

Los caprichos de Hitler: **Arte nacionalsocialista vs arte degenerado.** **Saqueo y coleccionismo**



Grado en Historia del Arte

Curso 2018-2019

Ayarit Guanche Castellano

Tutoras:

Clementina Calero Ruiz

Ana María Quesada Acosta

Índice

1. Introducción	3
2. Marco histórico	4
3. Arte degenerado vs arte nacionalsocialista	8
3.1. Arte del Tercer Reich o arte nacionalsocialista	9
3.1.1. Creación de la Cámara de Cultura del Reich	10
3.1.2. La Casa de Arte Alemán	14
3.1.3. Preselección y selección de obras	16
3.1.4. Pintura y escultura: el ideal nazi	17
3.2. Arte Moderno o “arte degenerado”	34
3.3. Consecuencias tras la 2GM del arte nacionalsocialista y el arte degenerado	47
4. Saqueo y coleccionismo	49
5. Conclusiones	58
6. Bibliografía	60

1. Introducción

Tras su ascenso al poder, Hitler comenzó a expoliar miles de obras artísticas iniciando, paralelamente, una censura del arte moderno por considerarlo un “arte degenerado”. Su pensamiento, obsesionado por el arte clásico, le lleva a deshacerse de toda manifestación artística que odiara, potenciando por otra parte una temática afín a sus ideas políticas y una actitud acumulativa basada en el saqueo y coleccionismo de todo aquel arte que considerara de calidad. Este hecho que ya conocimos en clase y a través de distintas lecturas o incluso películas, nos despertó la necesidad de profundizar aún más, intentando ahondar en los factores que lo hicieron posible, así como en su desarrollo y consecuencias, lo que justifica su elección como tema a desarrollar en nuestro Trabajo Fin de Grado.

Los objetivos que nos marcamos –partiendo del contexto histórico, social y político por el que pasa la sociedad contemporánea, particularmente Alemania en los años previos al ascenso de Hitler al poder y, durante su dictadura– son los siguientes:

- Conocer cuáles fueron realmente las intenciones de Hitler respecto al arte. O lo que es lo mismo, incidir en las razones que le llevaron a potenciar un arte nacionalsocialista, basado en el clasicismo, ahondando en los mecanismos que contó para potenciar su desarrollo entre los artistas.
- Profundizar en las características formales, temas y artistas, que definieron el lenguaje en el que debía moverse el arte alemán de calidad.
- Aclarar la definición de “arte degenerado”, como sinónimo de arte de vanguardia, para así entender la confrontación negativa que sufre respecto al nacionalsocialista.
- Ahondar en la actitud coleccionista de Hitler y los entresijos que rodearon a su saqueo artístico, al objeto de resaltar las consecuencias que afectaron a la historia del arte en general.

La estructura que hemos establecido para este trabajo, aun teniendo en cuenta la evolución cronológica de los hechos acaecidos en el periodo a estudiar, se ha planteado pensando más en dar respuestas o aclaraciones a los distintos objetivos que nos trazamos, siguiendo el orden en el que los hemos expuesto. Por ello el trabajo, tras un primer punto en el que abordamos el contexto histórico y social da paso a un segundo apartado donde analizamos el enfrentamiento que Hitler impone entre el arte

degenerado y el arte nacionalsocialista, comenzando por englobar en un primer epígrafe los aspectos relacionados con este último. Aquí desarrollamos subapartados en los que profundizamos en la Cámara de Cultura del Reich, en la edificación de la Casa del Arte Alemán y en las exposiciones que en ella se celebraron, conociendo así sus mecanismos y particularidades –becas, premios...– que hicieron posible la implantación del ideal artístico del nazismo y su asimilación por parte de los artistas. Conocidos estos dispositivos pasamos a explicar las características formales de este arte, los principales artistas que lo cultivaron, estableciendo una clasificación de las propuestas temáticas desarrolladas para enaltecer Alemania y su régimen político, entre ellas la naturaleza, la vida rural, la familia, el hombre alemán, etc.

En el otro gran apartado que engloba el “arte degenerado” definimos su significado, estudiando las razones de ese calificativo, y su asimilación con las enfermedades mentales. Al igual que en el caso anterior se nos hacía obligado explicar el pensamiento de Hitler al respecto, basado en su antisemitismo y su profundo odio a las vanguardias, entresacando también una relación de artistas que fueron denigrados. Este segundo bloque lo cerramos con un epígrafe que nos aclara el final de estos acontecimientos históricos y sus consecuencias.

¿Cuáles fueron las secuelas del saqueo y de la actitud coleccionista de Hitler? A esta pregunta intentamos dar respuesta en un tercer gran apartado, mediante la relación de sus obras preferidas, sus mecanismos para ocultarlas, la defensa de algunas por parte de los museos responsables de su custodia, así como su recuperación. Ponemos fin al Trabajo con las pertinentes conclusiones, que preceden a la relación bibliográfica.

Nuestro plan de trabajo se ha basado en recopilar inicialmente toda la información posible, tanto en fuentes bibliográficas como digitales y visuales. Una vez consultadas y entresacados los aspectos de más interés, procedimos a realizar la estructura para proceder finalmente a su redacción e ilustración.

2. Marco histórico

Tras la derrota de Alemania en la Primera Guerra Mundial, en noviembre de 1918 se proclama una república parlamentaria. Ahora que la monarquía ha sido derrocada, surge un período democrático, la República de Weimar, donde se encuentran las causas que explican la subida al poder de Hitler. Este momento viene marcado por diferentes

períodos de estabilidad e inestabilidad política, dado los diferentes intentos de golpe de estado por parte, tanto de la extrema derecha como de la extrema izquierda, por la humillación que supuso el Tratado de Versalles, así como por el hundimiento de la economía en octubre de 1929 con el *crack* de Wall Street. En realidad, no existe un elemento fundamental que motivase el nombramiento de Hitler como canciller, sino que fue una serie de factores lo que desencadenó este hecho histórico.

En efecto, la Alemania derrotada aún estaba saliendo de la guerra cuando debe enfrentarse a una serie de situaciones conflictivas. El 9 de noviembre de 1918 se decide que la corona debía marcharse del país tras su derrota militar. Fullbrook (2009:180) mantiene que “estaba claro que el emperador debía abdicar, de modo que el gobierno del príncipe Max von Baden dimite y Guillermo II abandona Alemania y se instala en Holanda”. Se entrega el poder a Scheidemann, líder del Partido Socialdemócrata de Alemania (SPD), que proclama la República el 9 de noviembre de ese año, convirtiéndose en su primer canciller. Este gobierno además de enfrentarse a las consecuencias de la firma del Tratado de Versalles tiene que afrontar la desestabilización económica y social, así como “la redacción de una nueva constitución que resultara aceptable para la Alemania posimperial” (Fullbrook, 2009: 181).

En el verano de 1919 se firmaba en París el Tratado de Paz de Versalles, publicándose los términos tan duros que imponen a Alemania: pierde parte de su territorio, ve limitado su ejército a 100.000 hombres y es obligada a pagar una compensación de 6.600 millones de libras, ya que a pesar de no haber sido el país que inició la Primera Guerra Mundial, se le atribuye toda la responsabilidad. Estos términos de paz, interpretados como una gran venganza, fueron muy severos, incrementando la situación de hambruna y precariedad laboral por la que estaba pasando el país.

Alemania sufre una inflación entre 1921 y 1922, debido a la “política de cumplimiento”, al no poder cumplir con los pagos estipulados tras la guerra. Las pequeñas y medianas empresas, así como la clase media, se ven afectadas hasta el punto de desaparecer hundidas en la pobreza. Esto solo beneficiará a los más ricos, que se lanzan a comprar empresas y bienes a precios de saldo. Todo esto provocará una gran desconfianza hacia la República de Weimar, así como miedo y pánico produciendo una oleada de huelgas y disturbios. Hitler, aprovechándose de este caos, prepara un golpe de

estado en Múnich entre los días 8 y 9 de noviembre de 1923. Este golpe fallido le llevará a prisión y allí escribirá su famoso libro *Mein Kampf* (Mi Lucha).

En noviembre de ese mismo año, al ser nombrado Gustav Stresemann canciller y ministro de Asuntos Exteriores, se consigue una aparente estabilidad económica y tranquilidad social, que se mantiene hasta 1929. Se emite una nueva moneda y se regularizan las relaciones de Alemania con sus vecinos occidentales, aunque la hacienda sigue siendo frágil, ya que “si la economía de Estados Unidos vacilaba, la alemana caería con ella” (Fulbrook, 2009: 194). Por eso, tras el *crack* de Wall Street, en octubre de 1929, todo se desmorona, suspendiéndose los préstamos exteriores, y superándose en 1930 los seis millones de parados.

Esta crisis afecta a todas las familias alemanas y se presenta como una gran catástrofe financiera. Como consecuencia, el gobierno se hunde y en marzo de 1930 se nombra el primer gabinete presidencial a cargo del recién nombrado canciller Heinrich Brüning, que acaba gobernando por decreto hasta que Hitler llega al poder, provocando la caída de la República de Weimar y la ascensión del nazismo.

Lo primero que había hecho Hitler tras salir de prisión fue la refundación, en 1925, del Partido Obrero Nacionalsocialista Alemán (NSDAP). Desde entonces, el partido nazi había estado extendiéndose por las diferentes regiones y los diversos grupos sociales de Alemania, aprovechándose del malestar general del país para ganar adeptos. Por otra parte, el ascenso del comunismo comienza a preocupar y Hitler empieza a verse como el único capaz de detenerlo. El resultado “se produjo en las elecciones de septiembre de 1930, en las que se convirtió en el segundo partido más grande del *Reichtag* (después del SPD), con 107 diputados” (Fulbrook, 2009: 197).

Al caer el gabinete de Brüning, aparece en escena el general Von Schleicher que organiza el gobierno de Von Papen. Bajo la presidencia política de Hindenburg, Schleicher tuvo un papel importante en cuanto a las negociaciones con Hitler para “la inclusión de los nazis en un nuevo gobierno de coalición. En agosto de 1932, Hitler rechazó la vicecancillería que Hindenburg le ofreció reacio” (Fulbrook, 2009: 199). En las elecciones celebradas tres meses después el NSDAP perdió dos millones de votos, pero seguía siendo el partido más grande del *Reichtag* (Fulbrook: 2009). El canciller Schleicher asume el poder entre ese año y 1933, pero su intento de conseguir el apoyo de los partidos fracasó. Sin mayoría absoluta en el Gobierno y los partidos enfrentados,

el desorden reina en el país. Pese a las presiones de empresarios y agricultores, el 30 enero de 1933, Hitler es nombrado canciller de Alemania.

El partido nazi no oculta su intención de destruir la democracia; es un movimiento de masas que afirma ser un “partido del pueblo” (*Volkspartei*), prometiendo poner fin a las divisiones que estaban destrozando la sociedad. Su ideología es anticomunista, *volkish*¹, antimoderna, anticapitalista, antisemitista, nacionalsocialista y pangermanista. El nazismo se presenta como el salvador de Alemania pretendiendo, según Fulbrook (2009):

Acabar con el odioso Tratado de Versalles, que castigaría a los “criminales de noviembre” de 1918, que libraría a Alemania del “bacilo judío” que estaba infectando y contaminando la raza “aria” y que proscibiría a los bolcheviques y criminales que llevaban años socavando Alemania. (201)

Sin embargo, los estragos del nazismo se hicieron ver cuando provoca el incendio del *Reichtag* el 27 de febrero, a efectos de conseguir la aprobación de la Ley de Plenos Poderes para acabar con el gobierno democrático. Hitler consigue convencer al Partido del Centro y a otros grupos políticos más pequeños de derecha, para que le apoyaran en un plan que deniega la entrada a los socialdemócratas y a los comunistas. “Todos los partidos menos el NSDAP fueron declarados fuera de la ley o se deshicieron por sí solos” (Fulbrook, 2009: 202). En julio de 1933 se implanta un Estado unipartidista. Con la muerte de Hindenburg, “el 2 de agosto de 1934, Hitler aprovechó la ocasión para unir en su persona los cargos de presidente y canciller, nombrándose Führer, y haciéndose con el mando personal de las fuerzas armadas, que le prestaron juramento de obediencia” (Fulbrook, 2009: 2014)

Bajo el mando de Hitler, el 1 de septiembre de 1939 con Alemania invadiendo Polonia, da comienzo la Segunda Guerra Mundial que finaliza el 2 de septiembre de 1945, cuando Japón firma oficialmente la rendición, tras el bombardeo atómico sobre Hiroshima y Nagasaki. Esta contienda fue más catastrófica en cuanto al número de países involucrados, duración y elevada mortalidad. El mundo se dividió en dos bandos principales: el bloque del Eje, donde se encontraban los regímenes fascistas de

¹ Término que deriva de la palabra *Volk* (nación, raza y pueblo). *Volkish* pertenece a un movimiento nacionalista que se inspira en el romanticismo alemán y que busca un Reich medieval, promoviendo el conservadurismo. Una nación unida bajo una figura y que desde 1900 será antisemita.

Alemania, Italia y Japón; y, el bloque de Aliados, al principio con Reino Unido y Francia, a los que después se les unió la Unión Soviética y Estados Unidos.

Tras la rendición polaca, Artola (1995: 23) señala que “Hitler lanzó una oferta de paz a los franceses y británicos (que, junto con los países que se les unieron durante la guerra, recibieron el nombre de Aliados) que fue inmediatamente rechazada”. Tras la conquista de Austria, Checoslovaquia y Polonia, Hitler ataca a Francia (la Guerra Relámpago), sorprendiendo a las defensas francesas en 1940, dejando “a Inglaterra sola ante la poderosa maquinaria de guerra germana” (Artola, 1995: 33). Con la sorprendente derrota francesa, la guerra se centró en el Mediterráneo y en África oriental. “El control del norte de África suponía la llave de acceso a Próximo Oriente, incluyendo el canal de Suez” (Artola, 1995: 42). En 1941 Hitler iniciaba la operación Barbarroja, cuyo objetivo era invadir Rusia a pesar del pacto de no agresión que había firmado con Stalin. “Atacar a la URSS no figuraba entre los planes del Estado Mayor alemán, aunque el comunismo fuera el principal enemigo político de los nazis” (Artola y Pérez, 1988: 342). Stalin le declara la guerra a Alemania.

