Desde los antiguos egipcios hasta la actualidad la historia está repleta de actos de pillaje y destrucción. El pillaje realizado por los nazis en los años previos a la guerra y durante la Segunda Guerra Mundial supondrá una auténtica *razzia* cultural, mediante la cual se van a confiscar miles de obras, de las cuales todavía quedan más de 100.000 por localizar. Los nazis saquearon miles de colecciones, públicas y privadas, obteniendo con ello incontables obras de arte, libros y otros objetos artísticos. La dimensión del expolio y la perfecta maquinaria montada a tal efecto, junto con la carga ideológica del mismo y la amplitud del arco cronológico que abarca son quizás algunos de los aspectos más destacables del mismo.

Estos aspectos individualizadores del expolio nazi, que en cierto modo lo hacen un caso único en la historia, junto a un interés personal por el periodo histórico que constituye su telón de fondo, así como el carácter recurrente del fenómeno del expolio a lo largo de los siglos, constituyen las **razones principales de la elección del tema** del presente trabajo.

El problema principal del trabajo ha sido la ingente cantidad de **documentación** que aborda el tema del expolio. Sin embargo existen pocas visiones panorámicas del mismo más allá de las obras de Lynn Nicholas *El saqueo de Europa* y de Héctor Feliciano *El museo desaparecido*, que han sido utilizadas como punto de partida. Para los aspectos

¹ Término acuñado por Mirko D. Grmek, médico e historiador croata, tras el ataque a la Biblioteca Nacional de Sarajevo.

relacionados con la ideología artística del periodo hemos recurrido a las obras de Berthold Hinz, *Arte e ideología del nazismo*, Eric Michaud, *Un art de l'éternité: L'image et le temps du national-socialisme*, *Degenerate Art* (VV AA), y la obra de Adelin Guyot y Patrick Restellini *L'art nazi. Un art de propagande*. Además han sido utilizados numerosos artículos de prensa, así como varios documentales, fotografías e información on-line (páginas web y bases de datos).

La heterogeneidad de las fuentes y la amplitud del tema han sido uno de los mayores problemas de la elaboración del trabajo.

Objetivos del trabajo:

El objetivo fundamental del trabajo sería centrarse en lo que el expolio nazi tiene de particular en relación a otros expolios:

- La amplitud del arco cronológico en que se desarrolla, que va desde la subida de Hitler al poder (1933) hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial (1945), aunque los precedentes ideológicos nos llevarían a fechas anteriores a la subida al poder del partido nazi (1933), y, todo el complejo problema de la localización de las obras expoliadas y las restituciones, nos remitiría hasta la actualidad.
- La creación de una potente maquinaria estatal al servicio del expolio sería otro de los aspectos.
- El interés de la cúpula nazi (Hitler, Goering) por el arte, que se convertirá en una auténtica “cuestión de Estado” y ni siquiera se verá mermado cuando a partir de Stalingrado las cosas empiecen a ir mal para Alemania.

Hipótesis de partida

La hipótesis del partida del trabajo es que lo que sobre todo diferencia al expolio nazi de otros expolios, es que es un expolio con “recambio artístico”: existe un proyecto de purificación artística (que no sólo se aplicará al “enemigo” en tiempos de guerra sino que previamente había sido puesto en marcha en la propia Alemania), que va a provocar una reelaboración de la historia del arte, y ayudado por el contexto de la guerra, va a provocar cambios en el mercado artístico, algunos de los cuales llegan a nuestros días, como la influencia directa que tuvo en la conformación de nuevas colecciones artísticas (es el caso del coleccionismo americano). El expolio nazi, por tanto, tiene una fuerte carga ideológica, y va más allá del saqueo y expolio del enemigo, que suele acompañar a todo conflicto bélico.

PARTE 1ª. ARTE E IDEOLOGÍA

1. ACLARACIÓN ETIMOLÓGICA

1.1. Origen y significado del término expolio

El término expolio proviene del término latino *spolium*, que significa despojo. La expresión “*spoils of war*” parece ser que fue usada por primera vez por el poeta inglés John Dryden (1631-1700) a finales del siglo XVII.

Respecto al actual significado del término resulta interesante contrastar la definición que da el diccionario de la R.A.E, con la que da la Ley del Patrimonio Histórico Español del 25 de junio de 1985². En el artículo 4 de la citada ley, dice lo siguiente:

A los efectos de la presente Ley se entiende por expoliación toda acción u omisión que ponga en **peligro de pérdida o destrucción** de todos o alguno de los valores de los bienes que integran el Patrimonio Histórico Español o perturbe el cumplimiento de su función social.

Según el diccionario de la RAE expoliar (del latín *exspoliare*) se define así:

Despojar con **violencia** o con **iniquidad** (maldad, injusticia grande)

Vemos pues, que el término posee connotaciones de pérdida o destrucción, y que puede ir acompañado de violencia (ya que a menudo el expolio se da en un contexto bélico) o de una intención malévol, que refiriéndose a bienes culturales y en un contexto bélico, puede conllevar una connotación de triunfo o represalia.

1.2. Expolio/Botín/Saqueo

A menudo estos términos suelen utilizarse como sinónimos, sin embargo resulta interesante detenerse en los matices que cada uno de ellos posee.

Anteriormente hemos definido el término expolio. Veamos ahora como define el diccionario de la RAE los términos botín y saqueo.

Botín (del prov. botin y este del ger. bytin, presa) 1. Despojo que se concedía a los soldados, como **premio de conquista**, en el campo o plazas enemigas.2. Conjunto de las armas, provisiones y demás efectos de una plaza o de un ejército vencido y de los cuales se apodera el vencedor.3. Beneficio que se obtiene de un robo, atraco o estafa (en sentido figurado).

Saqueo (De saco) 1. Dicho de los soldados: **Apoderarse violentamente** de lo que hallan en un lugar. 2. Entrar en una plaza o lugar **robando cuanto se halla**. 3. Apoderarse de todo o la mayor parte de aquello que hay o se guarda en algún sitio.

² Fuente BOE 25 de junio de 1985. Nº 155.

Vemos que el término botín lleva pareja la idea de beneficio del vencedor, y, a no ser que se utilice en sentido figurado, suele usarse en contextos bélicos. En cuanto a saqueo vemos que comparte las connotaciones de destrucción y violencia con el término expolio, sin embargo a menudo el expolio, como observaremos en el caso del expolio nazi, no implica la destrucción de los bienes robados, ya que estos se estiman especialmente, y su posesión se convierte en motivo de orgullo.

2. BASES IDEOLÓGICAS DEL EXPOLIO NAZI

Sólo unas semanas después de convertirse Hitler en canciller de Alemania (enero de 1933), la *Liga de Combate para la Cultura Alemana*³, en una reunión en Stuttgart afirmaba lo siguiente:

Es un error pensar que la revolución nacional es sólo política y económica. Es sobre todo cultural [...] El arte no es internacional. [...] no hay libertad para aquellos que desean debilitar y destruir el arte alemán [...] no debe haber remordimiento ni sentimentalismo en desarraigar y aplastar lo que está destruyendo nuestras partes vitales.⁴

Las luchas políticas anteriores a 1933, se reflejaban también en una lucha por el arte. Ya en 1932 el arquitecto Paul Schultze Naumburg, autor de *Arte y raza* (1928) declaraba:

(...) porque en el arte alemán tiene lugar una lucha a vida o muerte, en modo alguno distinta a la que acaece en el campo político.⁵

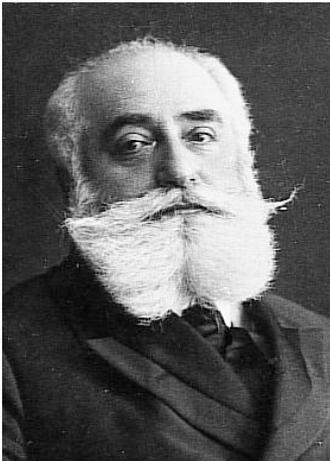
Sin embargo con anterioridad había habido numerosas propuestas que, ante la aparición del arte moderno, apelaban a una renovación del espíritu y planteaban la cultura alemana y Volkish por supuesto- como “terapia ante la degeneración”. Una de las primeras fue la del judío Max Nordau -que no vivió para ver el uso posterior que se hizo de sus teorías ni el holocausto-, quien introdujo el concepto de *Entartung* (Degeneración), en la obra homónima publicada en 1893. En ella declaraba todo el arte moderno como patológico. Con posterioridad sobre sus teorías se asentará todo el futuro credo del arte nazi con su oposición entre arte alemán y arte degenerado. Unos años antes, en 1890, Julius Langbehn en *Rembrandt como educador* y más tarde en *Durero*

³ Fundada en 1928 como organización cultural, se afilió al nazismo nueve semanas después del ascenso de Hitler al poder.

⁴ Citado en NICHOLAS, Lynn, *El saqueo de Europa*, Ariel, Barcelona, 2007, p. 19.

⁵ Citado en HINZ, Berthold, *Arte e ideología del nazismo*, Fernando Torres, Valencia, 1978, p. 149. Para todo el contexto social, político, económico y cultural del periodo de Weimar resulta de gran interés la obra de Eric D. Weitz *La Alemania de Weimar. Presagio y tragedia*, Turner, Madrid 2009.

como guía presentaba a ambos pintores como “figuras simbólicas y garantizadoras de una cultura unitaria”.⁶



Il. 1. Max Nordau, autor de *Entartung* (1893)

Así no resultará extraño que el *Hamburger Fremdenblatt*, en 1913, con motivo de una exposición de Kandinsky hablara de “horrible pastiche de colores y tartamudeo de líneas” o que dijeran que Kandinsky había llegado “al “ismo” al que necesariamente había de arribar: el Idiotismo”.⁷ El mismo año los periódicos reseñaban la degeneración del arte expuesto en el Armory Show de Nueva York, y los pintores conservadores alemanes protestaban (en Vienen 120 pintores firmaron la “Protesta de los artistas alemanes”), llegando algunas de las protestas hasta el parlamento prusiano, aunque se quedaron en mera anécdota.

Todas estas ideas se fueron extremando a medida que el movimiento nazi ganaba ímpetu, y en 1928, Paul Schultze Naumberg publicó *Kunst und Rasse* (Arte y raza) donde imágenes de personas deformes o enfermas eran puestas en paralelo con pinturas y esculturas modernas. La tesis central del libro era que uno pinta o esculpe lo que ve. Si uno está sano pintará cosas bellas, si está enfermo sólo podrá pintar cosas horribles.



Il. 2. Imágenes de *Kunst und Rasse*

⁶ HINZ, Berthold, ob. cit. p. 150.

⁷ Ibidem. p. 152. Según Hinz “ismo” se convertirá en este periodo en grito de batalla e insulto.

La culminación del proceso llegará con la publicación en 1930 de Alfred Rosenberg *El mito del siglo XX* donde además de dedicar “encendidos elogios” al arte moderno (el expresionismo alemán se calificaba como “sifilítico, infantil y mestizo”⁸) se realizaba una reivindicación del carácter germánico de la escultura griega y el Renacimiento italiano.

