

L'ART ENSANGONAT



L'AVENÇ,

Joan Santacana Mestre

Imma Socias Batet

L'ART ENSANGONAT

Saquejats i saquejadors durant el Tercer Reich

L'AVENÇ

Barcelona

2024

Recerca finançada pel Ministerio de Ciencia e Innovación, la Agència i el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (Projecte PID 2021-124518NB-I00 finançat per MCIN/AEI /10.13039/501100011033 / FEDER, UE).



ICRPC
Institut Català de Recerca
en Patrimoni Cultural

CERCA
Centres de Recerca
de Catalunya



Diputació de Girona

Barcelona, març de 2024

© del text, els autors

© d'aquesta edició, L'Avenç, S.L., 2024

Mallorca, 221, sobreàtic

08008 Barcelona

Telèfon: 93 245 79 21

www.lavenc.cat

www.llegirencatala.cat

Es reserven tots els drets.

Qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació d'aquesta obra només pot ser realitzada

amb l'autorització dels seus titulars, amb excepció prevista per la llei.

Adreça a CEDRO (Centre Espanyol de Drets Reprogràfics)

si necessita reproduir algun fragment d'aquesta obra

(www.conlicencia.com; 93 272 04 47).

L'Avenç forma part de l'Associació d'Editorials Independents Llegir en Català.

Disseny i composició: L'Avenç

Imatge de la coberta: Membres de les forces militars aliades recuperant l'obra de Brueghel el Vell, titulat *El banquet de nocces*, des de la mina de sal d'Altaussee, prop de Salzburg (Àustria) a Viena, el 1946. United States Information Service. Österreichische Nationalbibliothek

THEMA: NHD 1DFG 2ADC 3MPB

ISBN: 978-84-18680-45-8

Dipòsit legal: B. 4113-2024

Imprès a Gràfiques 94

TAULA

| | |
|--|----|
| Pròleg | 9 |
| 1. Introducció: el Reich alemany i l'art | |
| L'art inspirat i l'art degenerat | 15 |
| La Comissió Roberts i els rescatadors de l'art | 20 |
| La gran transferència de col·leccions artístiques i les seves causes | 22 |
| El contraban de postguerra i els programes aliats de recuperació d'objectes d'art | 26 |
| 2. Compradors i intermediaris en el mercat sagnant de l'art | |
| Els homes de Göring: Walter Andreas Hofer i Bruno Lohse ... | 31 |
| El cercle dels de Múnic i la seva supervivència posterior | 38 |
| Hans Otto Carl Wendland. Un veterà en l'ofici de l'extorsió ... | 41 |
| El paper de les dones en l'espoli i saqueig d'art a Europa: el cas de Maria Almas-Dietrich (1892-1971) | 44 |
| 3. L'art saquejat a major glòria del Reich. El museu de Linz | |
| La idea del Führer i el Gran Museu del Reich | 51 |
| Els museòlegs i acadèmics destinats a complir els somnis del Führer | 56 |
| El paper de l'ERR i la influència d'Alfred Rosenberg en el saqueig d'art | 62 |
| Els mètodes emprats per l'ERR per al saqueig d'art | 65 |
| El destí final: Carinhall | 68 |
| El paper de les cases de subhastes i galeries en el saqueig. Les discretes dones al servei de l'art robat | 73 |

| | |
|--|-----|
| 4. El gust i el destí de l'art | |
| El peculiar gust artístic del Führer | 81 |
| Les peripècies de l'art degenerat i els seus voltors | 83 |
| Va ser el gust de Göring una excepció? | 86 |
| 5. L'art ensangonat i el seu rastre a Espanya i l'Amèrica Llatina | |
| Els itineraris de l'art robat i el paper d'Espanya | 91 |
| El nexa llatinoamericà | 98 |
| Un cas paradigmàtic: la col·lecció d'art de Cambó i les adquisicions a Theodor Fischer en l'etapa nazi | 104 |
| Llums i ombres sobre la figura de Cambó | 112 |
| 6. El saqueig artístic d'Espanya. Un cas diferent | |
| Les modalitats del saqueig i el perfil dels saquejadors | 117 |
| La destrucció de l'art religiós a la zona republicana i les vies de sortida dels objectes requisats | 125 |
| 7. L'art europeu perdut: entre la destrucció i el robatori | |
| Les destruccions pel foc i les bombes | 131 |
| Les obres «desaparegudes» que poden tornar a aparèixer | 135 |
| 8. Epíleg. Una reflexió sobre el valor de l'art i la reparació del dany | 139 |
| Principals fonts | 147 |
| Bibliografia citada | 149 |
| Notes | 153 |