Con el ataque de Japón a la flota estadounidense en la Bahía de Pearl Harbor, América se implica en la guerra, apoyando al bando de los Aliados. “A partir de 1942, la guerra cambió de signo por el agotamiento de los recursos humanos y materiales del enemigo” (Artola *et alt*, 1988: 345). Los años de la contienda ocasionan el desgaste y el empobrecimiento de suministros, debilitándose el frente germánico. “El desembarco de Normandía y la batalla de Stalingrado son dos victorias clave de los Aliados que suponen la reconquista de Francia y la derrota de Alemania en Rusia” (Resumen de la Segunda Guerra Mundial, n. d.).

La guerra estaba próxima a su final. Los Aliados llegan a las fronteras y la resistencia alemana finaliza en abril de 1945 con la entrada en Berlín de las tropas soviéticas, “a 500 metros de su refugio, Hitler se suicidaba” (Artola, 1995: 130).

3. Arte degenerado vs arte nacionalsocialista

Una vez Hitler asciende al poder, empieza a implantar sus gustos sobre la sociedad alemana; la misma sociedad que había depositado su confianza en él tras haber conseguido la reducción del desempleo y un estado de bienestar, de modo que ¿por qué llevarle la contraria si todo lo que hacía era por el bien de los alemanes? Hitler consigue

dominar Alemania gracias al factor añadido de Joseph Goebbels, el maestro que manipula a las masas con su política agresiva de propaganda del régimen nazi. Dirigirá campañas de todo tipo y, sobre todo, incitará el odio del pueblo alemán hacia los judíos, comunistas, etc., jugando un papel muy importante en el arte.

Hitler en sus discursos siempre hablaba de la unificación y purificación de Alemania, e incidía en la estrecha relación entre el arte y la política. Para él, solo había un arte que podía aceptar dentro de Alemania y dentro del régimen nazi: el arte nacionalsocialista o arte del Tercer Reich (*Artige Kunst*). Según Adam (1992:15) “Este arte tenía que vincular a los individuos con la nación”. El modelo artístico que va a tomar como referencia será *el Discóbolo* de Mirón, cuya figura reproducirán tanto en escultura como en pintura.

Ningún arte que no sea conservador, tradicional, *Volk*², será aceptado, de modo que el arte nacionalsocialista se convierte en la antítesis del arte moderno. Un arte que se oponía a lo tradicional, es decir, al arte académico, y que buscaba el deseo individual y experimental, considerado un arte revolucionario, algo que Hitler veía con malos ojos porque pensaba que era una forma de corromper a la sociedad. Además, para él, este arte estaba vinculado a los judíos, con el que pervertían o envenenaban a la sociedad. Así es que el arte moderno pasó a llamarse arte degenerado (*Entartete Kunst*), que significaba lo inferior o corrompido, que atentaba contra el sentimiento alemán, un arte que no se podía entender, “...deforme de la locura, vulgaridad y la falta de talento” (Adam, 1992: 123), un arte, en definitiva, decadente.

Mientras que el arte académico es alabado y expuesto de forma heroica, el vanguardista es purgado, sancionado y exhibido de la manera más radical y perversa para mostrar al gran público que en él no se encontraba el progreso.

3.1. Arte del Tercer Reich o arte nacionalsocialista

Tras la llegada al poder del partido nazi, la cultura, la economía, la educación y la ley se encontraron bajo el control del nacionalsocialismo. A partir de entonces, pusieron en práctica todos los ideales y objetivos para hacer surgir un nuevo arte. Esta fue una de las mayores obsesiones de Hitler. Ya en su adolescencia quiso ser el artista

² Pueblo o nación.

más grande del mundo, viajando a Viena con la intención de ingresar en la Academia de Bellas Artes, pero falló dos veces. La Academia quería renovarse sin mirar al pasado, y buscaba un arte innovador y original, y eso no lo encontraron en las pinturas de Hitler que las consideraban aburridas. Éste encajó muy mal el rechazo de los académicos, muchos de los cuales eran judíos, lo que se ha querido ver como una de las causas que pudo alimentar su antisemitismo. Hitler no entendía por qué exponían el arte moderno y no el suyo. Por eso estaba determinado a frenar ese cambio revolucionario por el que estaba pasando la sociedad desde 1910, fecha que él considera clave como inicio del declive cultural.

Su principal objetivo, una vez llegado al poder, era purificar Alemania hasta el más mínimo detalle, comenzando la purga humillando a los artistas modernos. Es más, el arte de vanguardia no era del gusto de todos y a la gente sencilla no le gustaba ver que sus impuestos se derrochaban en experimentos artísticos que les parecían incomprensibles, lo que favorece la aceptación del arte nacionalsocialista como arte oficial y representativo del régimen.

3.1.1. Creación de la Cámara de Cultura del Reich

Años antes, la República de Weimar se había convertido “en un centro neurálgico de la modernidad artística de la mano de la Bauhaus” (Nieto, 2019: 24). Berlín fue el centro de esta modernidad, aunque no le duraría mucho tiempo. La libertad cultural de esa época se verá suprimida con la llegada al poder del partido nazi y, como consecuencia, surgirá el florecimiento de la cultura tradicional alemana.

“Alemania va a ser mejor”, eso parecía estar proclamando Hitler, para el que la cultura tenía que presentarse de otra manera. Según Spotts (2011: 56), se hacía para “crear una Alemania en la que la cultura estuviese por encima de todo y en que la cultura alemana fuese un modelo en el mundo”.

Para Hitler, la cultura era uno de sus mayores placeres, y siempre encontraba un momento para dedicárselo a las artes, a la ópera, una obra de teatro o a una exposición. “«El arte siempre será la expresión y el reflejo de los anhelos y realidades de una era», declaró en el discurso inaugural del *Reichtag* en marzo” (Spotts, 2011: 106). De este modo, para reactivar el “Arte alemán” Hitler formará un grupo compuesto por:

“Dietrich Eckart, Joseph Goebbels, Baldur von Schriach, Alfred Rosenberg, Walter Funk, Julius Streicher o Albert Speer” (Michaud, 2009: 52).

En este grupo destacan dos personajes: Joseph Goebbels (ministro de Propaganda del Tercer Reich) y Alfred Rosenberg (ministro de los Territorios Ocupados del Este). Ambos compitieron por obtener el control de la cultura en Alemania y mantuvieron una guerra abierta entre ellos: se aborrecían. La enemistad que se tenían fue destacable: «Sin duda, Hitler sabía que yo entendía de arte y cultura de manera mucho más profunda que Goebbels, cuya visión era muy superficial», escribió Rosenberg en 1945 (Spotts, 2011: 109). Esta rivalidad finalizó con la creación –por parte de Goebbels–, en septiembre de 1933, de la Cámara de Cultura del Reich (dividida en diferentes departamentos: literatura, radio, cine, prensa, música, teatro y artes visuales), a la que todos los artistas debían afiliarse. “Al dar el visto bueno, Hitler daba a entender que se ponía de parte de Goebbels” (Spotts, 2011: 109), quien toma el control convirtiéndose en jefe de la institución. Desde el primer momento se intuía al ganador, puesto que Goebbels supo jugar mejor con los intereses culturales de Hitler de la manera que nunca pudo hacer Rosenberg (Spotts, 2011).

El objetivo principal de esta Cámara era ejercer mayor control sobre la cultura del país y, “alinear las artes con los objetivos nazis, excluyendo organizaciones culturales de judíos y de otros grupos supuestamente sospechosos para la política y el arte” (Holocaust Encyclopedia, n.d.). Buscaba controlar toda la vida artística y poder acomodar las artes con la filosofía del partido nacionalsocialista, obligando a todos los artistas a acatar la ideología del Estado. La Cámara se inauguró en noviembre de 1933 “en la sala de la Filarmónica de Berlín; estuvo presente todo el gabinete, los funcionarios de cultura regionales, artistas prominentes e incluso el cuerpo diplomático” (Spotts, 2011: 111)

Los artistas que querían seguir ejerciendo se afiliaron al partido, y los que no –la gran mayoría–, abandonaron el país. Lo cierto es que, consiguió seducir a todos aquellos artífices tradicionales que habían sido eclipsados por el arte de vanguardia. Para afiliarse, éstos debían contestar un cuestionario “sobre el entorno racial y político del solicitante” (Spotts, 2011: 111). Si las respuestas no eran las esperadas, se le denegaba la entrada. Para que este control cultural fuese más efectivo, Goebbels “organizó una red de funcionarios de propaganda que debían mantener los ojos abiertos

en lo relativo a espectáculos, exposiciones, publicaciones y demás.” (Spotts, 2011: 111). Como consecuencia, si querían ser financiados para poder exponer sus obras debían aceptar el control de Goebbels y las restricciones de la filosofía nacionalsocialista.

Una vez aceptados dentro de la Cámara de Cultura del Reich, recibirían una cuantiosa suma de dinero para poder continuar desarrollando su arte de estética nacionalsocialista, con la intención de poder exhibirlo en las grandes exposiciones que, como veremos, se realizaban anualmente en Múnich.

Una de las muchas intenciones de Hitler era poder educar a la población y, para ello quiere que sus artistas se sientan como príncipes, otorgándoles privilegios a fin de que trabajen con comodidad. Según Spotts (2011: 113), los artistas del Tercer Reich gozarán de muchos privilegios, pues a Hitler “le producía gran placer otorgar encargos, subvenciones, premios, honorarios, pensiones, reducciones de impuestos, becas, regalos, títulos, cargos de profesor, estudios e incluso casas, algunas de ellas confiscadas a judíos”. Por eso se dice que vivían como príncipes o al menos los “favoritos”. Cuando hablamos de favoritos, tenemos que hacer hincapié en artistas como Arno Breker, que recibió “una casa rural con grandes campos y un estudio” (Spotts, 2011: 114) y, aunque ya ganaba un millón de marcos al año, se le redujeron los impuestos a un quince por ciento, ya que “en 1938 Hitler aprobó una primera lista con 773 nombres de artistas de todos los campos cuyos impuestos debían rebajarse hasta el cuarenta por ciento” (Spotts, 2011: 114). No solo Breker salió ganando, sino también el arquitecto Speer o Gerdy Troost, la viuda de Paul Ludwig Troost. Hitler cuidaba también de los artistas retirados para que pasasen sus últimos años lo mejor posible, caso del pintor Sepp Hiltz, que “recibió un regalo personal de 100.000 marcos para un estudio” (Spotts, 2011: 114). De una forma u otra, Hitler se había convertido en el nuevo mecenas del arte alemán.

Se puede afirmar que él siempre va a actuar de forma “caprichosa” de acuerdo con sus gustos o placeres personales, que siempre influirán en todo proceso cultural o artístico. Spotts (2011) señala que:

Otro de los placeres de Hitler era otorgar cátedras honorarias. Éstas se las concedió a artistas como Breker y Thorak, Speer y Geislker, Willy Kriegel y Sepp Hiltz, así como a figuras pseudoartísticas como Gerdy Troost, Heinrich Hoffmann y Bennovon Arent. (115)

La financiación y los méritos o galardones que estaban proporcionando fueron llegando a un punto excesivo y desenfrenado a consecuencia de sus gustos. No se conocía cuánto era el fondo del que disponía el Führer, pero si se sabía que podía provenir de “diferentes fuentes, legales y semi-legales, éticas y corruptas, todas exentas de impuestos” (Spotts, 2011: 116). Las dos fuentes principales eran los ingresos por la venta del libro *Mein Kampf* y el Fondo Cultural. Durante los años del Tercer Reich, todas las familias alemanas tendrían un ejemplar del libro, generándose unos “1.5 y 2 millones de marcos anuales” (Spotts, 2011: 116). Mientras, el Fondo Cultural que se había fundado en 1932 con un plan establecido, le pagaría “derechos a Hitler por cada sello que se vendiese con su rostro. Esto supuso un ingreso no inferior a 75 millones de marcos” (Spotts, 2011: 117). Todo este dinero se destinaba a museos, fundaciones y proyectos de construcción en sus ciudades favoritas.

Incluso, durante la guerra se hará todo lo posible para que los artistas alemanes estuviesen bien cuidados. Spotts (2011) mantiene que:

Para que las artes se continuasen desarrollando y evitar que los artistas muriesen en combate, Hitler decidió en la víspera del ataque a Polonia en 1939 declarar exentos de cumplir el servicio militar a los artistas, un privilegio del que no gozaron otras profesiones, ni siquiera científicos. (121)

La lista de maestros se tuvo que reducir a principios de 1942 porque necesitaban más hombres para continuar con las operaciones del Este, según los generales. Aun así, Hitler se mantenía reticente a enviar a un artista al frente pensando que, de esa forma, decaerían las actividades culturales, generándose un estado de pesimismo. Según comenta Spotts (2011: 122), tras continuas quejas, Speer y Goebbels llegaron a un acuerdo: “Aceptó la reducción del número de exenciones, y Goebbels se comprometió a preparar «una lista con los llamados “divinos”; 300 y 400 artistas que deben estar exentos del servicio civil o militar»”.

El estado de ánimo de Hitler le influía también en sus decisiones sobre ellos, y dependiendo de si se veía perjudicado o apoyado, su criterio variaba. Cuando el pintor Constantin Geharginger no expuso por miedo a los bombardeos, Hitler “como venganza, revocó los privilegios del artista, anuló su puesto de profesor honorario, le prohibió exponer y dio órdenes de que la prensa no volviese a mencionar su nombre”.

Al contrario, Fütwangler³, se quedó en Berlín en los últimos años de guerra así que, Hitler mandó a Speer “que construyese un refugio antiaéreo para él y su familia” (Spotts, 2011).