3. ATAQUES AL ARTE MODERNO Y MUTACIÓN DEL ESCENARIO ARTÍSTICO

Una vez en el poder el nazismo identificará el arte moderno con todos los males de la República de Weimar y comenzarán los ataques. En 1933, y sólo seis semanas después de que los nazis consiguieran su primera mayoría parlamentaria, el museo que exhibía una retrospectiva de Oscar Kokoschka, ante las virulentas críticas de la prensa nazi, se vio obligado a retirarla a una galería apartada. Indignado, el entonces director del MoMA de Nueva York, Alfred Barr, que en su calidad de extranjero pudo acceder a la exposición, compró varios cuadros “sólo para mortificar a los hijos de puta”.⁹ En 1936 la Galería Nierendorf de Berlín recibirá la visita de la Gestapo el día de la inauguración de una exposición con obras de Franz Marc.

La izquierda ya con anterioridad había tratado de reaccionar y hacer ver que el arte moderno no era tan revolucionario, y así Grosz y Wieland Hersfelde en 1925 escribían:

Es un error creer que si uno pinta círculos, cubos o el caos que se agita en el fondo de su psique sea un revolucionario¹⁰

Lo mismo debía pensar Emil Nolde quien se aferraba a su calidad de miembro del partido nazi y no acababa de entender por qué sus obras eran atacadas.

Algunos, incluso, trataban de demostrar el carácter germánico del expresionismo, haciendo una ligazón entre éste y la ornamentación abstracta de la Edad de Bronce.

Con la constitución el 13 de marzo de 1933 de la *Reichskulturkammer* (Cámara de Cultura del Reich) bajo control del ministro de Propaganda, Joseph Goebbels, comenzó una auténtica mutación de la escena artística. Se exigió a todos los artistas, escritores,

⁸ Citado en NICHOLAS, Lynn, ob. cit. p. 21.

⁹ Ibidem. p. 19. Alfred Barr en un viaje por Europa en 1933, llegó a ser testigo de excepción de los primeros pasos del nazismo, y recogió sus impresiones en tres premonitorios artículos que pueden consultarse en *La definición del arte moderno* Alianza, Madrid, 1989 pp. 185-195.

¹⁰ Citado en HINZ, B. ob. cit. p. 156

marchantes, músicos etc, su adhesión a la misma, siendo imposible el ejercicio de la profesión artística fuera de ella. Los directores de museo que habían promovido el arte moderno serán cesados uno tras otro, y los artistas fueron destituidos de sus puestos de profesores en las instituciones públicas (Kathe Kollwitz, Hofer, Beckmann, Dix, o Osacr Schelemmer quien fue falsamente acusado de judío por sus estudiantes).

Ante la imposibilidad de trabajar, ya que incluso se prohibirá a los artistas “degenerados” comprar material artístico, muchos de ellos huirán de Alemania. Ya antes de la subida de Hitler al poder, en 1925, todo el personal de la Bauhaus había abandonado Weimar ante el acoso de la mayoría derechista en el poder.

A partir de toda esta purga artística el régimen nazi comenzará a hacer una auténtica reelaboración de la historia del arte, con vistas a una exclusión del arte moderno de la misma y una legitimación del arte verdaderamente germánico.

4. ARTE ALEMÁN VERSUS ARTE DEGENERADO

4.1. LA CASA DEL ARTE ALEMÁN DE MUNICH

En octubre de 1933, diez meses después de convertirse en canciller, Hitler colocó la primera piedra de la *Haus der Deutschen Kunst* (Casa del Arte Alemán) de Munich, que sustituía al Glaspalast incendiado en 1931. Inspirado en el Altes Museum de Berlín (Schinkel), el edificio, según palabras de Hitler en el acto inaugural, debía expresar “la dignidad y grandeza del arte alemán, a la par que lo acoge en su interior”¹¹

Proyectado por Paul Ludwig Troost y con la colaboración de Hitler, fue el primer edificio monumental del gobierno nazi.



II. 3. Casa del Arte Alemán. Munich.

Con objeto de decidir qué se exhibiría en el mismo, se creó un jurado integrado por la mujer de Troost, Gerda Troost, y varios artistas mediocres como Ziegler. De las más de

¹¹ HINZ, Berthold, ob. cit. p. 168.

cinco mil obras presentadas se seleccionaron novecientas, de las cuales Hitler desechó ochenta por considerarlas “inacabadas”.

El 18 de julio de 1937, día de la inauguración del la Casa del Arte, se celebró con gran pompa el “**Día del Arte Alemán**”. Más de 7000 personas, animales y máquinas desfilaron por las calles de Munich hasta el nuevo museo. La enorme comitiva constituía una exaltación de “lo alemán”: soldados con armaduras, barcos vikingos y artistas del Renacimiento convivían con Carlomagno y Barbarroja mientras portaban enormes maquetas de los nuevos edificios nazis.



II. 4. Desfile del Día del Arte Alemán. Munich, 18 de julio de 1937.

En el discurso inaugural de la primera exposición de la Casa del Arte, Hitler mostrará su verdadero rostro. Tras destacar que:

El nuevo Reich alemán producirá un florecimiento del arte sin precedentes- **añadirá-** A partir de este momento libraremos una inexorable guerra de saneamiento contra los últimos elementos de nuestra disgregación cultural.¹²

En la exposición, junto a temas históricos y mitológicos, bodegones y escenas de guerra, se habían añadido imágenes del trabajo, del deporte, paisajes industriales y rurales etc.

¹² HINZ, Berthold, ob. cit. pp 323-344.

La asistencia a la exposición fue baja y Hitler compró la mayoría de las obras para el gobierno.



II. 5. Exposición inaugural en la Casa del Arte Alemán.

4.2. LA EXPOSICIÓN “ENTARTETE KUNST”

Diecinueve días antes de la inauguración de la Casa del Arte de Munich, Adolf Ziegler, que había sido elevado a la presidencia de una de las ramas de La Cámara de Cultura del Reich, recibió la orden de seleccionar obras para una exposición de arte degenerado. Los funcionarios del Ministerio de Cultura advirtieron a los museos de Prusia de la purga, y los conservadores se apresuraron a devolver las obras en préstamo a los propietarios y artistas con el fin de salvarlas. Algunos, como la Asociación de Amigos de la Nationalgalerie intentarán enviar algunas de las obras a las cámaras acorazadas del Tyssen Bank.

El comité seleccionador se “paseó” por diferentes museos de Alemania seleccionando las obras. La exposición titulada *Entartete Kunst* (Arte Degenerado), se organizó en un tiempo record, ya que se inauguró (en unos locales de la contigua galería de los Hofgartenarkaden) al día siguiente de la exposición de la Casa del Arte, el 19 de julio, sin duda deliberadamente programada como una confrontación de los dos tipos de arte, el alemán y el degenerado.

Sobre la puerta de una de las galerías rezaba: “Tuvieron cuatro años” (para depurarse, para regenerarse).

Con un folleto mal impreso y confuso y las obras deliberadamente mal colgadas, las paredes exhibían pintadas burlescas. Con más de dos millones de visitantes, más del

triple que la otra, antes de su cierre, el 30 de noviembre, la exposición fue todo un éxito de público.



II. 6. A la izquierda, exterior de la exposición. A la derecha, interior de las salas.

Una vez terminada en Munich, la exposición recorrió Alemania.

Pero ¿qué ocurría con las obras de arte degenerado purgadas?

Se formó una Comisión para la Explotación del Arte Degenerado. En ella junto con el ideólogo del nazismo, Alfred Rosenberg, figuraban Robert Scholz, su jefe de operaciones de arte; Ziegler; Heinrich Hoffmann, el fotógrafo del Reich y uno de los asesores artísticos de Hitler, y el marchante Karl Haberstock. Se nombraron cuatro marchantes para ocuparse de la comercialización de las obras, instruyéndoles para que se usara moneda extranjera. El salón de ventas se estableció en el castillo de Niederschonhausen, en las afueras de Berlín.

En otoño de 1938, los miembros de la Comisión sugirieron a Hitler y Goebbels que una subasta pública aumentaría los ingresos. Haberstock, que había comenzado su carrera en la firma de Paul Cassirer, llevó a su compañero suizo y alumno de Cassirer, Theodore Fisher, para que examinara los almacenes y juntos escogieron 126 obras que con posterioridad se venderían en la subasta realizada en el Grand Hotel Nacional de Lucerna (Suiza).



Il. 7. Obras “degeneradas” almacenadas en Niederschonhausen.

4.3. LA SUBASTA DE LUCERNA

La subasta se realizó en el Grand Hotel Nacional de Lucerna el 30 de junio de 1939. Marianne Feichenfeldt, mujer del famoso marchante alemán Walter Feichenfeldt, que se había trasladado desde Berlín a la sucursal de Cassirer en Amsterdam, huyendo de las leyes antijudías nazis lo recuerda así:

Era un día hermoso y soleado [...] No nos podíamos creer que unos cuadros que constituían las grandes obras de los museos alemanes estuvieran en Lucerna para ser vendidos públicamente. [...] Había gente que pensaba que seguramente sería muy barato y que tendrían oportunidad de comprar cosas hermosas por muy poco dinero.¹³

El marchante alemán “prohibió” a todos sus amigos comprar las obras subastadas. En palabras de su mujer “no lo consideraba legal”. Algunos creían que había que abstenerse de comprar, como Alfred Barr, que a pesar de encontrarse en París no asistió a la subasta, para preservar la imagen del museo que dirigía. Sin embargo muchos sucumbieron a la tentación de los precios y compraron, entre ellos muchos coleccionistas americanos.

4.4. CAMBIOS EN EL MERCADO ARTÍSTICO

Toda la purga artística realizada en Alemania tuvo unas consecuencias directas en el mercado artístico:

- Algunas firmas judías ante la presión a la que les sometía el régimen de Hitler se trasladaron a sus sucursales de Nueva York, París o Amsterdam, como vimos con Walter Feichenfeldt.

¹³ HOFFMANN, B. y MONNAT, D., *Los cuadros del pillaje* (documental), TSR, Suiza, 1998, 54'

- Otras vendieron sus nombres a terceros, en un intento de “arianizar” sus negocios.
- Otros optaron por la emigración y abandonaron Alemania.

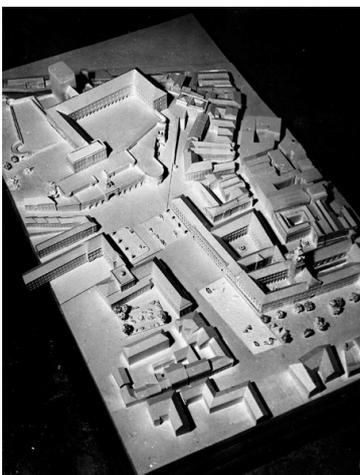
Todo ello tuvo dos consecuencias directas, los marchantes de “segunda” llenaron el hueco dejado por los otros, la mayoría judíos, y una enorme cantidad de obras de arte inundó el mercado.