PRÒLEG

Dia gris (1921) és una pintura de George Grosz. Reflecteix el conflicte social d'Alemanya després de la Gran Guerra. És una obra de denúncia, amb un llenguatge visual clar; el cavaller de negre, vestit de forma impecable, barret, corbata i coll alt emmidonat, és un fervent defensor de l'Imperi del Kàiser com indica la bandera en el trauc de l'americana. Pertany a una classe social, l'alta burgesia alemanya, que es va beneficiar de la guerra. Darrere seu hi ha un tolit vestit de soldat; la cara fosca i trista reflecteix la ràbia i el desengany. És el gran perjudicat per la guerra; ha combatut, ha resultat mutilat i ara sobreviu vivint en els sòrdids ambients dels barris obrers, tal com evidencia el personatge amb la pala que travessa l'escena, amb les xemeneies com a teló de fons. Grosz va pintar un testimoni implacable i autèntic dels temps convulsos que van precedir l'auge del nazisme. L'obra, com milers de peces més, va ser condemnada durant el Tercer Reich. El seu autor, el mateix any que Hitler va pujar al poder, va emigrar als Estats Units, salvant així la vida.¹ Què va passar amb l'art en aquest període? Per quina raó autors com Grosz van ser prohibits? Com va resultar afectat el mercat internacional de l'art per aquesta situació?

Aquest llibre és un assaig sobre el comerç d'art durant les dècades centrals del segle xx, quan el vell continent es va veure

embolicat en un terrible conflicte bèl·lic general, mentre que alguns països com Espanya, que no van estar directament afectats per la tempesta d'acer, ja havien patit prèviament la seva dosi particular de violència i de guerra.

Alemanya, i especialment Berlín, fins a l'any 1933, en què els nazis van accedir al poder, havia estat el centre de nous corrents d'art com l'expressionisme, el dadaisme, el constructivisme o «la nova objectivitat». Era un veritable punt de trobada de les avantguardes artístiques d'Europa.² Però tot això estava a punt de fer un tomb radical aquell mateix any.

Günter Grass (1927-2015) explica que, el 1933, davant la notícia del probable triomf dels nazis, el seu amic Bernd, gallerista d'art d'ascendència jueva, es va sentir personalment amenaçat i va cridar: «Cal fugir! Cal fugir ara mateix!» i va posar fora de perill, a Amsterdam, els quadres que amb la predictable presa del poder per part de Hitler podien considerar-se especialment sospitosos i amenaçats: eren les obres d'Ernst Ludwig Kirchner, Max Pechstein, Emil Nolde, George Grosz, etcètera. I Bernd tenia raó. Era urgent marxar d'Alemanya, d'aquella Alemanya en la qual, fins feia poc, havien florit tantes avantguardes artístiques. Va ser aquell mateix dia quan Max Liebermann (1847-1935), el més insigne artista impressionista del país, que havia liderat la pintura avantguardista més de sis lustres, contemplava des de la seva mansió, a la Pariser Platz 7 de Berlín, al costat de la Porta de Brandenburg, la cèlebre marxa de les torxes que va culminar amb l'exaltació de Hitler a la Cancelleria de la República. Qui havia estat president de l'Acadèmia Prussiana de les Arts va renunciar al càrrec en protesta per la discriminació a què estaven sotmesos els pintors alemanys d'origen jueu. Des de llavors va viure aïllat a casa seva fins a la mort als 87 anys. Les seves obres van ser confiscades i va ser inclòs en la llista negra de l'art «degenerat».³

Com si el seu famós quadre titulat *Die Gänserupferinnen* (Desplomant oques) pintat molts anys abans, el 1872, fos

simbòlic i premonitori del que els passaria a tantes persones, artistes i amants de l'art, que serien plomades, prèviament al seu sacrifici. Aquest llibre tracta de tot aquest sagnant episodi, quan l'art, a Europa, es va tenyir de vermell.