3.1.2. La Casa de Arte Alemán

Las obras del arte nacionalsocialista se van a exponer en la Casa del Arte Alemán (*Haus der Deutschen Kunst*) [fig. 1], institución creada explícitamente para su promoción. “En cuanto Hitler llegó al poder, ordenó a su arquitecto preferido, Paul Ludwig Troost, que construyera una Casa del Arte Alemán en Múnich” (Adam, 1992: 93). Se inauguró el 18 de julio de 1937, exhibiéndose solo “el arte serio” y comprensible para el pueblo, ya que, en su opinión, así debía ser el verdadero arte (Adam, 1992).



[Fig. 1] La Casa del Arte Alemán, 1939

Este edificio será el prototipo para el resto de los museos alemanes ya que “«aparta lo estilístico-nacional de lo sociológico-nacional. La absurda mezcla de grupos artísticos que confunde al visitante ya no es posible»” (Adam, 1992: 94). Considerado el primer edificio de propaganda del Tercer Reich, va a albergar el arte germánico para mostrar el contraste con el que por sus signos vanguardistas pasaron a denominar “arte degenerado”. Aquí se celebrará la primera Gran Exposición de Arte Alemán, exhibiendo lo mejor de la pintura y escultura contemporánea del arte nacionalsocialista, destacando sobre las “odiosas” obras de los artistas modernos, que pudieron ser contempladas por el público y la crítica, como veremos más adelante, un día después en

³ Director de orquesta y compositor alemán.

la vieja galería del Hofgarten, a cien metros de distancia de la Casa del Arte Alemán. “Alemania y el mundo iban a ver y comparar el buen y el mal arte, a empaparse de los juicios artísticos de Hitler” (Spotts, 2011: 216). Según Adam (1992) Joseph Goebbels se jactaba diciendo que:

«Docenas de millares ha recorrido la exposición de “Arte degenerado” y entrado a continuación en las espaciosas salas de la Casa del Arte Alemán con el corazón inflamado y una sensación auténtica de felicidad porque sabían que después de muchos años de humillante derrota el arte alemán ha vuelto a encontrarse a sí mismo». (114)

Las exposiciones tenían un carácter programático: presentar el nuevo arte y, ante todo, tal y como afirmaba Goebbels, evidenciar la ruptura con el arte de la República de Weimar. Estas muestras, ocho en total, se celebraron anualmente entre 1937 y 1944. “A la mayoría le gustaba aquel mundo artístico y arquitectónico, las cabalgatas históricas, los desfiles de cuadros vivos, el despliegue de banderas y colores, y la gente acudió en masa para ver las exposiciones munitenses” (Adam: 1992, 113-114). Las inauguraciones de las exposiciones oficiales de Múnich se celebraban por todo lo alto y se festejaban los Días del Arte Alemán con desfiles que conmemoraban los dos mil años de historia del Reich. Adam (1992) escribió que la cabalgata de 1937 estaba formada por:

“26 carrozas, 426 animales y 6.000 personas disfrazadas de figuras pictóricas y escultóricas de todos los periodos y rodeadas de maquetas de los edificios de la nueva era. Se podía ver a Neptuno, a Uta de Naumburgo, al Padre Rin, a Atenea; y por supuesto a Hitler, representado en estatuas enormes. Mezcla de baile de disfraces, carnaval y kitsch, estos desfiles exaltaban el *Volk*, recreaban los símbolos antiguos y los oficios del pasado.” (114).

Nunca se había visto un llamamiento tan grande hacia los museos. La cultura en Alemania durante el régimen nazi parecía estar en pleno auge. El nacionalsocialismo pretendía atraer a toda la nación, con este tipo de actos. En la exposición de 1937 acudieron, nada más y nada menos, que 60.000 visitantes. “En 1942, la cantidad de visitantes se aproximó al millón y se vendieron 1.214 obras. La creciente cantidad de visitantes y lo elevado de la misma eran para Hitler la confirmación de su programa cultural” (Adam, 1992: 114).

Al margen de la función educativa de estas exposiciones, otro objetivo para consolidar el arte alemán radicaba en “dar al artista alemán honrado un medio para que se le conozca” (Adam, 1992: 94), de modo que sus obras pudiesen ser compradas por

las familias de ingresos medios y que este dinero contribuyera a ayudarlo económicamente.

3.1.3. Preselección y selección de obras

La financiación los ayudará a continuar desarrollando su arte con el fin de participar en una Gran Exposición, imprescindible para su reputación. “La revista artística oficial *Die Kunst im Dritten Reich* [El Arte en el Tercer Reich] y la prensa en general comentaban casi en exclusiva las obras de los artistas que habían expuesto en Múnich” (Adam, 1992: 95). Esta revista fue la más importante que hubo durante esa época, publicándose mensualmente hasta 1944, siendo su editor Alfred Rosenberg y su escritor principal Robert Scholz.

Todos los artistas alemanes o que tuviesen antepasados alemanes eran bienvenidos a estas exposiciones. En la Primera Gran Exposición “la respuesta fue asombrosa, con más de 15.000 entusiastas donaciones” (Spotts, 2011: 216). Conseguida esta cantidad, un jurado de “élite”, formado por Adolf Ziegler, Gerdy Troost y Arno Breker, preseleccionarían unas 1.500 obras para ser exhibidas. “El 5 de junio, habiendo examinado con Hitler la elección del jurado, Goebbels anotaba en su diario que, si la escultura parecía aceptable, una buena parte de la pintura era catastrófica” (Michaud, 2009: 181). Antes de que las obras se exhibieran, la preselección era visitada por el Führer, y según comenta Adam (1992: 95) “no había criterios formales: la selección se basaba en el gusto de Hitler y de los jueces. Hitler en persona se entrometió y rechazó ochenta pinturas por «falta de acabado»”. Rechazaba, sobre todo, aquellas de estilo modernista.

Las obras seleccionadas no eran, en opinión de Hitler, de buena calidad. Spotts (2011: 218) relata que, “años después Gerdy Troost sostuvo que la selección había enfadado a Hitler no sólo porque incluía obras de estilo ligeramente modernista, sino porque también excluía cualquier cosa que le gustase”. Pero el verdadero enfado de Hitler fue comprobar que el arte nacionalsocialista había fracasado en pintura, tomándose como una derrota en el campo de batalla, sintiéndose humillado y decepcionado. Todo parecía indicar que iba a cancelar la exposición, pero finalmente ordenó a su fotógrafo Heinrich Hoffmann rehacer la selección de los cuadros. La comunidad artística se escandalizó con el nombramiento porque consideraban que tenía

un pésimo gusto, de modo que según Spotts (2011: 219) “su selección, según Goebbels, hizo que Gerdy Troost «se echara a llorar»”

Al respecto, Michaud (2009) escribió que:

El 13 de julio, durante una nueva visita en compañía de Goebbels, Gerdy Troost, Adolf Wagner, Ziegler y desde luego Hoffmann, “el ojo del Führer”, las 600 obras escogidas satisficieron por fin su espera. Todo rastro de “judeo-bolcheviquismo” en el “Arte alemán”, o sea de todo lo que parecía poder alterar la identidad de una *Volksgemeinschaft* racialmente sana, había sido eliminado” (181).[fig. 2]



[Fig. 2] Hitler en la exposición de la Casa del Arte Alemán, 1937.

Hitler, acabó aceptándolo, pero le costó reconocerlo y, en la siguiente exposición no pudo contenerse más y confesó “que le había impresionado tanta mala calidad de las pinturas que le había dado vueltas a la posibilidad de no hacer más exposiciones de arte anualmente” (Spotts, 2011: 219). Hitler reconoce que, en cuanto a la pintura, no se había desarrollado ningún genio dentro del arte nacionalsocialista y aunque la exposición se siguió celebrando, seguirá inspeccionando las colecciones antes de las inauguraciones.

3.1.4. Pintura y escultura: el ideal nazi

Las bases del arte nacionalsocialista se sientan sobre una estética clásica del arte grecorromano porque, según Hitler “no tenían ninguna contaminación judía”, de modo que encuentra en Grecia el ideal estético para su arte. Estaba tan fascinado por todo lo griego que, durante la guerra prohíbe en un primer momento que fuese bombardeado, pero, la guerra es inminente y, según Goebbels, Hitler se encontraba entristecido por tener que “«luchar contra los griegos. Si no hubiesen intervenido los británicos, nunca

se hubiese apresurado a ayudar a los italianos»” (Spotts, 2011: 48). También admiraba Roma, pero desde el punto de vista del “poder imperial”. “Sobre todo veneraba su arquitectura y su permanente influencia en toda Italia” (Spotts, 2011: 48). Los elementos arquitectónicos de estas culturas se podrán ver en los edificios nazis. No tolerará ningún estilo que se apartase de las obras maestras de Grecia y Roma.

Una de sus posesiones más preciadas era, *el Discóbolo* de Mirón, [fig. 3], convertido en el modelo estético a seguir para todo el arte del Tercer Reich. Según Michaud (2009: 235) “*el Discóbolo* fue un regalo” por parte de Mussolini que le hizo a Hitler en 1938 durante su viaje a Italia, mientras que Spotts (2011: 47) alega que fue Hitler quien “lo compró”. Esta obra se la ofreció al pueblo alemán, depositándola en la Gliptoteca de Múnich. En la inauguración de la segunda Gran Exposición de Arte Alemán en 1938, Hitler concluye su discurso halagándola como una “bella obra inmortal”.



[Fig. 3] Hitler y *el Discóbolo* de Mirón, modelo a seguir para la estética del Reich.

“El “ideal de belleza nórdica”, identificado con su modelo griego, continuaba siendo la obsesión de Hitler” (Michaud, 2009: 236). El adjetivo «nórdico» no solo hacía referencia al norte de Europa, también se utilizaba para “las pirámides de Egipto, los templos griegos y las catedrales alemanas” (Adam, 1992: 23). Será uno de tantos términos (alemán, heroico, rústico, noble, etc.) utilizados para reafirmar las cualidades alemanas que mantiene la ideología nacionalsocialista.

Al margen de esas apreciaciones, en general, las características más destacadas del arte nacionalsocialista son:

- Exaltar el pasado alemán.
- Unir a todos los individuos en un mismo grupo con el fin de educar.
- Crear cuerpos perfectos y puros basados en el ideal de belleza clásico.
- Mostrar la virilidad del hombre.
- Mantener un propósito propagandístico con el fin de manipular y adoctrinar.
- Representar al *Volk* (el pueblo).
- Crear un arte figurativo y tradicional, basado en el realismo heroico y el realismo romántico.

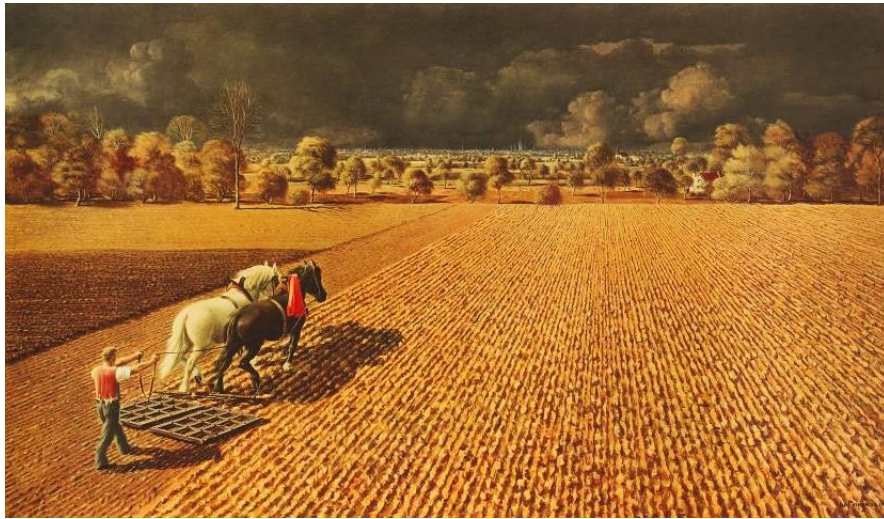
Todos estos rasgos se verán reflejados tanto en pintura como en escultura, y cualquier creador que quisiera tener éxito debía asumírselos si quería exponer en la Casa de Arte Alemán. Los artistas buscaban, desesperadamente, que sus obras reflejasen la ideología nacionalsocialista para estar entre los seleccionados. No obstante, el problema de estos pintores es que una vez afiliados a la Cámara de Cultura del Reich, tenían que seguir sus normas de estilo y de temática. Los temas debían ser populares y comprensibles para la población, con un mensaje claro que uniese a la nación y fuese educativo. Todo eso se conseguirá mediante el uso del realismo o, más bien, de un realismo idealizado porque no permiten retratar ni los sufrimientos ni cualquier conflicto social.

En las exposiciones de pintura nacionalsocialista, el título también era fundamental a la hora de la selección, recurriéndose a “títulos ideológicos con el fin de darle un tono actual” (Spotts, 2011: 224). A veces, solo bastaba con añadirle el adjetivo «alemán/alemana» para que la obra cobrase mayor sentido.

Los temas tratados eran:

❖ **La naturaleza**

El paisaje será el género dominante y tendrá un claro vínculo con el *Volk*. Estos paisajes representan “el *Lebensraum* de los alemanes, su espacio vital” (Adam, 1992:130), y destacan por seguir la tradición romántica de Caspar David Friedrich y Philipp Otto Runge. Esto se reflejará en la pintura del paisajista Werner Peiner, representando la infinitud y reproduciendo la realidad, diferenciándose de los paisajes imaginarios del romanticismo. Un buen ejemplo es su cuadro titulado *Tierra alemana*, [fig. 4], donde busca la unión entre el hombre y el paisaje, teoría artística que acogen los nacionalsocialistas del siglo XIX.



[Fig. 4] *Tierra alemana*, Werner Peiner, 1938

En la naturaleza también se pueden encontrar animales, pintándose cuadros donde éstos adoptan un carácter monumental y heroico. Es el caso de las águilas, como símbolo de la victoria y el valor, en *Campo y águilas junto al Chiemsee* de Michael Kiefer. [fig. 5]



[Fig. 5] *Campo y águilas junto al Chiemsee*, Michael Kiefer, n.d.