5. EL MUSEO DE LINZ (Ver banco de imágenes en el CD)

El 26 de junio de 1939, Hitler autorizó a Hans Posse, director del museo de Dresde, para encargarse del que sería el nuevo museo de arte de Linz, la ciudad donde pasó gran parte de su infancia. Desde ese momento no habrá distinción alguna entre su colección personal y las colecciones del museo.

Posse contará con una amplia plantilla y fondos ilimitados para llenar el museo, el sueño de todo director de museo. A partir de ese momento también Posse tendrá hilo directo con el Führer, vía Martin Bormann, su secretario. Desde este momento todas las colecciones de arte confiscadas durante la guerra, se convertirán en un “muestrario” del cual Hitler elegirá lo que le plazca. Posse, que era un historiador del arte muy profesional, tratará de reorientar los limitados gustos estéticos de Hitler.

Los planes de Linz pronto se expandieron más de lo previsto, pasando de la idea de un museo a la de un gran complejo con edificios separados para cada disciplina.



Il. 8. Maqueta del museo de Linz.

El proyecto de hacer de la provinciana Linz la capital cultural del Führer, involucró a los más famosos arquitectos de la época e incluso el propio Hitler participó en los planos.

6. ARTE ALEMÁN: RECAMBIO ARTÍSTICO

Ya hemos visto que en Alemania la ideología se puso al servicio del arte y éste al servicio del régimen. Aunque durante la República de Weimar (1919-1933) el arte moderno había sido el dominante, existían dos tipos de arte en Alemania, ya que junto a aquel existía una pintura simple y “de gusto pequeño burgués, que se orientará políticamente”¹⁴ El nazismo por tanto, no hizo brotar un arte propio sino que “reactivó personalidades arrinconadas por la evolución del arte moderno”.¹⁵ La historia del arte se reelabora para legitimar “el nuevo inicio”, el “resurgir alemán”, excluyendo de paso el arte moderno, considerado degenerado. El arte será un elemento de cohesión del pueblo alemán:

(...) debemos también dar al primer Estado nacional, genuinamente alemán, el rostro cultural para los siglos venideros

Discurso de Hitler en la Sesión sobre la Cultura en el Congreso del partido.
Nuremberg. 1935.

Sin embargo será el gobierno el que dará rostro a ese arte “genuinamente alemán”, y en el mismo discurso¹⁶ Hitler continuaba:

Nosotros descubriremos y favoreceremos a aquellos artistas que sean capaces de imprimir al Estado del pueblo alemán en cuanto Estado proyectado en la eternidad la impronta cultural de la raza germánica.

Sin embargo esta tarea encontrará trabas. Se encontraban grandes dificultades para justificar que un autor “tan nórdico” como Rembrandt pintara tantos judíos en sus cuadros, se consideraba a Durero sospechoso de influencias absorbidas en sus viajes a Italia.

Lo “germánico” poblará las exposiciones de la Casa del Arte Alemán de Munich (que a partir de su inauguración en 1937 se repetirán cada año, y cuyas obras se ponían a la venta), adornará los nuevos edificios del Reich, y será cuidadosamente seleccionado para el museo de Linz.

¹⁴ HINZ, B. ob. cit. p. 164.

¹⁵ Ibidem. p. 175.

¹⁶ Ibidem. pp. 307-322

6.1. TEMAS DEL “ARTE ALEMÁN” (Ver banco de imágenes en el CD)

• 6.1.1. La glorificación del trabajo

La glorificación del trabajo será una idea recurrente en el periodo nazi y uno de los temas más representados en el arte. Sin embargo el trabajo contemporáneo, el industrial, raramente se representaba. El tema preferido será el trabajo del campesinado, sin embargo no se representaba a éste con tractores o segadoras mecánicas, sino sembrando con sus manos o segando con la hoz.¹⁷



Il. 9. J.P. Junghanns.

También se representa el trabajo artesano, con una preferencia por el hilado y la forja. Los pocos ejemplos de representación del trabajo industrial entroncan con pintores decimonónicos como Menzel, como ocurre con *En el laminado* de Arthur Kamft



Il. 10. *En el laminado*. A. Kamft

¹⁷ HINZ, B. ob. cit. p. 222.

Sin embargo no se trata de describir las realidades cotidianas del trabajo industrial sino de subrayar el aspecto heroico y monumental del mismo.¹⁸

La tríada obreros, campesinos, soldados será un lugar común en la ideología nazi.



Il. 11. Obreros, campesinos, soldados. Hans Schmitz-Wiedensbrück.
Gran Exposición de Arte Alemán de Munich (1941)

- **6.1.2. Exaltación del Führer.**

Representado como líder incontestable del partido nazi y jefe supremo del Reich.



Il. 12. Retrato de Hitler. Heinrich Knirr.

Como arquitecto del Reich alemán.



Il. 13. Retrato del Führer. Fritz Erler.

¹⁸ GUYOT, A. y RESTELLINI, P. L'art nazi. Un arte de propagande, Complexe, Bruxelles, 1996, p.178 y ss.

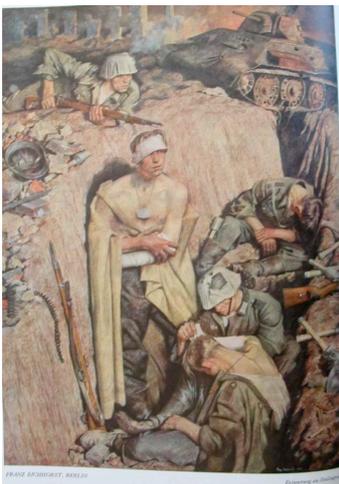
O como caballero teutónico.



Il. 14. Retrato de Hitler. Hubert Lanzinger.

A veces incluso se representa su no-presencia, como en el cuadro de Padua, *El Führer habla*. (Ver banco de imágenes)

- **6.1.3. La guerra, el combate y el heroísmo.**



Il.15. *Stalingrado*. Franz Eichhorst.

La realidad se deforma de manera consciente y se manipula la historia. La guerra de agresión iniciada por Hitler se convierte en la iconografía nazi en guerra de autodefensa.

Se acentúan los aspectos heroicos de la guerra, y se obvian los negativos.

Las esculturas de Arno Breker, de clara inspiración clásica, subrayan el heroísmo y exaltan los valores raciales del “nuevo hombre” alemán.



Il. 16. Relieve de A. Breker.

- **6.1.4. El nuevo hombre y mujer alemanes.**

Se produce una exaltación de la raza aria, que trata de entroncarse con la Grecia clásica. El tema es una excusa para la representación corporal del modelo ario “robusto y sano”, al igual que la belleza femenina y la maternidad.



Il. 17. *Familia de granjeros*. A. Wissel.



Il. 18. Exaltación de la maternidad.

Se toma prestada la iconografía clásica y hay toda una reinterpretación de la mitología, a menudo sorprendente, como en el cuadro de Ivo Saliger *El juicio de Paris* donde las representaciones de las tres diosas clásicas, conviven con un hombre (Paris) con un uniforme que recuerda el de las Juventudes Hitlerianas.



Il. 19. *El juicio de Paris*. Ivo Saliger.

La mujer siempre aparece asociada a la familia y la maternidad o se representa ofreciéndose desnuda a la mirada masculina. (Ver banco de imágenes CD).

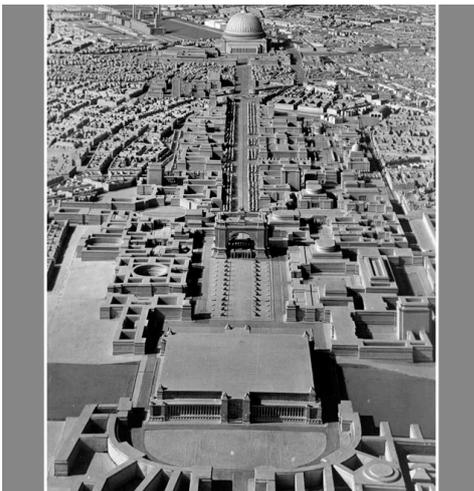
Existen toda una exaltación del cuerpo humano y el desnudo.¹⁹ El propio Hitler, al ver una fotografía de una bella nadadora exclamaba:

¡Qué cuerpos tan maravillosos pueden verse hoy! Hemos tenido que esperar hasta nuestro siglo para que la juventud se fuera aproximando de nuevo, a través del deporte, a los ideales helénicos. Cómo se despreciaba el cuerpo en otros tiempos. En esto nos distinguimos de todas las épocas culturales posteriores a la Antigüedad.²⁰

Curiosamente Hitler rehusaba toda práctica deportiva.

6.2. LA ARQUITECTURA

Fue considerada como el centro de los esfuerzos y de las cualidades estéticas del Reich. Durante el periodo nazi hubo una enorme actividad constructiva-no olvidemos que Hitler era un arquitecto frustrado-, dirigida a la transformación y renovación de las ciudades alemanas. Los edificios se realizaban con los mejores materiales, a pesar de las dificultades económicas y el posterior contexto bélico, y llevaban títulos grandilocuentes (Casa del Arte Alemán, de Munich, Casa del Trabajo de Colonia), al igual que las ciudades: Berlín era la capital del Reich y la “nueva Germania”, Munich, la ciudad del arte alemán.



II. 20. Berlín, nueva Germania.

Los arquitectos (Troost, Speer), renuncian a lo superfluo y con un vocabulario clasicista buscan transmitir una idea de permanencia y eternidad.²¹

Del mismo modo durante el periodo nazi se hará una escultura “gigantesca” despojada, igualmente, de toda ornamentación, en correspondencia con la arquitectura.

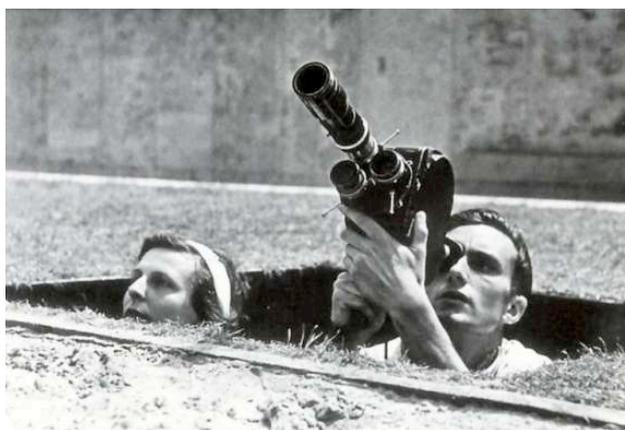
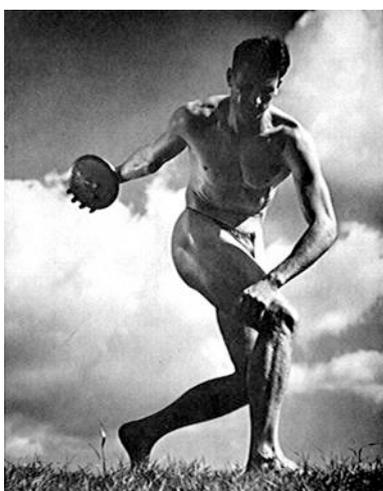
¹⁹ Sin embargo este tema ya estaba muy enraizado en la sociedad alemana en la época de Weimar. Ver WEITZ Eric D., ob. cit. cap. VIII “Cuerpos y sexo”

²⁰ SPEER, Albert, Memorias, Acantilado, Barcelona, 2001, p. 179.