Però per comprendre què va passar aquests anys cal també plantejar la reacció que van tenir els intel·lectuals i artistes europeus davant l'auge del nazisme a Europa i no només a Alemanya o Àustria sinó, sobretot, a França, país que concentrava, als anys trenta, l'elit cultural del continent. Quan es llegeixen les memòries personals de les grans figures de la cultura europea d'aquells anys, es pot treure la conclusió que tota la intel·lectualitat europea va resistir i va lluitar contra el feixisme i el nazisme, però aquesta impressió no és del tot certa. La majoria dels intel·lectuals que no van fugir i no van ser arrestats, es van comprometre amb les autoritats d'ocupació. En realitat, la majoria dels intel·lectuals i artistes que van col·laborar amb els nazis, quan van ser interrogats després de la guerra es defensaven afirmant que «tothom col·laborava» i aquesta afirmació era en bona part important veritat.⁴ Aquest col·laboracionisme no només es donava entre escriptors, sinó que es va donar especialment entre artistes, entre aquells artistes l'obra dels quals no va ser condemnada explícitament i que aspiraven que el Reich alemany fos indulgent amb la seva obra.

D'aquesta manera, un autor com el fauvista Maurice de Vlaminck (1876-1958) va respondre a una invitació de Joseph Goebbels (1897-1945) per visitar el Reich l'any 1941, juntament amb els també fauvistas André Derain (1880-1954) i Othon Friesz (1878-1949). En aquella ocasió també es va unir al grup Kees van Dongen (1877-1968), el gran fauvista d'origen holandès però nacionalitzat francès i que havia format part del moviment expressionista alemany Die Brücke. Finalment, per veure fins a quin punt la comunitat artística francesa es va rendir i lliurar als nazis, només cal observar les fotografies de

l'exposició que va comissariar l'escultor Arno Breker a l'Orangerie de París juntament amb Hermann Göring; i és que Breker va ser l'escultor favorit de Hitler que va plasmar en escultura les idees estètiques dels jerarques nazis.

Com a resultat de tot això, i sobretot en el transcurs de la Segona Guerra Mundial, es va produir a Europa una gran transferència d'obres d'art que pertanyien a col·leccionistes privats d'origen jueu cap a jerarques del Tercer Reich, galleristes i col·leccionistes d'art sense escrúpols que van comprar les obres que havien estat decomissades. Així mateix, molts museus públics dels països ocupats per Alemanya van patir mutilacions, saquejos, requisos i robatoris d'obres d'art que, majoritàriament, es van traslladar al Reich alemany.

Finalment, també la mateixa guerra, amb els bombardejos de ciutats i de la població civil, va ser la causa de pèrdues irremediabls d'art i de vegades, aprofitant el caos causat per les explosions, aquests objectes van ser robats i van desaparèixer.

Però això que diem, tot i que va causar molt patiment i un dany irreparable, no va ser el més greu; el pitjor de tot va arribar al final de la guerra, quan aquells que veien clarament com la seva causa estava perduda, van aprofitar l'ocasió que els oferia la seva situació privilegiada per acumular art robat en amagatalls secrets amb la finalitat de vendre'ls al millor postor un cop hagués passat el perill. Així doncs, la postguerra va ser tan cruel i injusta com la guerra mateixa. En aquestes pàgines voldríem plantejar aquesta problemàtica que, tot i que ha estat objecte de nombrosos treballs de recerca per part d'agències públiques i investigadors privats, no tenia encara un treball de síntesi, clar i documentat, que mostrés totes les facetes d'aquest art que hem anomenat ensangonat.

Amb aquest breu pròleg hem volgut mostrar les complexes relacions entre l'art i la política i també per advertir, com veurem al llarg d'aquestes pàgines, de les dificultats que ofereix la lectura i la contemplació de l'art com a art pur.