También había representaciones de caballos como símbolo de fuerza, como en la obra de Paul Junghanns *Mucho trabajo* [fig. 6]



[Fig. 6] *Mucho trabajo*, Julius Paul Junghanns, 1920.

❖ **La vida rural**

Los pintores del régimen buscaban exaltar la vida sencilla de los campesinos, sobre todo en la temporada de cosecha. Son los representantes del auténtico alemán. Con estas escenas rurales, el régimen hace propaganda de esta manera de vivir frente a la vida destructora urbana.

En estos paisajes se suprimía la mecanización del campo, y el agricultor siempre aparecía arando, sembrando o segando. Sirve a modo de ejemplo el cuadro titulado *el sembrador* de Oskar Martin-Amorbach. [fig. 7]



[Fig. 7] *El sembrador*, Oskar Martin-Amorbach, 1937.

❖ La familia

La idea de familia estaba muy relacionada con la vida en el campo, por lo que destacarán las representaciones de familias campesinas, pues son el futuro de la nación. La idea era tener una familia numerosa feliz, viviendo en connivencia con la naturaleza y alejados del núcleo urbano que puede corromperles. En *La Familia campesina de Kahlenberg*, de Adolf Wissel, [fig. 8] apreciamos el detallismo de la escuela alemana del sur, aunque las figuras carecen de vida (Adam, 1992).



[Fig. 8] *La Familia campesina de Kahlenberg*, Adolf Wissel, 1939.

Otro claro ejemplo propagandístico que exalta la iconografía nazi es en el lienzo titulado *el Führer habla* de Paul Mathias Padua [fig. 9], donde vemos a una familia reunida escuchando el discurso de Hitler “en la «radio del pueblo» que promovía el partido. Si quitamos la radio y el retrato de Hitler de la pared, se convierte en simple naturalismo sin aires políticos” (Spotts: 2011, 224).



[Fig. 9] *El Führer habla*, Paul Mathias Padua, 1939.

❖ La mujer alemana

Como todo este arte del Tercer Reich, las mujeres también estaban muy estereotipadas. Mientras que el hombre combatía en la guerra, la mujer lo hacía en casa. Adam (1992) sostiene que:

«La mujer tiene un campo de batalla propio. Cada vez que trae un hijo al mundo libra una batalla por la nación. Así como el hombre combate por el *Volk*, la mujer combate por la familia», dijo Adolf Hitler en 1935 en un discurso pronunciado ante el Congreso de Mujeres Nacionalsocialistas (140).

Según su ideología, la finalidad de la mujer era parir y darle hijos al Führer, a la nación. Destacarán retratos de madre e hijo al estilo de la Virgen y el Niño. Esta era la imagen social que se imponía. Las mujeres estériles, que sufriesen abortos o trajesen al mundo hijos deformes, eran desechadas porque la nación necesitaba mujeres fértiles y sanas. El cuerpo sano se representaba en cuerpos desnudos, jóvenes y bellos, aludiendo a la pureza de la raza. El ideal de mujer era alta, rubia, y ojos azules, manteniendo la estética de la raza aria.

“La demanda de naturalidad, vitalidad y sensualismo incrementó la oferta visual de cuerpos desnudos” (Adam, 1992: 149), y estos modelos los encuentran en los cuadros de Tiziano, Miguel Ángel, Rubens o Rembrandt.

Se representan dos tipologías femeninas. La primera en actitud expectante, como en *El juicio de Paris* de Adolf Ziegler [fig. 10], donde se ensalza la pureza y la vitalidad de la raza aria. Las mujeres se presentan erguidas ante él. La más cercana a Paris exhibe su cuerpo desnudo, mientras el príncipe troyano la contempla. Estos eran los modelos usados para atraer a la élite masculina: la mujer como objeto sexual debía recordarles la misión reproductiva. Muchos soldados llevaban consigo postales de desnudos femeninos que realizaba la Casa del Arte Alemán.



[Fig. 10] *El juicio de Paris*, Adolf Ziegler, 1937.

La segunda, la mujer como madre, como *La pequeña*, de Fritz Mackensen. [fig.11]



[Fig. 11] *La pequeña*, Fritz Mackensen, 1892.

Este es un buen ejemplo de la “desexualización” de la mujer, pues deja de ser un objeto deseable y se convierte en madre.

Adolf Ziegler fue el pintor favorito de Hitler, autor de uno de los cuadros más famosos del régimen alemán: *Los cuatro elementos*, [fig. 12] que se exhibió con orgullo en la exposición del Gran Arte Alemán. En formato tríptico, las cuatro mujeres expresan la glorificación del cuerpo, simbolizando los cuatro elementos, ofreciéndose al espectador preparadas para el sacrificio. El cuadro tuvo tanto éxito que “Hitler lo compró y lo colgó en la campana de la chimenea de su casa múniquesa” (Adam, 1992: 152).



[Fig. 12] *Los cuatro elementos*, Adolf Ziegler, 1937

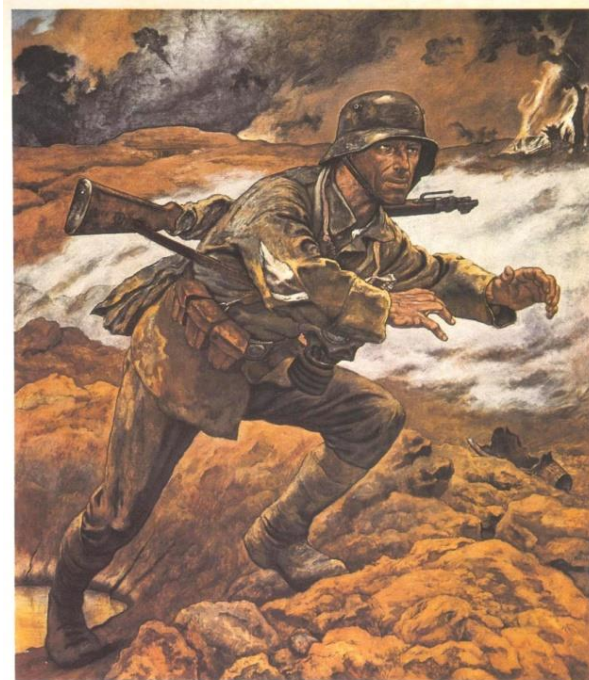
Dentro de la mujer alemana, también se encontraban los retratos femeninos de actrices y/o de esposas de los líderes del Partido. “La retratada solía adoptar una pose señorial, pues se les pedía naturalidad, sencillez y falta de afectación” (Adam, 1992: 156).

❖ **El hombre alemán**

“La representación de los héroes solía reservarse a la escultura. No obstante, al estallar la Segunda Guerra Mundial, el héroe pasó también a ser un potente elemento iconográfico en pintura” (Adam, 1992: 156-157). Se le presentaba en un ambiente bélico, ya que la guerra fue una fuente de inspiración para los artistas de este régimen, pero, los horrores estaban prohibidos.

“La pintura, la escultura, el cine y la literatura no hacían más que glorificar la muerte y el sacrificio” (Adam, 1992: 79). Había una obsesión muy clara por glorificar la muerte heroica. Tenían como objetivo conmover al espectador y animar a los futuros soldados. En 1943 apenas se realizaban pinturas de guerra ya que el deseo predominante era claramente escapista; nadie quería que se les recordase la guerra.

El artista los reflejaba en el cuadro como combatientes arios, feroces, viriles, gloriosos y triunfales. Elk Eber, uno de los favoritos del régimen, pintó *El enlace*, [fig. 13] una de las obras más célebres del momento. En sus lienzos, según Adam, “llamaba al combate y al sacrificio y en este sentido encarnaban lo peor del arte nacionalsocialista” (Adam, 1992: 162).



[Fig. 13] *El enlace*, Elk Eber, 1939.

❖ Retratos de Hitler y del partido

Abundan los retratos de los grandes líderes nazis o de los acontecimientos relacionados con ellos. Pero más numerosos eran los retratos de Hitler, como cúspide de lo alemán, pero solo los mejores se atrevían a retratarlo. Si posaba de pie era para recalcar su papel como ser divino y poderoso, lleno de autoridad,

pensativo o con la mirada en la lejanía. Si tiene que estar sentado debía ser sobre un trono.

El retratista oficial de Hitler era Conrad Hommel, autor del cuadro *El Führer y El Jefe Supremo del Ejército* “donde aparece como *Feldherr* [jefe del ejército], el mapa del mundo a sus pies y el búnker al fondo. De los retratos de Hommel se hicieron postales magníficas de las que vendieron millones” (Adam, 1992: 172). Mientras, en los retratos de grupo, Hitler dominaba la escena como en el cuadro titulado *Hitler en el frente*, de Emil Scheibe [fig. 14].



[Fig. 14] *Hitler en el frente*, Emil Scheibe, 1942-43.

La iconografía medieval también está presente en la figura del héroe-caballero, visible en *El abanderado* de Hubert Lanzinge [fig. 15] donde Hitler aparece caracterizado como un caballero teutón.



[Fig. 15] *El abanderado*, Hubert Lanzinger, 1933.

❖ **Pinturas antisemitas y de propaganda ideológica**

Todo el ámbito cultural y artístico se convirtió en un medio fundamental para la propaganda ideológica con el fin de movilizar a las masas. *Um Haus und Hof [Todos sus bienes]* de Adolf Reich, [fig. 16] realza ese antisemitismo que promulga el partido. “Es un estudio de la avaricia. Un especulador judío se queda con la propiedad de un matrimonio de honrados campesinos con problemas económicos” (Adam, 1992: 173).



[Fig. 16] *Um Haus und Hof*, Adolf Reich, 1940.

En todas estas obras estamos ante un arte anestésico. En pintura se podían representar diversos temas, pero sobre todo aquel que aludía a la “seriedad de la vida”. Estamos ante un “arte narcótico que nunca hacía preguntas ni provocaba pensamientos” (Spotts, 2011: 225); evitaban esto porque es lo que quería evocar el arte moderno en la gente, al cuestionarse lo que presenciaban. Quizás es culpa de Hoffmann, al seleccionar “obras de pintores del sur de Alemania en lugar de las obras más experimentales de los del norte” (Spotts, 2011: 225). En ninguna de estas temáticas está presente el sufrimiento o los conflictos sociales, pues lo que se buscaba era darle a la población una imagen idílica con las que se sintieran libres de preocupaciones. Estas obras son bellas, armónicas y perfectas, estaban hechas para que se pudiesen comer por los ojos.

Hitler decía que la pintura de calidad debía tener unos propósitos sociales, trazar un cuadro realista de la vida, ser clara y sencilla en estilo y temática, además de bella, sana, sólida, decente y, sobre todo, alemana (Spotts, 2011). Pero, al final se basó en reciclar técnicas y modelos del pasado. “La mayoría de los pintores carecían de la imaginación suficiente hasta para crear un «estilo»” (Spotts, 2011: 224), es decir, no había innovación y resultaba simplona y aburrida. Por mucho que Hitler se gastase dinero en

financiar la educación de los jóvenes artistas del Reich, no generaba talento. “El destino no le dio ningún pintor al tercer Reich. La nación tenía que recurrir a los logros culturales del pasado” (Spotts, 2011: 227). Esta lucha interna dentro de la joven pintura alemana, acabó fracasando estrepitosamente. Hitler lo aceptó y con el paso del tiempo, acabó considerando la escultura como el gran atractivo dentro de estas “Grandes Exposiciones”, lo que se hizo evidente en la celebrada en Múnich en 1940.

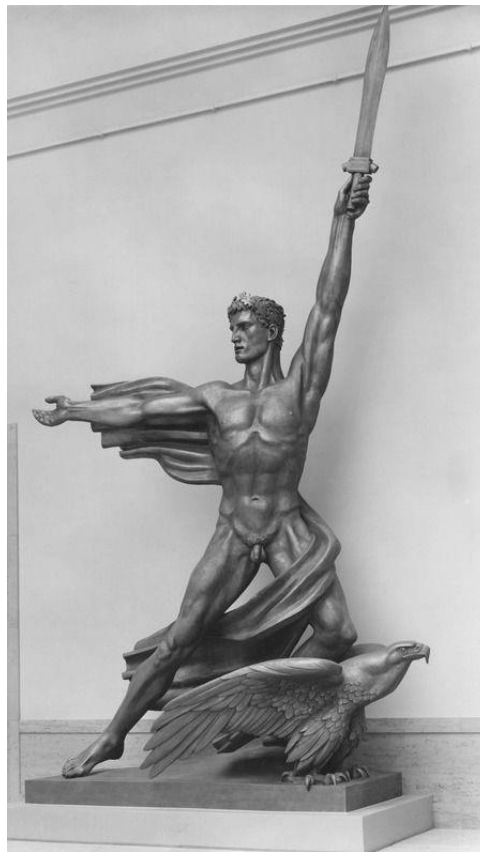
El afiche titulado “*El despertar*”, de Richard Klein [fig. 17] (director de la Escuela de Artes Aplicadas de Múnich y artista favorito de Hitler), se utilizó para conmemorar un póster de la Primera Gran Exposición de Arte Alemán, convirtiéndose en el símbolo oficial, y utilizado como icono por la revista *El arte del Tercer Reich*. Richard Klein se basó en un pintor de principios de siglo, Hugo Höppener, llamado Fidus, para representar su Prometeo, es decir, el ario. Fidus fomentó “un estilo en que los desnudos aparecían con los brazos estirados hacia el sol, fuente de toda vida” (Adam, 1992, 38). Klein, lo pinta desnudo, esculpido bajo el lenguaje plástico neoclásico, brazos alzados al cielo y perfil de Palas Atenea. “Al Ossian adormecido se le había sustituido aquí por un héroe despertándose desnudo de su sueño, en la cumbre de una montaña” (Michaud, 2009: 150). Porta en su mano derecha dos objetos: un bastón de mando, coronado por la cruz gamada y el águila imperial, junto con la bandera del Tercer Reich. En su mano izquierda, sostiene una antorcha que parece estar iluminando la noche con el fin de “expandir sobre el mundo la luz de la idea nacionalsocialista” (Michaud, 2009: 126).