²¹ Para el tema de la idea de permanencia y eternidad en el arte del periodo nazi, ver MICHAUD, Eric, *Un art d'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Gallimard, Paris, 1996.

6.3. LA FOTOGRAFÍA Y EL CINE

La fotografía y sobre todo el cine de propaganda cumplirán el papel de reproductores de los acontecimientos “grandiosos” del Reich. Serán las únicas artes capaces de captar la megalómana arquitectura nazi y las masas en movimiento en ella. La máquina fotográfica deviene una especie de “medium”. **Heinrich Hofmann** se convertirá en el fotógrafo de los grandes acontecimientos del Reich y **Leni Riefenstahl**, que ya había alcanzado fama como actriz, gozará de recursos económicos casi ilimitados en sus películas de propaganda del régimen. En 1934 Leni Riefenstahl, con ocasión del congreso del partido nazi en Nuremberg, realizó su película *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*), en la que se hace una exaltación de la causa nazi. En 1936, la cineasta obtendrá la exclusividad de filmar los Juegos Olímpicos, celebrados en Berlín, con unos medios financieros y técnicos difíciles de igualar: cámaras suspendidas en globos para tomar vistas panorámicas del estadio, cámaras submarinas para las escenas de inmersión etc. Con todo el material filmado realizó *Olimpia*, cuyo montaje no terminó hasta 1938.



Ils. 21 y 22. A la izquierda imagen de *Olympia*, a la derecha filmación de las Olimpiadas de 1936.

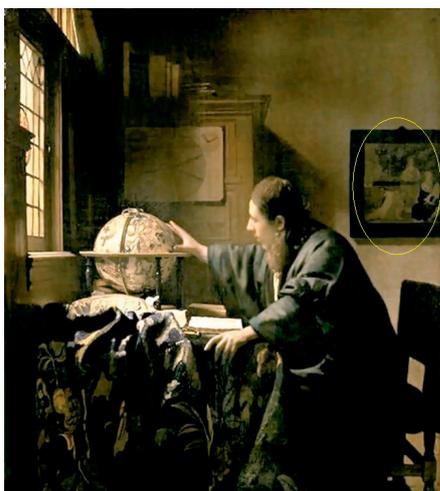
7. HITLER Y GOERING: NUEVOS COLECCIONISTAS

7.1. HITLER: DE ARTISTA FRUSTRADO A GRAN COLECCIONISTA

Hitler nació en 1889 en Braunau am Inn, cerca de la frontera alemana, aunque siendo niño su familia se trasladó a Linz. Tras la muerte de su madre, en 1908, Hitler se trasladó a Viena con el ánimo de ingresar en la Academia de Bellas Artes. Sólo una cosa le preocupaba:

Sólo una cosa me afligía: mi talento para la pintura parecía superado por mi afición al dibujo, sobre todo en el campo de la Arquitectura.²²

Tras ser rechazado en dos ocasiones en la Academia, y convencido de que “un día llegaría a ser arquitecto”, tras el fin de la Gran Guerra encontrará su vocación en la política. Su interés por el arte no le abandonó nunca, aunque tenía unos gustos estéticos muy convencionales y limitados que a veces le jugaban malas pasadas. Cuando se hizo con el codiciado cuadro (aparecía en un inventario nazi como una de las “obras europeas de mayor valor histórico y artístico) *El astrónomo* de Vermeer, expoliado a Édouard de Rothschild, nunca reparó en que en el cuadro había una referencia a “ese mundo hebraico tan detestado por el nazismo”²³: el pequeño cuadro que aparece al fondo de la escena representaba el momento en que Moisés es salvado de las aguas.



Il. 23. *El astrónomo*. Vermeer de Delft.

Asesorado por Heinrich Hoffmann y una amiga de Eva Braun, María Almas-Dietrich, de nulos gustos estéticos, Hitler había iniciado una modesta colección. Para 1938, ya había reunido una pequeña colección, pagada con los derechos de autor de *Mein Kampf* y un impuesto de los sellos de correos que llevaban su retrato.²⁴

La purga artística realizada en Alemania, primero, y el comienzo y desarrollo de la Segunda Guerra Mundial, después-claramente favorable para los alemanes hasta 1944-, pondrán al alcance de su mano “un riquísimo botín de guerra prácticamente inagotable”²⁵

²² HITLER, Adolf, *Mi lucha*, edición electrónica, Jusego-Chile, 2003, p.16

²³ FELICIANO, H. ob. cit. p. 41

²⁴ NICHOLAS, L. ob. cit. p. 52.

²⁵ FELICIANO, H. ob. cit. p. 15

7.2. GOERING, EL GRAN DEPREDADOR DEL ARTE

Goering nació en 1893, en la Alta Baviera, en el seno de una familia aristocrática. Distinguido como gran héroe durante la Gran Guerra, llegará a ser el jefe de la aviación alemana, la *Luftwaffe*, y el número dos del régimen. Hombre de gustos refinados, cuando comenzó a acumular una inmensa fortuna, comenzará sus compras de obras de arte. Cuando su primera mujer, Carin, una aristócrata de origen sueco, murió de tuberculosis, la casa de campo que ambos poseían al norte de Berlín se convertirá en Carinhalle (el pabellón de Carin). Será allí donde Goering instalará su enorme colección.



Il. 24. Interior de Carinhalle.

Con la ocupación, en junio de 1940, de gran parte de Francia por parte de Alemania, se abría la veda para la depredación del que entonces era el centro del mercado artístico mundial, París.

8. EL PILLAJE PARISINO

“Ver París era el sueño de mi vida”²⁶, confesaba Hitler a Albert Speer, cuando a las cinco y media de la mañana de un domingo de junio de 1940, tras la firma del humillante armisticio franco-alemán, recorría con su cortejo, por primera vez, las calles desiertas de la ciudad.

A pesar de la enemistad histórica entre Francia y Alemania, la cultura francesa ejercía una gran fascinación sobre los nazis. Por eso cuando el país fue ocupado, en Francia

²⁶ SPEER, A. ob. cit. pp. 171-173.

pero sobre todo en París, capital artística del mundo de entonces, se puso en marcha la fabulosa maquinaria del expolio nazi.

Para tal fin se establecieron tres **organismos**, cuyos intereses entrarán a menudo en conflicto:

- Se creó el ERR o Destacamento Especial del dirigente del Reich Rosenberg para los Territorios Ocupados, bajo las órdenes directas del ideólogo y dirigente del partido, Alfred Rosenberg.
- La embajada de Alemania en París, que dependía del ministro de Relaciones Exteriores, Joachim von Ribbentrop.
- La Kunstschutz o Dirección militar para la protección del arte, dirigida por el conde e historiador del arte, Franz Wolff-Metternich. Este último, en su calidad de historiador, tendrá un comportamiento menos brutal que los otros dos organismos, y a menudo se opondrá al expolio o avisará a los museos sobre las incursiones previstas por los otros dos organismos.²⁷

De entre los tres organismos será el ERR el que finalmente acabará por neutralizar a los otros dos.

La situación, además, se complicaba con las “incursiones parisinas” de Goering (realizó más de veinte visitas al Jeu de Paume) quien usará su posición para “robar a espaldas” las obras de arte. (Ver Anexo II)

Contrariamente a la política seguida durante la guerra en el este de Europa, donde el expolio tuvo un carácter de apropiación cultural absoluto, en Europa occidental, y particularmente en París, las confiscaciones se dirigirán a sectores muy concretos de la población (judíos, masones, oponentes políticos).²⁸

El gobierno nazi tenía puestas las miras en las grandes colecciones francesas: Rothschild, Bernheim, David-Weill etc, que serán expoliadas, en virtud de las leyes aplicadas contra los judíos.

8.1. CAMBIOS EN EL MERCADO

Una de las ventajas, que traerá la ocupación francesa para los alemanes, será que el valor del marco alemán se disparará en relación con el franco francés, en virtud de los ventajosos acuerdos obtenidos por los nazis, del general Petain. La ocupación de París

²⁷ FELICIANO, H, ob. cit. pp 57-58.

²⁸ Ibidem. p. 51-51.

por los nazis trastornará el mercado artístico. Algunos de los cambios que sufrirá son los siguientes:

- Se prohibirán las transacciones entre la zona ocupada, casi toda Francia, (recordemos que en la zona libre estaba el régimen colaboracionista de Vichy), y la esfera anglosajona.
- La “arianización” de muchas de las galerías y revistas artísticas, debido a las leyes antisemitas de Vichy. Muchos de los comerciantes judíos que se encontraban al frente de esos negocios artísticos, huirán o serán encarcelados y enviados a campos de concentración, dejando-cuando pueden-sus negocios en terceras manos. El vacío dejado por ellos será ocupado por marchantes “de segunda” a menudo no tan expertos, notándose su efecto, sobre todo, en las tareas de peritaje de las obras artísticas.
- La clientela internacional se verá obligada a ceder su lugar a los nazis.
- La inmejorable cantera de obras degeneradas que constituía París, hará que estas sean usadas como moneda de cambio para adquirir otras de gusto más germánico.
- Algunos países neutrales, que tenían leyes sobre la propiedad muy flexibles, (en Suiza si un ciudadano demostraba poseer una propiedad durante cinco años, aunque ésta fuera robada, automáticamente pasaba a ser propiedad suya) serán usados para “colocar” las obras expoliadas.

8.2. EL JEU DE PAUME: ALMACÉN DEL EXPOLIO

El Jeu de Paume se convirtió entre 1940 y 1944, en una especie de almacén de las obras de arte confiscadas. Más de 22.000 objetos artísticos llegaron a almacenarse en sus salas. Dada su excelente ubicación, también albergaba el cuartel general de la Sección Especial de Artes Pictóricas del ERR. Allí se catalogaban y almacenaban las obras expoliadas de las colecciones judías francesas, (Ver Anexo I) tras el abandono de las mismas por parte de sus dueños, al no poder llevárselas consigo, o tras obtenerlas como botín del rastreo realizado en los depósitos de los bancos donde se almacenaban, o en los escondites donde sus dueños las habían guardado.

Una vez catalogadas y fotografiadas las obras, eran enviadas al Louvre y de allí a Alemania, donde se guardaban en seis “refugios”, que contaban con medidas antiaéreas y antiincendios.



II. 25. Sala del Jeu de Paume.

Una vez en Alemania al inventario parisino de las obras, se le sumaba una catalogación científica de las mismas. Se creó un taller de restauración, ex profeso, en uno de los refugios y un completo archivo fotográfico.

Cerca de 22.000 obras de arte serán expoliadas: obras de arte de Palma el Viejo, Velazquez, Rembrandt, Rubens...pintura alemana de los siglos XVII y XVIII, pintura inglesa de los siglos XVIII y XIX, mobiliario de los siglos XVII y XVIII, tapices, joyas, incontables obras de arte moderno, etc. (Ver lista de obras para el museo de Linz en Anexo II)

Uno de los visitantes más asiduos del Jeu de Paume será Goering, quien a pesar de residir en Berlín y del desarrollo de la guerra, se acercará a sus salas, en unas veinte ocasiones, para alimentar su colección. (Ver obras expoliadas por Goering en Anexo III)

Uno de los mayores actos de resistencia durante la ocupación francesa, tendrá lugar, precisamente, dentro de las paredes del museo. **Rose Valland**, la conservadora del museo, logró hacerse aceptar por los alemanes para seguir trabajando en el mismo, y aún a riesgo de su vida, durante toda la ocupación, por las noches, copiará secretamente las listas de los inventarios de confiscación, guardará copias de los negativos fotográficos y acumulará información, que luego pasará a la Resistencia. Al final de la guerra colaborará tenazmente en la recuperación de los objetos.

2ª PARTE: RECUPERACIÓN Y RESTITUCIÓN

9. LOS MNR: MUSEO DE LOS “HUÉRFANOS”

En los años de la posguerra, los aliados y varias organizaciones de restitución comenzaron con la tarea, primero de averiguar el paradero de los miles de obras de arte confiscadas, y luego, la de poner en marcha los mecanismos de restitución.

En Francia la Comisión de Recuperación Artística (CRA), bajo la dirección de Albert Henraux, se encargará de ello, y así, de las 100.000 obras robadas por los nazis, lograron recuperarse unas 61.000, de las cuales más de 45.000, un 80 %, fueron devueltas a sus propietarios. Con el regreso de las obras expoliadas, la CRA organizó una exposición entre junio y agosto de 1946, *Obras maestras de las colecciones francesas halladas en Alemania por la Comisión de Recuperación Artística y organizaciones aliadas*, en el Museo de l'Orangerie, ubicación de evidente valor simbólico²⁹ ya que estaba situado justo enfrente del Jeu de Paume, lugar preferente de criba y clasificación del arte robado, para los nazis. Además, el museo en 1942 había albergado la muestra del escultor alemán Arno Breker.

En virtud del decreto del 30 de septiembre de 1949³⁰, las obras pasarán a manos de l'Office des Biens Privés. En el artículo 3 de dicho decreto se señalaba que la CRA debía remitir antes de diciembre de 1949 al mencionado organismo, todos los bienes, locales, archivos y material que poseían. En el artículo 4 se añadía que, igualmente antes de la citada fecha, debían de remitirse:

Todas las obras de arte y todos los libros encontrados en Francia, cuyos propietarios no hayan podido ser identificados o que no hayan hecho declaración de pérdida

Con posterioridad a este decreto una comisión elegirá las obras no restituidas a sus propietarios, las cuales pasarán a ser atribución de la Direction des Musées de France.

De las 16.000 obras “huérfanas” hasta el momento, los museos franceses seleccionaron 2000 y el resto fueron vendidas por el gobierno en una serie de subastas sin mucha publicidad.³¹

²⁹ FELICIANO, Héctor, ob. cit. p. 289.

³⁰ El decreto puede consultarse en la base de datos del Ministerio de Cultura francés. [www.culture-gouv.fr](http://www.culture.gouv.fr)

³¹ Héctor Feliciano señala que ello supuso dejar pasar la oportunidad de dar con los propietarios. Aún así, algunos, como los herederos Schloss, alertados por un amigo de la familia que había reconocido las piezas, lograrán salvar dos obras de su colección. Ob. cit. p. 291

Las obras seleccionadas por los museos debían ser inscritas en un inventario provisional (diferente del inventario de colecciones) y expuestas.

Para “publicitar” las obras, entre 1950 y 1954 se realizó una exposición de las 2000 obras, de las cuales más de 1000 eran pinturas, y el resto esculturas, dibujos y objetos, en el Musée National du Chateau de Compiègne, ubicación ésta también de gran carga simbólica, ya que en Compiègne fue donde se firmó el armisticio entre Alemania y los aliados tras la Primera Guerra Mundial, y así mismo fue el escenario elegido en 1940 para el armisticio franco-alemán, que abriría la puerta a la ocupación.

Sin embargo Héctor Feliciano opina que las obras no siempre se exponían y que tampoco existían facilidades para acceder al inventario o los archivos.³² Además muchos al haber perdido miembros fundamentales de la familia durante la guerra, ni siquiera sabían que eran herederos de dichas obras. En otros casos el miedo de algunos a ser tachados de colaboracionistas en la Francia de la posguerra les retraía de reclamar.

9.1. ¿Qué son las obras MNR?

Una vez a cargo de la Direction des Musées de France, las obras fueron repartidas por diferentes instituciones: unas 400 fueron al Museo del Louvre, unas cien al Museo d’Orsay, 38 al Centro Pompidou, 13 esculturas se llevaron al Museo Rodin y el resto se repartió por diferentes museos de la geografía francesa o por instituciones oficiales (ministerios, bancos o residencias oficiales). Esto último en opinión de Héctor Feliciano dificulta enormemente el conocimiento y acceso a las mismas, y por consiguiente imposibilita su reclamación.

Todas ellas fueron identificadas bajo el término MNR³³, que significa Musées Nationaux Récupération, aunque cada museo establecía una clasificación interna. Por ejemplo el cuadro de Picasso de 1921 *Cabeza de mujer*, que hasta abril de 2003 en que fue restituido a los herederos de Alphonse Kann, permaneció en el Centro Pompidou, aparecía registrado en el inventario como R16P. La R correspondería al término recuperación, el 16 indica el orden cronológico de llegada de la obra al museo, y la P nos indica que se trata de una pintura.

³² Ibidem. pp. 286-309. Feliciano narra aquí su experiencia de cuatro años de investigaciones en Francia plagadas de hermetismo y obstáculos burocráticos. Precisamente, la publicación de su libro *El museo desaparecido* generará una gran controversia en Francia y posibilitará la restitución de alguna de las obras MNR.

³³ En el caso de las pinturas, ya que las esculturas se identificarán bajo el término RFR, los objetos de arte OAR y los dibujos como Rec. www.culture-gouv.fr

A pesar de tratarse de obras de artistas muy conocidos: Picasso, Boucher, Derain, Chardin, Cezanne, Ernst etc, inexplicablemente estas obras han permanecido durante décadas en los museos franceses. ¿Cómo es posible? -podemos preguntarnos.

Veamos un ejemplo ilustrado para tratar de entenderlo.

9.2. *Dama en rojo y verde* (1914) de Léger encuentra su dueño

Esta obra realizada por Fernand Léger en 1914 permaneció más de 50 años en manos de MNAM Georges Pompidou hasta que los herederos de Paul Rosenberg tuvieron noticia de su existencia y pudieron reclamarla al Centro Pompidou, el cual se vio obligado a devolverlo en el año 2003.



Il. 26. Dama en rojo y verde.1914.

Fernand Léger

La obra en cuestión estaba perfectamente documentada y catalogada y había sido expuesta en numerosas ocasiones (Londres, Bruselas, Tokio...). Desde 1949 hasta su devolución a sus propietarios legales en el año 2003 permaneció en el Centro Georges Pompidou. ¿Por qué el museo no hizo nada durante los más de 50 años que transcurrieron hasta su devolución? Esta fue la pregunta que se hizo Héctor Feliciano y que guió su investigación en los museos franceses, de las obras desaparecidas durante la guerra. En el caso de la obra de Léger, sabemos que el marchante Kahnweiler la compró en el mismo taller del artista en 1914, poco antes de salir de viaje. Debido al estallido de la guerra no pudo regresar a Francia y, al tratarse de un alemán, todos sus bienes fueron confiscados por el gobierno francés y posteriormente subastados. En la venta realizada el 17 y 18 de noviembre de 1921 en el Hotel Drouot, la casa de subastas

del estado francés, *Dama en rojo y verde* formaba parte del lote número 155 y fue adquirida por Léonce Rosenberg por una cantidad ridícula.

Durante la Segunda Guerra Mundial el rastro de la obra desaparece hasta 1949, fecha en la que pasa a la colección del MNAM Georges Pompidou en calidad de MNR.

Sin embargo en el apéndice de la obra de Rose Valland, la tenaz y valiente conservadora del Louvre, *Le front de l'art* aparecía una fotografía que reproducía la llamada *Sala de los Mártires* por lo tanto el cuadro fue confiscado por los nazis y almacenado allí hasta que se vendió o canjeó por otro.



Il. 27. Sala des Martyres (Musée du Jeu de Paume). El círculo señala la obra de Léger.

Si esto era así, la obra debía aparecer en alguno de los inventarios del ERR.

Ante las dificultades que Héctor Feliciano encontraba para proseguir su investigación en Francia, y dada la imposibilidad de acceso a los documentos en el país, empezó a “rastrear” los Archivos Nacionales de Washington, ya que a menudo allí solían localizarse duplicados de la documentación realizados en la posguerra. Así es como dará con un inventario alemán, probablemente redactado por Rose Valland, en el que aparecían los cuadros depositados en el Jeu de Paume el 10 de marzo de 1942. Entre ellos se encontraba *Dama en rojo y verde*. En el mencionado inventario aparecían los títulos de las obras expoliadas, sus dimensiones y el nombre de la colección de

procedencia, y se mencionabas cinco obras debajo de las palabras *Rosenberg, Paris*, entre ellas *Dama en rojo y verde*.

De los numerosos marchantes y galeristas, que buscando suculentas ganancias, se acercaron al Jeu de Paume en tiempos de la ocupación, uno de los primeros fue George Rochlitz. Comerciante de cuadros establecido en el nº 222 Rue de Rivoli, cerca del Jeu de Paume, será uno de los más asiduos visitantes del museo. De los veintiocho intercambios oficiales efectuados durante la ocupación, Rotchlitz estuvo implicado al menos en dieciocho (alrededor de ochenta y dos cuadros).³⁴ Gracias al desinterés de los nazis por el arte moderno, obtuvo piezas extraordinarias en los trueques de obras. Así en el realizado el 2 de febrero de 1942 hizo entrega de una *Adoración de los Reyes Magos*, obteniendo a cambio ocho cuadros modernos entre ellos un bodegón de Picasso, dos Matisse, y...una pintura de Léger que figuraba con el título *Caballero con Armadura*, con las mismas dimensiones que *Dama en rojo y verde* y procedente de la colección Paul Rosenberg. Tras diferentes investigaciones se concluyó que debía de tratarse del mismo cuadro. En opinión de Feliciano el título del cuadro vendría a confirmar la ceguera de los nazis en cuestiones de arte moderno ya que veían un caballero medieval con armadura donde había una elegante dama con sombrero.³⁵ Definitivamente el lenguaje *tubularista* de Léger no estaba hecho para los nazis.