[Fig. 17] *El despertar*, Richard Klein, c. 1937.

El despertar será el prototipo de ario nórdico que le sirvió a la escultura, como el *Preparado* de Breker, la *Escultura conmemorativa* de Geord Kolbe o *El Genio de la Victoria* de Adolf Wamper. Espada en mano y desnudos, estas figuras buscan constatar algo que ya se viene repitiendo en pintura: forjar al nuevo hombre alemán que está dispuesto a luchar y a morir por la nación y el Führer. Los escultores del régimen exaltan el viril desnudo masculino, y con ello representan “la hombría y virilidad, la camaradería y amistad masculina, el cuerpo bello y la joven energía, también eran ideales homoeróticos” (Spotts, 2011: 149).

Escultores destacados fueron Adolf Wamper, que ejecutó grandes estatuas heroicas para los edificios del partido como la titulada *El espíritu de la victoria*. [fig.17]



[Fig. 17] *El espíritu de la victoria*, Adolf Wamper, 1940.

Bernhardt Bleeker, conocido por sus bustos de jefes nazis y Willy Meller creador de las estatuas del estadio Olímpico, plazas públicas y autor del *Portador de la antorcha del Ordensburg* de Vogelsang, lugar donde estudiaban las élites nazis. [fig. 18]



[Fig. 18] *El portador de la antorcha del Ordensburg*, Bernhardt Bleeker, 1936.

Pero, los favoritos de Hitler eran Josef Thorak y Arno Breker. “Los dos recibieron muchos honores y muchos más encargos” (Adam, 1992: 188). Josef Thorak mantenía su fama antes de 1933 y la pasión que sentía Hitler hacia él apareció con más entusiasmo tras exponer en la Casa del Arte Alemán en 1941 su *Pareja*, donde “representaba a un hombre y una mujer: la pareja fascista ideal, tierna pero no lasciva y preparada para la acción” (Adam, 1992: 193).

Arno Breker, por su parte, utilizará el *Discóbolo* de Mirón como punto de inicio del “desnudo clásico”. Sin embargo, la obra de Mirón resume humanidad y naturalidad mientras que las de Breker, eran excesivamente abruptas. Los rasgos más característicos de éste eran:

- Esculturas de gran tamaño, de anchos hombros, caderas estrechas, músculos muy pronunciados y posturas afeminadas.
- Rostros rígidos y orgullosos.
- Presencia de propiedades homoeróticas que despiertan serias dudas dentro de esos ideales nazis de camaradería, disciplina, heroísmo y sumisión. Un claro ejemplo, es su *Preparado*, *Camaradería* o su *Prometeo*. [fig. 19]



[Fig. 19] *Camaradería* (1938) y Arno Breker trabajando en su *Prometeo* (1942).

Para Spotts, Breker utilizando a los atletas alemanes como modelos y exagerando las proporciones de esos escultóricos cuerpos desnudos, “idealizaba al ario y glorificaba los ideales nacionalsocialistas” (Spotts, 2011: 234); sus títulos reflejan a quiénes van dirigidas y con qué fin: “*Camaradas, Vengador, Victoria, Preparado, Dominación, Sacrificio, Destrucción, Herido*” (Spotts, 2011: 234), etc.

3.2. Arte Moderno o “arte degenerado”

La competencia entre arte degenerado y arte nacionalsocialista que hubo durante el Tercer Reich representa, y representará, la eterna lucha que siempre ha existido entre antiguo-nuevo, tradicional-moderno, conservadurismo-modernismo, que separa a la sociedad en dos: los que aceptan una postura y los que la rechazan. En Alemania, durante la República de Weimar, hubo un gran apogeo del arte de vanguardias, convirtiéndose Berlín en el centro de las libertades políticas, culturales, sociales y artísticas. Algunos ejemplos de esta realidad cultural que se vivió se dieron según Fulbrook (2009):

Tanto en las ciencias naturales como en la psicología, el psicoanálisis o la teoría social, se desarrollaron y discutieron nuevas ideas; en arquitectura, la escuela de la Bauhaus, de Walter Gropius, combinó criterios estéticos y utilitarios para crear estilos de arquitectura, decoración de interiores y mobiliario todavía vigentes tres cuartos de siglo más tarde, y en música, el trabajo experimental de Schönberg alcanzó renombre mundial, mientras el jazz, esa decadente música americana importada, era adoptado por ciertos círculos y salvajemente criticado por otros. (191)

Weimar supuso un gran auge para la vida artística de vanguardia, pero también sufrió actitudes de rechazo que Hitler tomará como ejemplo, como la del emperador, Guillermo I, que en 1906 “prohibió que la Galería Nacional comprase pintura moderna y acusó al director de falta de patriotismo. Cuando regalaron a la misma institución tres cuadros de Van Gogh, el hecho produjo la prohibición de todas las obras impresionistas y postimpresionistas” (Adam, 1992: 65). De modo que el arte de vanguardia contará con defensores y con enemigos. La invasión de los diferentes ismos que hubo durante Weimar repercutió en la burguesía que solo le pedían al arte “continuidad y seguridad”. A partir de esto, “los nacionalsocialistas construyeron su teoría artística sobre los cimientos de este deseo” (Adam, 1992: 38). Los pintores de la tradición realista del siglo XIX tenían las mismas inseguridades acerca del arte de vanguardia, alegando que los estaban derrocando. Estos pintores animarán fervientemente el nuevo arte alemán.

Max Nordau y Paul Schultze-Naumburg, serán otra influencia más para provocar el rechazo al arte moderno. Nordau, publicó un libro titulado *Degeneración* (1892), donde aplica por primera vez el concepto de “degeneración biológica” al declive cultural. Spotts (2011) comenta parte del pensamiento que publicó Nordau:

Las sociedades eran organismos vivos, sujetas al proceso ordinario humano de nacimiento, desarrollo, decadencia y muerte. De igual manera, la pintura degenerada era producto de pintores degenerados biológicamente, que sufrían de, entre otras aflicciones, debilitación cerebral y trastornos del sistema nervioso y de la retina. (51)

Nordau propone que estos enemigos de la sociedad sean encerrados en manicomios o juzgados como criminales. Hitler, en sus discursos culturales alude a lo mismo. Un tiempo después, Paul Schultze publicó en 1928 *Kunst und Rasse* (Arte y Raza), donde desarrolla las ideas acerca de la degeneración artística que explicaba Nordau, por ejemplo, cuando dice que “el expresionismo era un síntoma patológico, una enfermedad” (Spotts, 2011: 51). Lo más destacado es, sin embargo, lo que hace durante su gira, mostrando en diapositivas fotos clínicas de deformidades junto a obras de artistas como Barlach, Kirchner o Nolde. [fig. 20] El vocabulario de Nordau estaba presente en los discursos de Hitler, tanto como la forma de Shultze, ambos se utilizarán como estrategia visual para presentar los cuadros en la exposición de “arte degenerado” de 1937.



[Fig. 20] *Kunst und Rasse*, Paul Schultze, 1928.

Con la publicación del *Mein Kampf*, todos conocieron por escrito la ideología nacionalsocialista. Había un apartado llamado «Causas del hundimiento» que argumentaba que la caída del último Reich se debió a factores sociales. “Una «plaga moral» había contaminado las grandes ciudades y había infectado las artes. El cubismo y el dadaísmo, alias «bolchevismo artístico», habían surgido y amenazaban con empujar a la gente «a los brazos de la locura espiritual»” (Spotts, 2011: 44). Una vez leído, se entiende lo que había marcado como aceptable o degenerado. Después, Rosenberg funda en 1927 la *Liga para la Defensa de la Cultura Alemana*. Su objetivo es poner freno a la degeneración del arte e informar a la sociedad alemana sobre los valores artísticos aceptados. Esto llevará a que, más tarde, los fanáticos nazis lleven esta ideología artística a la práctica. En octubre de 1930 se desata la primera tragedia artística con “la destrucción de los murales de Oskar Schlemmer que decoraban las escaleras de la Bauhaus de Dessau” (Adam, 1992: 39), proclamando la revolución nacionalsocialista. En esas fechas también se empezaron a retirar obras vanguardistas del Schlossmuseum de Weimar. Esto era el principio de lo que estaba por venir, una vez Hitler ascendiese al poder.

La creciente amenaza sobre el arte moderno se incrementó en enero de 1933. Con la intención de eliminar los rastros judíos y modernistas en el arte, se lleva a cabo la

purificación de Alemania (el *Säuberung*), rasgo distintivo del estado nazi. Esta limpieza empezó el 7 de abril de ese año, publicándose la «Ley para la Restitución del Funcionariado», que supondría el despido de los opositores de las academias e instituciones artísticas. La Academia Prusiana de Berlín fue la primera en caer con la dimisión de su presidente, el pintor judío Max Liebermann. A finales de 1933, esta Academia queda libre de todo rastro vanguardista y para sustituir a los cargos vacantes tras los despidos, Hitler confía en sus favoritos: “los arquitectos Roderich Fick, Hermann Giesler y Albert Speer; los escultores Arno Breker, Josef Thorak y Richard Scheibe; y el pintor Werner Peiner” (Adam, 1992: 60).

La limpieza no solo se basó en el despido de los presidentes judíos de las academias, sino que también tomó forma de fuego. El 10 de mayo de ese año, comienza la purga con la quema de libros por parte de estudiantes, profesores y miembros del partido nacionalsocialista que acusaban a diversos autores de ser peligrosos y de provocar ideas en la gente propias del «bolchevismo cultural». No solo quemaron libros, sino también “sinagogas, propiedades judías durante la *Kristallnacht*⁴, la incineración de unas 5.000 obras de arte prohibidas en las vísperas de la guerra y, eventualmente la cremación de seres humanos” (Spotts, 2011: 150).

Algunos tuvieron ciertas dudas sobre estos últimos actos, como Goebbels que, si bien planeó la quema de libros, no tenía bien claro las consecuencias que se debían aplicar a los artistas, colectivo que expresa continuamente su miedo. Intentó tranquilizarlos “diciéndoles que el Partido sería generoso y que no todo el arte estaría politizado” (Adam, 1992: 56). Desde un comienzo, Goebbels, mantuvo una actitud liberal hacia las artes, hasta el punto de coquetear con el modernismo. Muchos artistas no entendieron con exactitud cuál era el verdadero objetivo del régimen con respecto al arte y por eso cayeron en la trampa afiliándose a la Cámara de Cultura del Reich, donde se encontrarían con el muro de la censura. Es el caso de Emil Nolde, que “se había afiliado al Partido Nacionalsocialista en 1920 y nunca comprendió porqué se prohibían sus obras” (Adam, 1992: 60).

⁴La *Kristallnacht* (la noche de los cristales rotos), fue una serie de ataques hacia las propiedades judías por parte de la SA. Se llevó a cabo en la noche del 9 al 10 de noviembre de 1938 a consecuencia del asesinato del secretario de la embajada alemana en París por parte de un judío.

En este mismo año, los estudiantes nacionalsocialistas de la Universidad de Berlín reaccionaron contra el nuevo estilo. “Defendían el Expresionismo como un movimiento artístico esencialmente alemán” (Spotts, 2011: 196) y por ello, se manifestarán para defender a los grupos *Der Blue Reiter* y *Die Brücke* de los criterios artísticos nazis. Los estudiantes celebraron una exposición en julio de 1933 con el título de «Treinta artistas alemanes» que incluía obras de Nolde, Barlach, Schmidt-Rottluff, entre otros. La exposición fue clausurada después de tres días. La finalidad de estos estudiantes no parecía importarles a Goebbels, pero sí a Hitler, siempre decidido a censurar el liberalismo en las artes y las actividades de la Unión Estudiantil. Sin embargo, la actitud de Hitler cambia cuando en marzo de 1934 incentiva en Berlín una exposición futurista encabezada por el fundador de este movimiento, Filippo Tommaso Marinetti. Spotts (2011: 197) explica que “Hitler detestaba el Futurismo, pero lo permitió porque pretendía cultivar la amistad del amigo de Marinetti, Benito Mussolini”. El interés podía mover montañas.

Al igual que la mayoría de los artistas, el propio Goebbels también sufrió el ataque de la censura. Como ya comentamos, Rosenberg y él no se llevaban bien, ya que mientras el primero era un fanático tradicionalista que quería eliminar el modernismo, el segundo deseaba promocionarlo. Si Hitler leyese los diarios de Goebbels, se quedaría horrorizado, pues en uno de sus escritos cuenta que “elogiaba a Slevogt, Van Gogh – «maravilloso, escueta caracterización»–, Nolde –«fantásticos colores»– y, por encima de todo Barlach –«la mismísima esencia del Expresionismo»–” (Spotts, 2011: 198). Quería demostrar que el arte era cuestión de inteligencia y estaba por encima de todo, incluso de la política. Pero la intención no era suficiente, por eso en el verano de 1933 Hitler visitó la casa de Goebbels en Berlín que había sido remodelada por Albert Speer. Decorando sus paredes se encontraban obras de Emil Nolde y, al verla el Führer quedó horrorizado mandándolas quitar. Spotts (2011: 199) reafirma con esta frase el significado de estar bajo un estado totalitario: “Lo que Benn, Rosenberg, Goebbels o cualquier otro dijese o pensase no tenía importancia. Lo que importaba era lo que Hitler pensaba. Odiaba la obra de Nolde y ahí se acababa todo.” Goebbels a regañadientes acaba aceptando los ideales de Hitler, proponiéndole más tarde una idea que hará dudar si realmente hubo un Goebbels modernista.