Cuando en 2001 se publicó *El museo desaparecido* de Feliciano (que causó un enorme revuelo mediático por las denuncias de la pasividad de los museos franceses) los herederos de Rosenberg tuvieron noticias del cuadro y pudieron reclamarlo ante el MNAM Centre Georges Pompidou, quien se vio obligado a devolverlo en 2003.

9.3. Reacción de la Direction des Musées de France

Las críticas generadas en torno a la pasividad de la Dirección de Museos francesa tendrá sus consecuencias, ya que llevará a la publicación de un catálogo con las obras en posesión de la institución. En 2004 se publicó un catálogo con cerca de 1000 obras. Mientras se elabora este trabajo en la página web del Ministerio de Cultura francés pueden consultarse las fichas de identidad y las fotografías de las obras.

Además en abril de 1997 el Centro Pompidou exhibió sus treinta y ocho MNR en una exposición. En el texto de presentación de la exposición el conservador y responsable

³⁴ FELICIANO; Héctor, ob. cit. pp. 160-161

³⁵ Ibidem. Feliciano destaca además las connotaciones bélicas -tan del gusto nazi- del absurdo título.

de colecciones del Centro Pompidou³⁶, Didier Schulmann, enumera las dificultades de restitución de las obras arguyendo, según los ejemplos elegidos, “la desorganización de la Liberación”, “la dificultad de poner en relación las listas” o en algunos casos, como en el caso de una tapicería encargada por Ribbentrop a los Gobelinos, se alude a los casos de colaboracionismo.

Curiosamente en unas declaraciones realizadas por Shulmann para un reportaje televisivo³⁷, éste alude al carácter “ejemplificador” y de recordatorio de los MNR y se pregunta: *¿no será el museo el mejor sitio para ello?*



Il.28. Vista de la exposición del Centre Pompidou. Abril 1997.

Por otra parte en 2008 se realizaron dos exposiciones, una en el Museo de Israel de Jerusalén, y la otra en el Museo de Arte e Historia del Judaísmo de París, tituladas *A qui appartenaient ces tableaux? Spoliations, restitutions et recherche de provenance des oeuvres d'art revenues d'Allemagne*, con 53 obras MNR.

9. ALGUNAS REFLEXIONES EN TORNO A LAS RESTITUCIONES

Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial se pusieron en marcha unidades de búsqueda y comisiones de recuperación nacionales para tratar de recuperar todos los bienes expoliados por los nazis. Además de las dificultades inherentes a la tarea (análisis de la ingente documentación elaborada por los alemanes, identificación y localización de los herederos etc), uno de los trabajos más difíciles será decidir si las cosas por las cuales

³⁶ SCHULMANN, Didier, *L'Histoire face aux oeuvres*. Puede consultarse en la web del Beaubourg www.cnac-gp.fr

³⁷ HOFFMANN, Bettina y MONNAT, Daniel, Documental, ob. cit.

los nazis habían pagado, debían devolverse o no a sus dueños.³⁸ Algunos que habían obtenido enormes beneficios con sus ventas a los nazis no tenían ningún pudor en reclamar los bienes. Incluso gente que había participado activamente en el saqueo, como Haberstock, Fischer o Lhose, presentaba reclamaciones.³⁹

Además los cambios en las fronteras en los años posteriores a la guerra dificultaban la tarea, como en el caso de L'vov (donde estaban los Durero codiciados por Hitler para su museo de Libnz), que de ser polaca había pasado a estar integrada en la URSS. Por otra parte a medida que la guerra fría se consolidaba los oficiales de Monumentos tenían que hacer frente a reclamaciones de ciudadanos soviéticos que tras su huída reclamaban sus posesiones.

10.1. La OSS (Office of Strategic Services)

La Unidad de Investigación del Saqueo de la OSS, principal unidad de inteligencia americana, fue autorizada el 21 de noviembre de 1944. Constaba de tres oficiales que poseían conocimientos de historia del arte: James Plaut, Theodore Rousseau y Lane Faison. Antes de comenzar sus actividades de investigación del saqueo a finales de mayo de 1945 en Alemania, habían hecho investigaciones preliminares en España, Francia e Inglaterra, aprovechando los documentos reunidos por los organismos de Inteligencia de varias naciones. Douglas Cooper de Información británica había seguido la pista a los cuadros introducidos en países neutrales, y había recuperado más de setenta.⁴⁰

Los informes elaborados por la OSS⁴¹ constituyen aún hoy una de las fuentes más valiosas para investigar el saqueo nazi.

El *Art Looting Investigation Final Report* (ALIU) contiene varios informes preliminares, los *Detailed Interrogation Reports* (DIR) centrados en: las personas que jugaron un papel destacado en el saqueo, desde el dealer Karl Haberstock hasta el fotógrafo Heinrich Hoffmann, en el primer informe; la colección de Goering, en el segundo; los métodos alemanes de adquisición en el tercero (que nunca apareció) y el

³⁸ NICHOLAS, Lynn, ob. cit. p. 503.

³⁹ Ibidem. Lynn Nicholas señala que incluso la mujer de Goering se presentó en la oficina de Lane Faison con la esperanza de recuperar una pequeña *Madona* del siglo XV insistiendo que la ciudad de Colonia se la había regalado a ella y no a su marido.

⁴⁰ HOFFMANN, Bettina y MONNAT, Daniel, ob. Cit.

⁴¹ Los informes pueden consultarse en <http://docproj.loyola.edu/>. *The Documentation Project* es una fundación sin ánimo de lucro, creada en Nueva York en 1998, bajo los auspicios del *Cultural Property Research Foundation*.

proyecto del museo e Linz en el cuarto informe. Completaban el trabajo dos informes adicionales sobre el saqueo nazi en Holanda, Bélgica y Francia durante la ocupación alemana, y otros dos sobre el arte saqueado en Suiza.

Además en el informe final se adjuntaba un índice biográfico de individuos implicados en el saqueo de obras de arte.

10.2. Las restituciones en la actualidad

A pesar de que parece perfectamente legítima la devolución de las obras expoliadas a sus legítimos propietarios ya hemos visto que es un tema de enorme complejidad. A menudo se argumenta, como en el caso francés, que muchas de ellas proceden de ventas en el mercado artístico.⁴² Por otra parte muchas leyes nacionales europeas han prescrito, sin olvidar los altos costes legales que implica litigar en los tribunales durante años. Además a medida que pasan los años quedan menos dueños y herederos vivos que puedan reclamar.

Para facilitar la restitución de las obras, en 1998, durante la Conferencia de Washington, 44 países se comprometieron a publicar una lista con las obras adquiridas por sus instituciones en los cinco años anteriores, y a impulsar medidas que favorecieran la localización y recuperación de las obras.

Internet es una herramienta interesante en todo este trabajo, y así algunas instituciones como el Congreso Judío Mundial organizaron una base de datos con las listas elaboradas por los nazis, para dar credibilidad a las reclamaciones. Sin embargo Héctor Feliciano opina que este organismo “ha bajado el tono” ya que tras la guerra numerosos cuadros entraron en el mercado americano.⁴³

(...) muchos de estos cuadros habían perdido la memoria [...] los cuadros entraban en EEUU y enseguida se introducían en el entorno del arte americano

En opinión de Feliciano habría que crear una comisión internacional de arbitraje independiente, integrada por representantes de las familias, expertos, abogados etc. Sin embargo muchos museos no se resignan a que sus cuadros abandonen sus museos, y a

⁴² Según una investigación de la Direction des Musées de France bajo la Mattéoli Commission un 10% de las obras procedería del expolio directo a las familias judías, y el 90% restante de ventas en el mercado durante la ocupación. www.rmn.fr Sin embargo en la Ley Alemana de Restitución Patrimonial de 1994 (BRÜG) se estableció que todas las transmisiones de propiedades judías que tuvieron lugar entre el 1/9/1935 y el 8/5/1945 se consideran nulas a todos los efectos, para dar un paraguas legal a quienes se habían desprendido de ellas bajo presión, a menudo difícilmente demostrable.

⁴³ HOFFMANN B. y MONNAT D, ob. cit.

menudo argumentan que los herederos tras la restitución frecuentemente los venden, como en el caso de *Dama en rojo y verde* de Léger en 2003 o *Escena callejera de Kirchner*, subastado en 2006 tras su restitución. ¡La colección privada es un derecho!-claman los coleccionistas, sin embargo.

Las reclamaciones de los herederos son numerosas y afectan a todo el planeta: los museos alemanes atienden entre 50 y 100 reclamaciones en la actualidad, España tampoco está libre de reclamaciones con el litigio que enfrenta a la familia Cassirer con la Fundación Thyssen por el cuadro *Rue St Honoré. Après-Midi, Effet de Puie* (1897).



Il. 29. A la derecha el cuadro de Pissarro, a la izquierda fotografía aportada como prueba de que el cuadro pertenecía a la familia

Los herederos de Grosz, invocando el Convenio de Washington de 1998, llevan más de diez años litigando para recuperar los cuadros saqueados por los nazis, y en la actualidad dispersos por museos de Tokio, Nueva York o Dresde.

Por otra parte el marco legal de algunos países como Rusia o Suiza tampoco facilita la restitución de las obras de arte expoliadas por los nazis. En Suiza un ciudadano que demuestre ser propietario de una obra de arte durante cinco años no puede ser despojado de ella, lo cual implica que el expolio de muchas de las obras ya había prescrito cuando finalizó la Segunda Guerra Mundial. En el caso ruso la situación es totalmente diferente ya que todo el botín incautado por el Ejército Rojo en Alemania y la Europa del Este, cuya posesión negaron durante décadas las autoridades soviéticas, fue proclamado “patrimonio nacional de Rusia en compensación por los daños infligidos a la URSS por el nazismo durante la guerra”. Nos estamos refiriendo a un conjunto de

más de 200.000 pinturas, esculturas, joyas, libros y objetos artísticos. Sin embargo en 1998, a instancias de Boris Yeltsin, el Tribunal Constitucional la invalidó abriendo la vía a las reclamaciones, aunque la sentencia dictamina que Rusia no debe devolver los bienes a los “países agresores”, aún cuando “podría hacerlo como gesto de buena voluntad”.⁴⁴

11. CONCLUSIONES

Ya hemos visto cómo a pesar del tiempo transcurrido desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, las heridas abiertas por el “robo masivo” que supuso el expolio nazi siguen aún abiertas. Ya comentamos en la introducción que el expolio artístico es un fenómeno recurrente a lo largo de la Historia, sin embargo el expolio nazi no tiene parangón hasta la fecha, por su desmesura y por la perfecta maquinaria estatal que lo respaldaba. El interés por el arte de la cúpula nazi, que no decaerá ni siquiera después de Stalingrado, hacen del mismo un fenómeno único.