Todo lo que estaba sucediendo tuvo como consecuencia que muchos artistas se encontrasen sin trabajo y con el miedo de no saber qué iba a pasar con sus vidas. “No se

les permitió enseñar, exponer o vender sus obras y en la mayoría de los casos se les prohibió pintar” (Spotts, 2011: 197). Algunos ejemplos son:

- **Max Beckmann:** despedido de su puesto como profesor de arte en 1933. En la exposición de 1937, sus cuadros fueron clasificados como degenerados. Finalmente, al igual que muchos artistas de esta época, acabó estableciéndose en Estados Unidos, el nuevo centro cultural y artístico mundial.
- **Ernst Barlach:** pensaba que sus esculturas y monumentos se enmarcaban en la tradición nórdica, pero acabaron siendo demolidos por los nazis una vez llegaron al poder. “De nada le sirvió haber reconocido con su forma en 1934 su adhesión a la política del Führer” (Piñel, 2016: 231). Muchas de sus obras fueron retiradas de los museos alemanes y expuestas en la exposición de arte degenerado.
- **Otto Dix:** uno de los fundadores del movimiento artístico *Nueva Objetividad*, fue de los primeros catedráticos en ser destituido de su puesto de trabajo en 1933. A pesar de que el mismo Göring le encargó, en su primera época, que retratase a sus hijos, acabó tachado de degenerado, por lo que se le requisó mucha obra y parte de ella fue quemada.
- **Georg Grosz:** fue uno de los artistas degenerados más perseguidos del régimen, declarándose antinazi. Acabó emigrando a Estados Unidos antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial.
- **Vasili Kandinsky:** uno de los profesores de la Bauhaus, es perseguido por los nazis que detestaban el movimiento que representaba dicha Escuela, clausurada en 1932. Tanto él como su esposa emigran a Francia y muchos de sus cuadros, declarados degenerados, se perdieron.
- **Ludwig Kirchner:** participó en la Primera Guerra Mundial, sufriendo una grave crisis nerviosa. Tras la guerra su crisis no mejora, y con el ascenso nazi su obra fue tachada de degenerada, destruyéndose muchos de sus trabajos. Todo esto, junto a su situación emocional que parecía estar cada vez peor, lo llevó al suicidio en Suiza en 1938.

- **Emil Nolde:** fue uno de los muchos que cayó en la trampa nazi, afiliándose al partido. Pensaba que su pintura tenía el significado nacionalsocialista que los nazis pedían, pero lo cierto es que muchas de sus obras fueron quemadas, tachadas de degeneradas, algunas expuestas en la exposición de arte degenerado, siendo finalmente expulsado de la Cámara de Cultura. Se retiró al norte de Alemania y a pesar de la prohibición de pintar, cuenta Nicholas (2007) que:

Recurrió a lo que llamó sus «pinturas no pintadas»: cientos de acuarelas tamaño postal pintadas en pedacitos de papel que podían ocultarse con facilidad. En abril de 1943 apuntó en el margen de una de éstas: «Todos mis amigos y conocidos quieren conseguirme lienzos, papeles y pinceles, y cortar las cuerdas que atan mis manos: ninguno puede». (28)

- **Marc Chagall:** ser judío y pintor estaba prohibido en Alemania, por lo que fue uno de los primeros en encabezarse la lista negra de Hitler. Instalado en Francia, tras la invasión nazi marcha a su tercer y último exilio, Nueva York. Según Spotts: “la ideología, el racismo, las purgas, la persecución y la autarquía cultural, provocó la mayor migración de personas creativas en la historia” (Spotts, 2011: 61).

El año en el que se prohíbe definitivamente el arte de vanguardias será 1936. Concretamente en septiembre, Hitler da un discurso en Nuremberg anunciando su decisión, así como la de abolir la crítica artística, que relacionaba la crítica positiva del modernismo con opiniones que menospreciaban continuamente a sus artistas favoritos; opiniones que vincula a los rechazos que sufrió cuando intentó entrar en la Academia vienesa. Ya en 1937 reinará la censura, el saqueo artístico y se dará por finalizada esta batalla con la victoria del arte nacionalsocialista ante el arte de vanguardias. Esto “se plasmó en dos exposiciones que hicieron historia: «Arte degenerado» y la primera «Gran Exposición de Arte Alemán». Las dos reflejaban el credo artístico del nacionalsocialismo” (Adam, 1992: 69).

El odio, rechazo o manía que sentía Hitler hacia el modernismo se basaba en dos únicos elementos:

- **El antisemitismo:** Partiendo de la base de su odio hacia los judíos, no tiene mucha lógica dado que, aparte de Chagall, había pocos pintores de esta procedencia destacables. “Afirmaban que los judíos compraban obras

modernistas por un alto precio y, luego, las vendían para así obtener los suficientes beneficios para comprar obras de grandes maestros antiguos” (Spotts, 2011: 206). Esto lo confirmaron a la hora de saquear las colecciones privadas de éstos en Alemania. La triste realidad es que ellos mismos realizarán la misma jugada que le echaban en cara a los judíos. Crearon un comité bajo la dirección de Goebbels para saber qué hacer con las obras que venían robando de los museos modernos y, con la idea del mariscal Göring, comenzarían a “vender en el extranjero y comprar con los beneficios obras de maestros antiguos” (Spotts, 2011: 214).

- **Su profundo odio:** Dañaba la imagen del arte de vanguardias en cada uno de sus discursos culturales. Buscaba que desapareciese de la vida de los alemanes. Lo explicaba expresándose de la siguiente manera: “Los perpetradores del modernismo eran «criminales del mundo de la cultura», «destructores de nuestro arte», «imbéciles degenerados» «que se merecían ir a prisión o ser encerrados en manicomios»” (Spotts, 2011: 53).

No sorprende que, dada la intención de Hitler de convertir Múnich en la capital del arte alemán, fuese allí donde se celebraran las dos grandes exposiciones que iban a enfrentar públicamente a las tendencias artísticas, con objeto de que la sociedad alemana pudiese diferenciar entre el buen arte alemán y el malo, por ende, rechazado. Con ese fin Goebbels inaugura una exposición de “arte degenerado” [*Entartete Kunst*] el 19 de julio de 1937, [fig. 21] un día después de la primera Gran Exposición de Arte Alemán. El “arte degenerado” se definía por obras inferiores, feas, indecentes y degeneradas que insultaban la ideología nacionalsocialista y que confundían al espectador por la falta de entendimiento.



[Fig. 21] Exposición de Arte Degenerado, 1937.

Cuando Goebbels se lo propone a Hitler, éste dudó y no fue hasta el último momento que cedió, dándole el permiso el 30 de junio. Le autorizó a coger todo el “arte degenerado” desde 1910, que se encontrase en cualquier museo de Alemania. Adolf Ziegler (director de la Cámara de Artes Visuales del Reich) y un grupo de historiadores del arte, llevaron a cabo el saqueo incluyendo también “obras anteriores a 1910, así como obras de Picasso, Matisse y otros no alemanes como Munch” (Spotts, 2011: 208) que se exhibirían en esta exposición. En tan solo dos semanas, antes de la inauguración, consiguió recolectar “entre 600 y 700 obras de 112 artistas de treinta y dos museos públicos” (Spotts, 2011: 209). Había contradicciones a la hora de exponer ciertas obras como le pasó a Rudolf Belling, escultor cubista, que estuvo tanto en la Exposición de Arte Degenerado, como en la primera Gran Exposición de Arte Alemán con el *busto del boxeador Max Schmeling*⁵.

⁵Boxeador alemán, campeón de los pesos pesados, peleó dos peleas legendarias contra Joe Lewis, de raza negra y primer afroamericano que se convirtió en un icono nacional. Representaba otra forma de degeneración para el régimen nazi y la lucha tuvo una gran carga política.



[Fig. 22] *Busto del boxeador Max Schmeling*, Rudolf Belling, 1929.

Esta exposición fue la más radical que se organizó hasta el momento en cuanto a pintura y escultura moderna se refiere. Las pinturas se encontraban expuestas sin marco, colgadas de cualquier manera y con etiquetas ofensivas («La puta elevada a ideal moral» o «la locura como método»). “La forma de colgar las pinturas, las violentas consignas que parecían pintadas subversivas, la misma voluntad de escandalizar al público, todo esto lo habían hecho ya los dadaístas hacía años” (Adam, 1992: 122-123). Pero, a pesar del caos, había un orden con respecto a la temática como, por ejemplo, “«Agricultores vistos por judíos», «Ofensa a la feminidad alemana», «Befa de Dios»” (Adam, 1992, 123). [fig. 23]



[Fig. 23] Arriba: Exposición dadaísta, 1920. Abajo: Exposición de Arte Degenerado, 1937.

Hitler, al ver el éxito cosechado, animó a la gente a que acudiera con entrada gratuita. En las primeras seis semanas un millón de personas la visitaron y, tras la gira por el resto de las ciudades se incrementó a otro millón. La reacción del público era muy diversa, pero una en concreto es muy interesante, pues comenta Spotts (2011: 210) que “las obras del buen nórdico Munch causaron tal indigestión ideológica que tras unos días la sala donde estaban expuestas fue clausurada”.

Bajo la dirección de Goebbels y la idea de Göring, se realizaron subastas, autorizadas por Hitler, con las obras modernas que poseían. Su finalidad era conseguir los beneficios suficientes para comprar obras de maestros antiguos, para deshacerse de ellas o incluso para financiar el arte nacionalsocialista. Göring se había apoderado de obras de Van Gogh, Munch, Cézanne o Gauguin, que acabó vendiendo para su propio beneficio. Una de las subastas más importantes tuvo lugar en junio de 1939 en el Grand Hotel National de Lucerna. De la mano del licitador M. [Theodore] Fischer, [fig. 24] se

subastaron una gran cantidad de pinturas y esculturas de artistas modernos tales como “Braque, Van Gogh, Picasso, Klee, Matisse, Kokoschka y treinta y tres más. Se había congregado un gran grupo internacional de compradores” (Nicholas: 2007, 15).



[Fig. 24] Theodore Fischer (izquierda, de pie) subastando el *Autorretrato* de Van Gogh, 1939.

Los mejores trabajos de estos artistas eran vendidos a precios muy bajos que, posteriormente, subían al tripe como pasó con un banquero de Bruselas que compró un Picasso y “cuarenta y nueve años más tarde lo vendería por más de 38.000.000 dólares” (Nicholas, 2007: 17). El resto de las pinturas, esculturas, acuarelas, dibujos y grabados, “se dice que fueron incinerados en el patio de la estación central de bomberos de Berlín en marzo de 1939. Goebbels afirmaba que casi 16.000 obras de arte confiscadas habían sido destruidas, almacenadas, cambiadas por otras o vendidas” (Spotts, 2011: 215).

La conclusión de esta batalla entre arte moderno y arte nacionalsocialista se ve reflejada en la viñeta [fig. 25] que realizó Garvens, un dibujante satírico de la revista *Jugend*, donde muestra a Hitler como el “Escultor de Alemania”, vestido con una bata de artista sobre su uniforme militar, observando la obra que se encuentra ante él, reaccionando dándole un fuerte puñetazo, y destrozándola. En las dos últimas viñetas,

remodela la obra creando una escultura masculina con las características que utiliza Breker para su *Preparado* o Klein para su *Despertar*. “Volvió a darle a la masa la unanimidad y la dignidad de pueblo que había perdido desde 1918” (Michaud, 2009: 19).



[Fig. 25] Garvens: “El escultor de Alemania”, *Jugend*, 1933.

Los nacionalsocialistas veían las obras vanguardistas como símbolo del caos y con influencia judía, por eso se muestra aquí a un judío con una obra que representa a una multitud caótica luchando entre sí, “caracterizaba a los ojos del nazismo una República de Weimar dominada por los judíos” (Michaud, 2009: 19). La ruptura con Weimar se verá reflejada en esas dos exposiciones de julio de 1937. Hitler destruye ese caos y lo amolda según sus deseos, un pueblo unido bajo una misma figura. Una vez destruida la obra, su autor judío desaparece en la tercera viñeta, aquí está anticipando lo que les deparaba en el futuro.

3.3. Consecuencias tras la 2GM del arte nacionalsocialista y el arte degenerado

Desde la Primera Guerra Mundial y el periodo de entreguerras, la popularidad de las diferentes corrientes artísticas se fue turnando y después de la Segunda Guerra Mundial cambiarán las tornas para el arte nacionalsocialista y para el “arte degenerado”.

Durante la República de Weimar se daba mayor acreditación a los diferentes “-ismos” que estaban apareciendo: un arte experimental, alejado de la tradición. La tradición, lo académico, estaba muy visto y por ello, este arte no era aceptado en las Academias de Bellas Artes, que buscaban algo diferente.

¿Qué ocurre durante el ascenso del nazismo? El arte tradicional y figurativo prevalecerá por encima del arte moderno. Mientras que el nuevo arte alemán era expuesto en toda su grandiosidad, el moderno lo hacía como algo vulgar e inferior o, simplemente era quemado o vendido en subastas. La propaganda y los discursos dados por Goebbels y Hitler hicieron creer a la sociedad alemana que el arte del Tercer Reich era el único digno de ser admirado. Este arte destacó por los símbolos nazis que contenía, pero, sobre todo, por esa estética totalitaria con la que conseguía manipular a las masas o reafirmar el fascismo a través de las obras expuestas.

Ante el miedo, el rechazo y la censura que impuso el nazismo, los artistas se ven obligados a emigrar. Tendrán éxito en otros países, como Estados Unidos, donde expondrán la gran mayoría mientras esperan que Europa se recupere. Nueva York, será entonces lo que antes había sido París, la capital mundial del arte. “Este periodo estuvo marcado por el expresionismo abstracto en pintura, la aparición de grandes escultores como Henry Moore o la realización de proyectos urbanísticos monumentales, como la construcción de la ciudad de Brasilia” (Piñel, 2016: 236).