Aunque otros dictadores (Stalin, Mao...) impusieron unos dictados artísticos, no son fenómenos comparables a lo realizado por Hitler, primero en Alemania, y después en la Europa ocupada por él durante la guerra, ya que la purga artística guarda gran semejanza con la purga racial: se hace una selección de aquellas obras que interesan y el resto es eliminado o vendido (o trocado). Igual que se produce una exaltación de lo ario y se denigra, persigue o elimina al que no entra en esos cánones (judío, gitano, homosexual...), del mismo modo el arte no “germánico” será perseguido y eliminado.

En este sentido es curiosa la diferente manera de actuar de los nazis en el este de Europa, considerados *Untermen*, subhombres, y el oeste, donde estaba la odiada pero a la vez admirada cultura francesa.

En cualquier caso, para terminar, podríamos recordar las palabras de Héctor Feliciano: “el arte no nos protege absolutamente de nada, pues se puede muy bien ser, a la vez, amante del arte y criminal de guerra”⁴⁵.

⁴⁴ Ver La Vanguardia de 21 julio 1999, *El TC ruso invalida la ley que nacionaliza el botín artístico incautado a la Alemania nazi*.

⁴⁵ FELICIANO, H. ob. cit. p. 19.

12. BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES

Bibliografía:

- AVILA, Ana, *El arte y sus museos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003
- Degenerate art*, Catálogo de la exposición, Los Ángeles County Museum, New York, 1991
- FELICIANO, Héctor, *El museo desaparecido*, Destino, Barcelona, 2004.
- GUYOT, Adelin y RESTELLINI, Patrick, *L'art nazi. Un art de propagande*, Complexe, Bruxelles, 1996.
- HINZ, Berthold, *Arte e ideología del nazismo*, Fernando Torres, Valencia, 1978.
- HITLER, Adolf, *Mi lucha*, Edición electrónica, Jusego Chile, 2003.
- KERSHAW, Ian, *Hitler*, Ediciones Península, Barcelona, 2000.
- MICHAUD, Eric, *Un art de l'éternité : L'image et le temps du national-socialisme*, Paris Gallimard, 1996.
- NICHOLAS, Lynn, *El saqueo de Europa*, Ariel, Barcelona, 2007.
- SPEER, Albert, *Memorias*, Acantilado, Barcelona, 2001.
- WEITZ D. Eric, *La Alemania de Weimar*, Turner Noema, Madrid, 2007.

Documentales:

- La atracción fatal de Hitler*. Documentos TV, TVE, 1989
- La conspiración del silencio*, Christopher Spencer, Channel 4, Arthouse, Gran Bretaña, 1998.
- El gran dictador del arte*, Norman Stone, BBC, Gran Bretaña, 1981.
- El poder de las imágenes: Leni Riefenstahl I y II*, Documentos TV, TVE, 1995.
- Los cuadros del pillaje*, Norman Stone, BBC, Gran Bretaña, 1998.

Hemerografía:

- BASSEL, Marc, "Temor a las restituciones", *La Vanguardia* (21-11- 2006).

_____"El TC ruso invalida la ley que nacionaliza el botín artístico incautado a la Alemania nazi", *La Vanguardia* (21-07-1999).

“La France restitue un Matisse volé par les nazis”, Le Figaro (24-11-2008)

“Luz en las sombras del expolio nazi”, El País (9-01-2009)

MACINTYRE, Donald, “After decades in legal limbo, France's collection of Nazi-looted art may finally be sent to Israel”, The Independent (17 -04- 2004).

MARÍN, Maribel, “Inventario del museo soñado por Hitler”, El País (2-12-2007).

“Muestran relación de Hitler con localidad de Linz”, El Universal (17-09-2008)

POCH, Rafael, “Buscando la obra de Grosz”, La Vanguardia (27-03-2009).

SERRA, Catalina, “Devuélveme el arte de mi país”, El País (06-04-2009).

TORQUEMADA, Blanca, “El cuadro maldito del Thyssen”, ABC (12-12-2004).

Recursos on-line:

www.culture.gouv.fr (Ministerio de Cultura de Francia)

www.cnac-gp.fr (Centro Georges Pompidou)

<http://docproj.loyol.edu> (The Documentation Project. Project for the Documentation of Wartime Cultural Losses)

www.archives.gov/ (The National Archives Washington)

<http://www.dhm.da/datenbank/linzbd> (Deutsches Historisches Museum)

<http://musea.univ-angers.fr> (Sobre Rose Valland)

www.artrestitution.at (Catálogo digital de más de 5000 obras expoliadas por los nazis a sus dueños)

ANEXO I

LISTA DE LAS COLECCIONES JUDÍAS EXPOLIADAS POR LOS NAZIS EN FRANCIA, BÉLGICA Y HOLANDA*

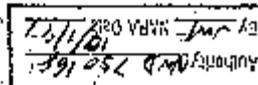
*Fuente The Documentation Project. Project for the Documentation of Wartime Cultural Losses.
<http://docproj.loyola.edu>

LIST OF SEIZED JEWISH ART COLLECTIONS

1. ANDRIEUX, Hugo Daniel, BRUSSELS.
2. ARNHOLD, Hens, 124 Bd. Maurice Barres PARIS
3. ARNSTEIN Hermann, 23 Avenue Leopold II, PARIS.
4. AUGENTE (PREGEL) 18 Rue Auguste Vacquerie PARIS.
5. DACRE Freres, 141 Bd. Haussmann, PARIS.
6. BALL, H.Fa., 169 Rue St.Charles, PARIS.
7. BRAUN Mrs. Robert, 23 Avenue Leopold II PARIS.
8. BRUNSWICK, Betty, 53 Rue Schaffer, PARIS.
9. COHN 3 Rue du General Appert, PARIS.
COLLOREDE Princessa, Garde-Moble, PARIS
DAVID-WEILL, deposits at Chateau Sourches and Chateau de
Mareil-le-Crayon.
12. DREYFUSS, 8 Rue Elysee, PARIS.
DREYFUSS, 63 Avenue Raymond Poincare, PARIS.
DREYFUSS, TOURS.
ERLANGER, PARIS.
ISMOLD, Edouard, 54 Avenue d'Iona, PARIS
FLAVIAN, Salomon, Westminster Foreign Bank, PARIS
GRAUPE, Societe Parisienne, 20 Rue du Daix, PARIS.
HAHN, 11 Rue Jules Sandeau, PARIS.
HALPHEN, Emile, 18 Henri-Martin, PARIS
HAMBURGER, Hermann Jean Isaac, last heard of in HOLLAND
HEILBRONN, P., 1 Place de l'Alma, PARIS - Credit Commercial de
France in MONT-de-MARIE.
HEESE, M. Raymond, Chateau Brissac.
HIRSCH, Leo, 64 Avenue Raymond Poincare, PARIS.

- HIRSCH, Mme.Vve.Louis, deposit in safe of Banque de France
PARIS.
26. KALLMAN, 51 Avenue Foch, PARIS
 27. KANN, Alphonse, ST.GERMAIN-en-LAYE.
 28. KAPFERER, Mme., Chateau Brissac.
 29. KRAEMER, Galerie, 46 Rue de Monceau, PARIS.
 30. KRONIG, Joseph, vault of Credit Lyonnais, PARIS.
LANGENBACH.
 32. LANTZ, 16 Rue Greuze, PARIS.
LEVY, Arthur, 145 Rue de la Pompe, PARIS.
 34. LEVY de BENZION, Chateau Dravail.
 35. LEVY-HERMANOS, 81 Avenue Victor Hugo, PARIS
 36. LIBERMANN, 3 Rue de Lota, PARIS.
 37. LINDENBAUM, vault at Chase Safe Deposit Company, 41 Rue Cambon,
PARIS.
 38. LOEWELL, Chateau Chambord.
 39. LOEWENSTEIN, F., BORDEAUX.
 40. LYNDBURST, Rue Joseph II, BRUSSELS
 41. MERZBACH, Jean Paul, 43 Avenue Foch, PARIS
 42. MEYER, Raoul, 34 Avenue Raphael, PARIS
 43. MICHEL, Georges, 14 Rue Clement-Marot, PARIS.
 44. OPPENHEIMER, Rue Pergolosa, PARIS
 45. PERLS, Societe Parisienne, 20 Rue de Daix, PARIS.
 46. PIERROTET, 9 Rue de Marignan, PARIS
 47. REICHENBACH, B. Chateau Chambord
 48. REIMS, 50 Bd. Flandrin, PARIS (IVe)
 49. ROSENBERG-BERNSTEIN, BORDEAUX
 50. ROSENBERG, Paul Bank Vault, BORDEAUX.

51. ROSENBERG, Paul, 2 Rue de la Boute, PARIS.
52. ROTHSCHILD, Alexandre, 2 Rue Leonardo du Vinci, PARIS.
53. ROTHSCHILD, Catherine, 3 Rue Michel-Ange, PARIS.
54. ROTHSCHILD, Edmond de, 5 Rue de la Terrasse, PARIS.
55. ROTHSCHILD, Edouard, 2 Rue St. Florentin, PARIS.
56. ROTHSCHILD, Henry, Chateau Vaux de Cernay.
57. ROTHSCHILD, James, deposits at Banque de France, PARIS, and
6 Avenue Napoleon, COMPIEGNE.
58. ROTHSCHILD, Maurice, Chateau Ferrieres.
59. ROTHSCHILD, Philippe de, deposit at Societe Generale,
ARGACHON, near BORDEAUX.
60. ROTHSCHILD, Robert, Chateau Laversine, near CHANTILLY.
61. SAUERBACH, 14 Rue Jules Clarty, PARIS.
62. SELIGMANN, 90 Rue de la Faisanderie, PARIS.
63. SELIGMANN, Andre, Arnold and Jacques, Rue du Faubourg St. Honore
and 3 Rue de la Paix, PARIS.
64. SIMON, Hugo, 102 Rue de Gramelle, PARIS.
65. SPIRO, Eugene, 31 Rue de la Faisanderie, PARIS.
66. STERN, Caroline, Chateau de Vilette, near PONT ST. MAEXENCE.
67. STRAUSS, Emile.
68. STRAUSS, Walter, 12 Rue Baynard, PARIS.
69. TALIA, 27 Avenue Foch, PARIS.
70. UNGER.
71. VORONOFF, Georges, 155 Bd. Haussmann, PARIS.
72. JATSON, M., Banque Nationale pour le Commerce et l'Industrie,
PARIS.
73. WEIL-PICARD, 86 Avenue Victor Hugo, PARIS.
74. WEINBERGER, Alfred, Bank vault, Morgan & Co., PARIS.



ANEXO II

LISTA DE LAS OBRAS “SELECCIONADAS” POR GOERING EN EL JEU DE PAUME (Ver listado completo en el CD)*

*Fuente The National Archives, Washington. www.archives.gov/

Ry. 239
Box 78Sonderstab Bildende Kunst
Arbeitsgruppe Louvre
V./S.

20. Oktober 1942.

Listeder für die Sammlung des Reichsmarschalls Hermann Göring abgegebene
Kunstgegenstände.