Con la finalización de la posguerra, muchos artistas pintarán los horrores que sufrieron, provocando diferentes reacciones en la gente, concienciando a la humanidad de la crueldad del ser humano. Es el caso de Zoran Music, esloveno, que fue capturado en 1944 y llevado a un campo de concentración en Dachau. Music sobrevivió, reviviendo los horrores allí experimentados en cientos de bocetos (solo se salvaron alrededor de 36). Mediante una técnica expresionista, a base de pinceladas rápidas y

colores ocres, los dibujos eran casi esbozos, reduciendo los cuerpos a esqueletos. Según Clair (2007):

Empujado por una urgencia que lo hace olvidar su propia condición, los dibuja, trazo a trazo, usando ocres y humo –los mismos colores de los que se servirá en su obra posterior, los ocres amarillo y rojo, la miel y la sangre de la vida–. En el fondo, su único esfuerzo, pero infinito, agotador, es dar sepultura a unos muertos irreales una «visión», dice de ellos. (63)

Music representaba el horror del Holocausto nazi con personajes ahorcados, pilas de cadáveres amontonados, etc. Sus obras son un documento muy importante para la historia del arte. También la fotografía y los documentales mostraban los horrores de la guerra, sirviendo de inspiración para los artistas. De ellos destacamos a Picasso, con su obra titulada el *Osario*, que al igual que Zoran Music, representaba la mayor crueldad del nazismo: los campos de concentración.

La *Haus der Kunst* o *Haus der Deutschen Kunst* (Casa del Arte o Casa del Arte Alemán) tras la guerra, en el abril de 1945, es convertida en un depósito y almacén de obras de arte por las tropas aliadas que liberaron Múnich. Con el paso del tiempo, este museo, se dedicó a albergar todos aquellos estilos perseguidos por el Tercer Reich. “En el ala este se montaron exposiciones destinadas a “volver a traer a los modernos a Alemania”, según la archivera del museo, Sabine Brantl. Estos modernos incluían nombres como Henry Moore, Georges Braque, el grupo Der Blaue Reiter, una retrospectiva de Picasso en 1955, una exposición de arte degenerado en 1962, Paul Klee, Marc Chagall y una larga lista de otros grandes artistas” (Monocle, 2013). En la retrospectiva de Picasso, se trajo el *Guernica*, un icono dentro del arte moderno que transmite un claro mensaje antifascista.

La Segunda Guerra Mundial va a suponer una ruptura radical en el pensamiento y la conciencia europea. Esto supondrá que sucedan cosas como el rechazo y la destrucción literal y metafórica del arte nacionalsocialista. Fue juzgado políticamente por haber sido esculpido, construido o pintado para los nazis y por la vergüenza que representaba para el país. Muchas obras carecían de simbología nazi, sin saber quién la esculpió y a qué partido estaba afiliado, pero las juzgaron de la misma manera. Por ejemplo, la gran mayoría de las esculturas de Arno Breker no sobrevivieron al bombardeo o la destrucción por parte de los Aliados al invadir Alemania.

La mayor parte de este arte oficial alemán fue enviado a Estados Unidos y se decidió que ninguna obra que contuviese cualquier simbología nazi se devolvería a Alemania. Según relata Adam (1992: 8) “el Estado norteamericano tuvo guardadas unas 800 obras totalmente provocativas en una cámara de Washington custodiadas por el ejército. En 1950 se devolvieron a Alemania 1.659 obras; en 1986, 6.255”. Luego, estas obras pasaron a estar custodiadas en un almacén de la Aduana de Múnich. Pasó a ser un arte marginado por la sociedad, como si no existiese.

El arte nacionalsocialista se sigue mirando hoy con cierta desconfianza, y para el Estado alemán, es un tema delicado, al igual que hablar sobre su pasado nazi. Por ello, este arte no se exhibe en público y solo a unos pocos se les permite verlo, como “a historiadores del arte o a personas con «interés profesional auténtico»” (Adam, 1992: 8). De esta manera se aseguraban de que esta “herencia tan lamentable se mantenga fuera del alcance y de la opinión del público” (Adam, 1992: 8). Temen que la sociedad se vea atraída de nuevo por este pensamiento nacionalsocialista, que pueda ofender a los artistas desterrados por el régimen nazi.

El éxito que tuvieron durante el régimen, los pintores y escultores afiliados al partido nazi, no sirvió para mucho tras la guerra porque acabaron cayendo en el olvido. Nadie quiere saber acerca de estas obras o de sus autores. Pero interesa conocer este arte desde el punto de vista estético y no juzgarlo por su contexto histórico-político. Los nazis acabaron recogiendo lo que ellos mismos sembraron, mientras, el arte moderno acabó teniendo más éxito de lo que nunca llegó a tener ese arte heroico y poco convencional. Es sorprendente como acabaron intercambiándose los destinos del arte degenerado y del arte nacionalsocialista tras la finalización de la Segunda Guerra Mundial.

4. Saqueo y coleccionismo

La ambición artística de Hitler no es ningún secreto y se demostró a lo largo de su vida: en su juventud como artista y en el poder como dictador. Hitler no solo robó arte sino también vidas humanas, un visionario que conseguía todo aquello que se le antojaba. Uno de sus grandes objetivos al entrar en guerra con el resto de los países, era poseer el arte que él tanto amaba, las obras de los maestros antiguos, para crear una Alemania rica en el ámbito artístico y para ello, no dudará en saquear y coleccionar.

Todo comienza en 1937, con la ya citada exposición de Arte Degenerado. Se saquearon todos los museos de Alemania en busca de arte moderno, “el comité de confiscación se llevó casi 16.000 obras de arte de las colecciones públicas alemanas” (Nicholas, 2007: 37). Hay varios fines para este saqueo:

1. Exhibirlo en la exposición con el fin de humillar y educar a la población de aquel arte inferior.
2. Almacenar con el fin de intercambiarlo o subastarlo para conseguir obras de maestros antiguos.
3. Por último, uno de los peores fines, destruirlo.

La licitación más importante fue la de Lucerna, donde se subastaron cuadros de Braque, Van Gogh, Picasso, Paul Klee, Matisse y otros. La mayoría de los compradores internacionales presentes pretendían salvar todas las obras posibles de las garras del nazismo, mientras que los nazis lo que deseaban era su dinero, para comprar las obras que si les interesaba tener. El pensamiento nazi, según Nicholas (2007: 19), se veía reflejado en la prensa: “«¿Quién quiere tomarse estos cuadros en serio? ¿Quién los respeta? ¿Quién quiere defenderlos como obras de arte? Están inacabados en todos los aspectos [...] también deben dejarse en el montón de basura donde podrán pudrirse libremente»”. Este pensamiento artístico es el que tanto quería inculcar Hitler entre los ciudadanos alemanes.

Hasta 1937 los museos germanos todavía prestaban sus obras para exposiciones que se realizaban en otros países, pero en 1938, se empezó a notar ciertas reticencias a la hora de cederlas. “Goebbels y Martin Bormann, ayudante personal de Hitler, presionados por los funcionarios de los museos que consideraban que estos rechazos dañarían la imagen de Alemania, aceptaron discutir de nuevo la cuestión con su jefe” (Nicholas, 2007: 45). Solo se cederían obras por cuestiones urgentes de política exterior, aunque también se prestaron otras que, por su temática, como las religiosas, no ofrecían interés a Hitler, al contrario, las odiaba. Es así que gracias a su temática “se permitió que ocho Memling fueran a Brujas” (Nicholas, 2007: 45). Era obvio lo que estaban planeando los alemanes, un indicador de lo que iba a ocurrir, por eso, ninguna obra maestra abandonaría Alemania antes de que comenzase la guerra.

La situación decadente en la que se encontraban los judíos en Alemania hizo que muchos vendieran sus objetos más preciados para saldar deudas y/o poder conseguir un

pasaje de ida, antes de que cerrasen las fronteras. Algunos, como salvoconducto para salir del país, transfirieron sus propias empresas a nuevos propietarios alemanes; a este proceso se le denomina arianización. Además, “la prohibición de la exportación de dinero en efectivo llevó a muchos otros a invertir en obras de arte y otros objetos de valor que, hasta 1939, podían llevarse como bienes personales” (Nicholas, 2007: 47-48). De aquí saldrá un nuevo mercado, pues todos los nazis se aprovecharon de la salida de los judíos para quedarse con sus posesiones y sacar beneficios.

Desde su llegada al poder, Hitler, ya había comenzado a coleccionar obras de arte. Su primer asesor fue el fotógrafo Heinrich Hoffmann. Hoffmann no sabía mucho de arte, pero Hitler confiaba en él para adquirir obras para su colección, por eso buscó ayuda en otros marchantes. La primera fue María Almas-Dietrich (especializada en la reparación de alfombras y objetos de arte de segunda categoría), pero erró al recomendarla pues su ojo artístico era peor que el de Hoffmann. Su siguiente asesor fue Karl Haberstock, que tenía contactos internacionales y formó parte de la Comisión para la Explotación del Arte Degenerado. Reconoció la ganancia que podía sacar con la purga de las obras modernas y mediante él, Hitler consigue su primera adquisición con “un Paris Bordone, *Venus y Amor*, que estuvo colgado en un salón de la Berghof, su retiro de la montaña, durante toda la guerra” (Nicholas, 2007: 52).

Hermann Göring, mariscal del Reich y único miembro del círculo íntimo de Hitler. En 1936, primer ministro de Prusia, director del Plan Cuatrienal, oficial sucesor de Hitler y jefe de la Luftwaffe⁶. Es, junto con Hitler, uno de los personajes más importantes en la historia del saqueo de Europa. Todos estos títulos le proporcionaron grandes beneficios con los que terminaría la construcción de una casa de campo a las afueras de Berlín, su residencia oficial llamada Carinhall en memoria de su mujer, Carin. Esta residencia sirvió para “recibir dignatarios extranjeros y nacionales y con orgullo hacía ostentación de sus posesiones” (Nicholas, 2007: 53). Estas posesiones eran propias de su obsesión coleccionista de todo tipo de objetos, desde yates, libros, animales raros, joyas y, sobre todo, obras de arte. Por eso “a comienzos de 1938 las colecciones de Göring habían superado a las de su Führer” (Nicholas, 2007: 55). No obstante, a pesar de ser un buen amigo de Hitler, su amistad cambia cuando comienza el expolio. Este dato lo hemos extraído del minuto 29 del documental *Hitler vs Picasso* y

⁶Fuerza aérea alemana en la época nazi.

otros artistas modernos (*Hitler vs Picasso and the Others*, Claudio Poli, 2018): “se convirtieron en rivales hasta tal extremo de quitarse obras delante de sus narices. Llegó hasta el punto en el que el Führer emitió una orden en el que él sería el primero en elegir las obras”. Fue uno de los que sacó partido, para su propio beneficio, vendiendo las obras modernas para obtener dinero en efectivo.

En cuanto Hitler llegó a Austria en marzo de 1938, se reúne con el director del Museo Provincial de Linz para hablar sobre los planes de convertirla en la gran capital cultural de Europa. Para ello, el 26 de junio de 1939, autorizó a Hans Posse⁷ (Nicholas, 2007) para construir el nuevo museo de arte de la ciudad, en cuya construcción intervinieron prisioneros judíos.

Las colecciones que se incautaban en las zonas conquistadas se mantenían en buen estado para que Hitler o su conservador pudieran elegir lo que querían para Linz. Era difícil mantener el control de las obras de arte expoliadas, dado que había crecido una predilección por ellas en los últimos años, “la SS, la Gestapo, el Ministerio de Hacienda, la Cámara de Cultura del Reich y las organizaciones nazis locales” (Nicholas, 2007: 65) las ansiaban para tener más estatus social y el arte era un medio tradicional para acceder al poder.

Posse realizará una lista de todas las obras que necesitaba para completar el nuevo museo local. Según Nicholas (2007: 66), se “necesitaban las obras principales de Rubens, Rembrandt y Vermeer, más algunos italianos de los siglos XVI y XVII para «completar la colección»”. Vermeer sería uno de los primeros en completar este vacío y será su *La alegoría de la pintura*, un cuadro que tenía en su poder el conde Jaromir Czernin-Morzin, el elegido. Tanto Göring como Hitler lo querían y cada uno le ofreció una suma de dinero, pero Hitler intervino y mandó a Posse que adquiriese el cuadro definitivamente a cualquier costo. Una parte serán obras compradas, como las de la familia Czernin, pero la gran mayoría serán expoliadas de otros museos durante sus conquistas o de las propias familias judías. Están, por ejemplo, los Rothschild de Viena y Francia, una de las primeras familias judías en ser desmantelada. Al respecto, Nicholas (2007) relata que:

⁷ Historiador del arte y conservador, encargado de conseguir las obras que debían albergar en el museo de Linz. Ahora todo lo que había estado coleccionando el Führer tenía un nuevo destino.

Hitler no autorizó el traslado de las obras en poder del ERR⁸ hasta la Nochevieja de 1940. Treinta y dos cuadros de las colecciones de Rothschild –incluidos *El astrónomo* de Vermeer, retratos de Hals y Rembrandt y el famoso *Retrato de Madame de Pompadour*– pasaron a su nuevo propietario el 8 de febrero de 1941, algunos todavía embalados en los relucientes cajones originales marcados con los monogramas de Rothschild. Posse había elegido correctamente. Su lista deseada estaba llenándose muy bien. (166)

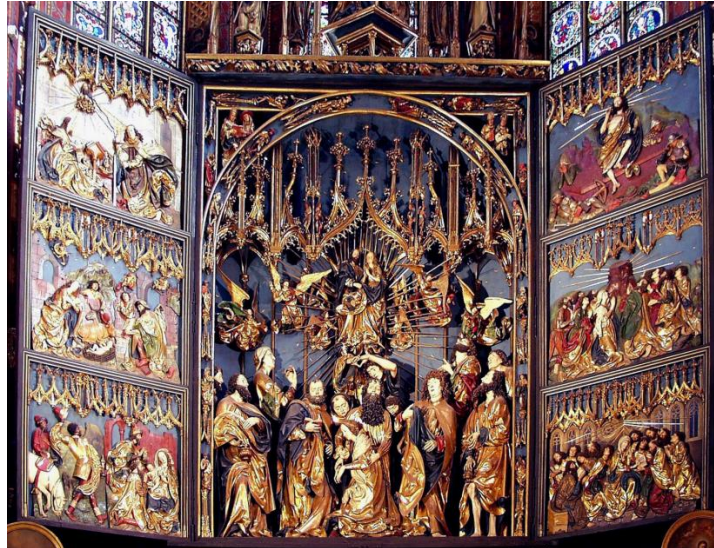
El astrónomo era una de las obras favoritas de Hitler, pero la lista de Posse se fue completando a medida que Hitler avanzaba en sus conquistas. El 1 de septiembre de 1939 los nazis invadieron Polonia, donde estaban las famosas colecciones Czartoryski, entre ellas las pinturas de la *Dama del armiño* de Leonardo, *Paisaje con el Buen Samaritano* de Rembrandt y *Retrato de un joven* de Rafael [fig. 26].