Meister	Beschreibung	Einsatzstelle
<u>I. Gemälde:</u>		
van Balen, Art des	Jagd der Diana	M-Aktion
Berchem, Nicolas	Italienisches Hafengebilde Oel auf Lwd. 67,1 x 88	Wassermann MW 16
3. ✓ Met de Bles	Gang nach Golgatha Oel auf Holz 40 x 100	Seligmann 2
4. ✓ Boucher	Hirtenbild Schäfer und Schäferin Oel auf Lwd. 27 x 34	Seligmann
5. ✓ Boucher	Venus Oel, oval	Wildenstein W 2
6. ✓ Boucher	Venus Oel, oval	Wildenstein W 3 Gegenstück zu W 2

Meister	Beschreibung	Einsatzstelle	Datum (Erwerb)
Boucher	Liegende nackte Frau Weißgehöhte Zeichnung auf braunem Papier 27,7 x 42,3	Stern St 6	1.5.41
Boucher, Kreis des	Schäferin, Kind mit einer Gießkanne begießend Öl auf Lwd., hochoval, 62,8 x 44	Rothschild R 362 Gegenstück zu R 363	1.5.41
Boucher, Kreis des	Frau mit zwei Kindern Öl auf Lwd., hochoval, 62,7 x 44,2	Rothschild R 363 Gegenstück zu R 362	
10. ✓ Boucher	Venus, mit Amor spielend bez. rechts unten: F. Boucher Öl auf Lwd. 86,4 x 145	Rothschild R 387 Gegenstück zu R 386	1.5.41
11. ✓ Boucher	Venus, Amor züchtigend Öl auf Lwd. 86,4 x 145	Rothschild R 386 Gegenstück zu R 387	1.5.41
12. ✓ Boucher	Bildnis der Madame Pompadour Hinterglasmalerei (?) 21,1 x 15,2 Im alten Goldrahmen	Alexandrine Rothschild R 862	X
✓ Boucher	Landschaft in Medaillon 56,4 x 46	Jacobsen	13.8.
14. ✓ Boucher -19.	6 Gemälde mit mythologischen Darstellungen (Vier Elemente u.a.) ca. 280 x 205	Alexandrine Rothschild R 859 a - f	13.8.

Meister	Beschreibung	Einsatzstelle	Datum d Erwerbs
✓ 28. ✓ Cézanne	Junger Mann mit roter Weste Aquarell 47 x 31	Rosenberg Bordeaux	2.12.41
✓ 29. ✓ Cézanne	Stilleben Aquarell 48 x 57,5	Rosenberg Bordeaux	2.12.41
✓ 30. ✓ Cézanne "	Harlekin Aquarell 49 x 30	Rosenberg Bordeaux	2.12.41
<i>no photo</i> 31. Cézanne	* Haus Öl auf Lwd. 60 x 100	Rothschild	4.12.41
32. ✓ Chardin	Die Balletpielerin Öl auf Lwd. 79 x 63 sign. links seitlich: Chardin 17	Rothschild R 430	1.5.41
33. ✓ Charlier, J.	<i>Veride</i> Nymphe im Wasser Lwd. 18 x 24,5	Jacques Selig- mann I b 58	8.2.41
34. ✓ Cleve, van	Bildnis der Eleonore von Frankreich Öl auf Holz 35 x 45	Seligmann	2.12.41
35. ✓ Cleve, van	<i>Madonna mit Kind und Heilige Familie. Skizze</i> Öl auf Holz 60,7 x 52,5	Wildenstein # 87	8.2.41
36. ✓ Clouet, F.	Bildnis der Charlotte de France als Kind Holz, 17,5 x 14	Rothschild ✓ R 76	8.2.41

ANEXO III

LISTA DE LAS OBRAS “SELECCIONADAS” POR HITLER EN EL JEU DE PAUME*

*Fuente The Documentation Project. Project for the Documentation of Wartime Cultural Losses.
<http://docproj.loyola.edu>

Von den im Jeu de Paume ausgestellten Kunstgegenständen
wurden am 5.2.1941 für die Sammlung des Führers ausgewählt
und am 8.2.1941 abtransportiert :

- 1; B.Luini ?
Maria mit Christus und
Johannesknaben
Leinwand, Höhe 84,5 Breite 60,5
R 29 Aus Slg.Rothschild Schloss Reux
2. Spanisch 16.Jh.
Bildnis einer Dame
Leinwand Höhe 113,8 Breite 106
Aus Sammlung Arnold Seligmann
II 97
3. Frans Hals
Damenbildnis
Leinwand, Höhe 116,5 Breite 88,5
Aus Sammlung Rothschild
R 53
4. Rembrandt
Männliches Bildnis
Leinwand, Höhe 105,5 Breite 93,5
Aus Sammlung Rothschild
R 50
5. v;d;Neer
Winterliche Dorflandschaft mit
Schlittschuhläufern
Leinwand Höhe 67, Breite 104,5
Aus Sammlung Rothschild
R 12
6. A;Cuyp
Flusslandschaft mit Burg
Holz, Höhe 48,5 Breite 74
Aus Sammlung Rothschild
R 103
7. Terborch ?
Trinkendes Mädchen
Holz, Höhe 39,5 Breite 32
Aus Sammlung Rothschild
R 4
8. Holländisch Mitte
17.Jh.
Marine
Holz, Höhe 13,5 Breite 19
Aus Sammlung Rothschild
R 102
9. J. Vermeer
Der Astronom
Leinwand Höhe 51,5 Breite 46
Aus Sammlung Rothschild
R 1

10. Berchem
Baechlandschaft
Leinwand Höhe 92 Breite 75,2
Aus Sammlung Rothschild Rue Florentin
R 253
11. F.Potter
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX Brückenlandschaft
Leinwand Höhe 44,5 Breite 67,5
Aus Sammlung Rothschild
R 101
12. Ph.Wouvermann
Molländische Herbstlandschaft mit
Falkenjagd
Holz Höhe 31 Breite 44,5
Aus Sammlung Rothschild
R 100
13. Rigaud ?
Bildnis der Mlle.Lebrait als
Schnitterin
Leinwand Höhe 131 Breite 106
Aus Sammlung Rothschild
R 32
14. Watteau ?
Gitarrespieler
Leinwand Höhe 33,5 Breite 25,5
Aus Sammlung Rothschild
R 62
15. Watteau ?
Überraschte Gitarrespielerin
Holz alte Masse Höhe 34 Breite 27,5
Aus Sammlung Rothschild
R 63
16. Pater
Liebespaar mit Zaungästen
Leinwand Höhe 35 Breite 29
Aus Sammlung Rothschild
R 66
17. F.Boucher
Schäferpaar
Oval Leinwand Höhe 64 Breite 54
Aus Sammlung Rothschild
R 108
18. F.Boucher
Bildnis der Madame Pompadour
Leinwand Höhe 114,5 Breite 162,5
Aus Sammlung Rothschild
R 251
19. F.Boucher
Brunnendekoration mit Quellnymphe
Leinwand Höhe 267 Breite 218
Aus Sammlung Rothschild
R 252

20. Fragonard ?
Möfisches Fest im Freien
Leinwand, heutige Masse Höhe 75 Breite 90
Aus Sammlung Rothschild
R 43
21. Fragonard
Mähnliches Bildnis
Vorstudie zu dem Bildnis des Saint-Nom
im Louvre
Leinwand Höhe 80,5 Breite 63,5
Aus Sammlung Rothschild
R 39
22. Franz. 2.Hälfte
18.Jh.
Damenbildnis
Oval Leinwand Höhe 62,5 Breite 52,5
Aus Sammlung Rothschild
R 104
23. Franz. 2.Hälfte
18.Jh.
Mädchen mit Margarine
Oval Leinwand Höhe 70,5 Breite 59
Aus Sammlung Rothschild
R 60
24. Franz. 2.Hälfte
18.Jh.
Knabe mit abgeblühter Blume
Oval Leinwand Höhe 72 Breite 60
Aus Sammlung Rothschild
R 61
25. Franz. 2.Hälfte
18.Jh.
Bildnis eines sitzenden Abbé
Fastell Höhe 210 Breite 150,5
Aus Sammlung Rosenberg-Bernstein, Bordeaux
BoR 44
26. Vernet
Hafenlandschaft
Leinwand Höhe 45,5 Breite 66
Aus Sammlung Maurice Rothschild, Armain-
villiers
BoR 43
27. Ch;F. Laeroix
Küstenlandschaft
Leinwand Höhe 86,5 Breite 120
Aus Sammlung André Seligmann
III 105,17
28. Efusié ?
Knabenbildnis
Oval Leinwand Höhe 46 Breite 37
Aus Sammlung Rothschild
R 69
29. G.P.Fannini
Christus am Teiche Bethesda
Leinwand Höhe 98 Breite 136
Aus Sammlung Hans Fürstenberg
F 4

- Gainsborough ? Bildnis der Lady Hibbert
Leinwand Höhe 133 Breite 101,5
Aus Sammlung Rothschild
R 57
- Goya Knabenbildnis
Leinwand Höhe 112 Breite 77,5
Aus Sammlung Rothschild
R 45
- Goya Bildnis der Clara de Soria im Alter
von 6 Jahren
Leinwand Höhe 113,5 Breite 84
Aus Sammlung Rothschild
R 46
- Franz; 2.Hälfte 16.Jh. 4 Wandteppiche mit bacchantischen
Darstellungen
Höhe rund 274 Breite rund 202
Aus einer Rothschildsammlung ?
BoR 45,46,47,48
34. Franz. 2.Hälfte 18.Jh. Gobelin mit Spitzbögen und chinesischen
Darstellungen
Höhe 366 Breite 309
Aus Sammlung Helene de Zuylen de Nyevelt
R 244
- Franz. Anfang 18.Jh. Kommode
Aus Sammlung Rothschild Pont 1'Eveque
Höhe 86 Breite 150 Tiefe 62
R 140
36. Franz. Anfang 18.Jh. Kommode
Aus Sammlung Rothschild Pont 1'Eveque
Höhe 90 Breite 102 Tiefe 58
R 145
- Franz. Anfang 18.Jh. Boule-Kommode
Aus Sammlung Rothschild Pont 1'Eveque
Höhe 96 Breite 85 Tiefe 42
R 159
38. Franz. Mitte 18.Jh. Kommode
Aus Sammlung Rothschild Pont 1'Eveque
Höhe 86 Breite 140 Tiefe 54
R 141
- Franz. 2.Hälfte 18.Jh. Kommode
Aus Sammlung Rothschild Pont 1'Eveque
Höhe 84 Breite 141 Tiefe 63
R 171

40. Franz.1770-80
(Niesener)

Kommode
Aus Sammlung Rothschild Pont 1(Eveque
Höhe 85 Breite 120 Tiefe 49,5
N 143

Lista de objetos del Jeu de Paume seleccionados para la colección del Führer el 5 de febrero de 1941
y transportados el 8 de febrero de 1941