[Fig. 26] *Dama del armiño*, Leonardo, c. 1489-1490. *Paisaje con el Buen Samaritano*, Rembrandt, 1630 y *Retrato de un joven*, Rafael, 1514.

Las “colecciones encontraron refugio con amigos o relaciones en el Este o fueron enviadas al Museo Nacional de Varsovia” (Nicholas, 2007: 80). Al final, los alemanes las encontraron y hasta hoy en día el único que no se ha localizado es el *Retrato de un joven* de Rafael. En Cracovia se encontraba, también, una obra maestra que los nazis ansiaban, pintada por un artista alemán, más razón para querer llevársela: el *retablo de Veit Stoss*, localizado en el altar de la basílica de Santa María [fig. 27], que, aunque lo escondieron antes de que los nazis llegasen, no tuvieron éxito y lo acabaron encontrando.

⁸El Personal de Operaciones del Reichsleiter Rosenberg (*Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg* o ERR), se encargaban de incautar todos los bienes culturales durante la Segunda Guerra Mundial. Fue liderado por Alfred Rosenberg.



[Fig. 27]Retablo de la basílica de Santa María, Veit Stoss, c. 1477-1489.

Tras la derrota de Polonia, Hitler “ordenó secretamente los preparativos inmediatos para la invasión de Francia y las naciones neutrales de Holanda, Bélgica y Luxemburgo, una idea que había propuesto primero a sus reacios generales a fines de septiembre” (Nicholas: 2007, 107). Todos los países se dieron prisa en evacuar sus obras más preciadas. Es el caso del Louvre y la *Mona Lisa* que tenía su propio vehículo, una ambulancia completamente sellada; la persona que la acompañó dentro la encontraron casi inconsciente; la *Victoria alada de Samotracia* tuvo que bajarse por las escaleras con sumo cuidado, siendo toda una odisea; *La Balsa de la Medusa*, por su tamaño, en el traslado “quedó atrapada entre cables chasqueantes” (Nicholas, 2007: 77) pero un grupo de empleados llevando varas aislantes pudieron levantar cualquier cable que supusiese una amenaza; El castillo de “Cheverny escondió obras del Museo de Cluny, y la gran propiedad de Talleyrand en Valençay acogió las esculturas principales: la *Venus de Milo*, la *Victoria alada de Samotracia* [fig. 28] y los *Esclavos* de Miguel Ángel, además de las joyas reales” (Nicholas, 2007: 115). Francia será la más suculenta en cuanto a la adquisición de arte.



[Fig. 28] *La victoria alada* desciende por las escaleras, París.

“En 1939, después de que Hitler había recuperado Renania, dos historiadores del arte habían comenzado este inmenso proyecto y publicado un volumen titulado *Memorándum y listas del arte saqueado por los franceses en Renania en 1794*” (Nicholas, 2007: 154). Un inventario que englobaba todas aquellas obras de arte y objetos valiosos que habían sido transferidos a propiedades extranjeras desde 1500 desde toda Alemania. En este inventario se encontraba, de casualidad, “un *Autorretrato* de Durero y varios Rembrandt que Posse necesitaba de manera imperiosa para llenar sus huecos de Linz” (Nicholas, 2007: 154).

A finales de octubre, tenían tanto material acumulado que se decidió llevarlo al museo del Jeu de Paume como nuevo depósito. Aquí se quedaría trabajando la conservadora del museo, Rose Vallant. Ella actuó como espía ya que nadie pensó que una “rata de biblioteca” como ella supiese alemán, por lo que su trabajo era escuchar e inventariar todo lo que llegaba al museo, además de descubrir donde se estaban almacenando las incautaciones del ERR.

Göring acudió varias veces al Jeu de Paume para ver qué estaba disponible para sus colecciones y para el Führer (el primero en elegir). De aquí se llevó “veintisiete para él, la mayor parte obras holandesas y francesas de las colecciones de Edouard de Rothschild y los Wildenstein, entre ellos *Niño con boina roja* de Rembrandt y un

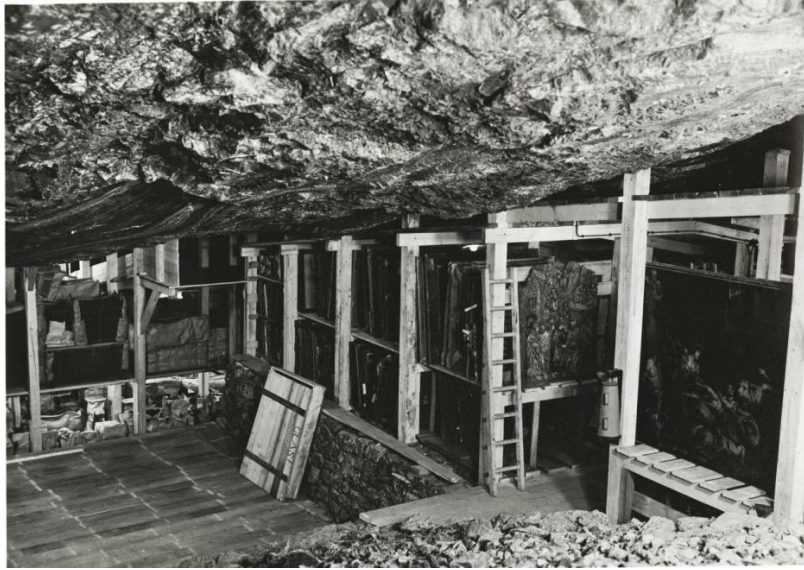
magnífico *Retrato de una dama* de Van Dyck” (Nicholas, 2007: 162). Se tenía que conformar con esto ya que *El astrónomo* de Vermeer de los Rothschild era para Hitler. Las obras se enviaban al Reich “en un tren especial de Göring, conducido por la Luftwaffe” (Nicholas, 2007: 166).

Estas obras serán encontradas por los *Monuments Men*⁹ (Hombres de los Monumentos). Este programa está formado por jóvenes expertos, especialistas en los diferentes departamentos de monumentos, bellas artes, archivos, historiadores del arte y conservadores. Nace a partir de la preocupación por la integración de las obras más importantes de la humanidad y por ello, este grupo estará encargado de preservar, advertir a las tropas de la existencia de cualquier monumento importante y rescatar las obras de arte antes de que fueran eliminadas por Hitler. Fue gracias a la Comisión Roberts¹⁰ que convencieron al ejército para llevar a expertos de arte al frente.

El gran botín de las obras de arte de Hitler lo encontraron los *Monuments Men* en 1945, en unas minas de sal de una localidad de Austria llamada Altausse. [fig. 29] Según Edsel (2012: 364) “el Führer ordenó que todos los tesoros destinados al gran museo de Linz, hasta entonces dispersos por distintos lugares, se guardaran en un sitio aislado. Altausse era el lugar ideal”. Entre las obras de arte que se recuperaron e inventariaron estaba *El astrónomo* de Vermeer, pinturas de Hermann Göring, arte robado de los judíos y de toda Europa. Según Nicholas (2007: 417) se rescataron en esta mina unas “6.577 pinturas, 2.300 dibujos y acuarelas, 954 grabados, 137 piezas de escultura”, además de tapices, mobiliario, libros y archivos.

⁹ Nombre que recibieron los integrantes de una pequeña sección del ejército aliado conocida como MFAA –Monuments and Fine Art and Archives–.

¹⁰ Creada por el presidente americano Franklin D. Roosevelt.



[Fig. 29] Minas de sal de Altaussee, 1945.

Después de la guerra, muchos propietarios e instituciones siguen batallando para recuperar sus obras de arte. Es increíble, pero a esa gente que volvía de los campos de concentración despojados de todos sus bienes, les pidieron que justificasen o demostrasen que esos cuadros que pedían eran suyos. El ejemplo más famoso de restitución es el del *Retrato de Adele Bloch-Bauer*, conocida como la *Dama de Oro*, de Gustav Klimt. La sobrina de Adele Bloch-Bauer mantuvo una batalla legal con el gobierno austriaco por la propiedad del retrato y otras cinco pinturas de Klimt que pertenecían a su familia.

Nunca se había trasladado, escondido y destrozado tanto arte a gran escala. Aún hoy continúa la búsqueda de las obras desaparecidas durante la guerra. Muchas se mantienen ocultas bajo la sombra de los descendientes nazis. Es el caso de Cornelius Gurlitt, hijo del marchante de arte más importante del Tercer Reich, Hildebrand Gurlitt. En 2010 se encontraron en su apartamento “1258 obras de arte de finales del XIX y del XX. A esa cifra habría que sumar 200 obras más que guardaba en otro apartamento de Salzburgo y que salieron a la luz en 2014. Entre ambas aparecieron firmas como Pissarro, Cézanne, Monet, Otto Dix...” (Lahoz, 2017). Todo provenía del saqueo y expolio nazi. Es un ejemplo de que por mucho que pase el tiempo todavía se pueden encontrar obras de arte que nadie pensaba que aún existiesen.

5. Conclusiones

A lo largo de este trabajo, hemos abarcado las diferentes cuestiones que nos habíamos planteado en torno a la figura de Adolf Hitler, centrándonos en las decisiones que tomó y que supusieron un desastre para la historia del arte.

Un artista frustrado que pasó desapercibido y como consecuencia empezó a tontear con la política hasta que subió al poder en 1933. Cuando el pueblo se encontraba empobrecido por el *Crack* del 29 y humillado por el Tratado de Versalles, en estos momentos en Alemania solo reinaba el caos. Es normal que Hitler aprovechara la situación para proponer seguridad y fuerza e instaurar su régimen fascista y totalitario.

Mientras más ahondábamos en el trabajo, más teníamos en cuenta que sus decisiones en el arte, al igual que en la política no fueron más que caprichos, de ahí el título elegido, unos antojos que lamentablemente influyeron en el proceso cultural y artístico de aquellos años. Apoyándose en distintos mecanismos de control, algunos basados en el terror, y secundado por personajes de más que dudosos conocimientos artísticos, e incapaces de expresar su verdadera opinión, fomenta un arte propagandístico, “un arte puro”, como la propia raza alemana, el nacionalsocialista, que debe mucho al prototipo de belleza clásico, un modelo, en su opinión, perfectamente equiparable al canon de belleza nórdica, heroica y noble que define la esencia del pueblo alemán.

Su obsesión era tal, que toda manifestación artística que se apartara del insulso realismo propuesto por unos artistas que él mismo llegó a descalificar por la escasa calidad de sus obras, se destruirán sin contemplaciones. Miles de piezas de arte contemporáneo, aglutinadas bajo el calificativo de “arte degenerado”, fueron aniquiladas calificando a sus artífices de criminales y tarados mentales. Todo aquello que escapara a su comprensión era sistemáticamente rechazado, dañando la imagen de las vanguardias y privando a la humanidad de obras de artistas tan considerados como Chagall o Kandinsky, por citar dos ejemplos. Ello hace que sigamos preguntándonos qué nos hemos podido perder en la evolución del arte.

A estos atentados al legado cultural se suma su caprichoso afán por saquear y coleccionar obras artísticas de gran valor. Es verdad que desde la Antigüedad diferentes dirigentes han aprovechado las guerras para hacerse con piezas significativas, pero en el caso de Hitler, su afán lleva parejo la aniquilación de todo progreso creativo. En muchas

ocasiones, obtener se convierte en sinónimo de destrucción, a fin de frenar el desarrollo de la vanguardia. A este expolio se suma el de las grandes obras maestras, bienes artísticos que despoja a los países conquistados, en atención no solo a su valor patrimonial sino también económico, un medio con el que poder traficar.

Para finalizar, la experiencia de Hitler en la capital austriaca le dejó una marca que alimentó el desarrollo de sus prejuicios y fobias. Por eso, al no conseguir lo que quiso en su juventud, busca convertirse en el nuevo Médici y da comienzo a su continua guerra contra el arte. Mucha gente piensa que esta batalla se podría haber impedido si hubiesen aceptado a Hitler en la Academia de Bellas Artes de Viena, pero ¿eso sería suficiente para detener la Segunda Guerra Mundial?

Acabamos con una frase que podría definir muy bien a Hitler en esta época: “*La venganza se sirve fría*”; lo que no pudo tomar como artista, lo tomó como dictador.

6. Bibliografía

- Fulbrook, M. (2009). *Historia de Alemania*. Madrid: Akal.
- Adam, P. (1992). *El arte del Tercer Reich*. Barcelona: Tusquets.
- Nicholas, L. (2007). *El saqueo de Europa: el destino de los tesoros artísticos europeos durante el Tercer Reich y la Segunda Guerra Mundial*. Barcelona: Ariel.
- Michaud, É. (2009). *La estética nazi: un arte de la eternidad. La imagen y el tiempo en el nacionalsocialismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Spotts, F. (2011). *Hitler y el poder de la estética*. Madrid: Boadilla del Monte.
- Resumen de la Segunda Guerra Mundial (n.d.). Consultado el 16 de marzo de 2019, de <https://www.primeragranguerra.com/resumen-de-la-segunda-guerra-mundial/>
- Nieto, C. (2019, 31 de mayo). La Alemania de Weimar. Laboratorio de ideas. *Descubrir el arte*, 22-26
- Holocaust Encyclopedia (n.d.). Consultado el 6 de mayo de 2019. Publicado por United States Holocaust Memorial Museum. Disponible en: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/es/article/culture-in-the-third-reich-overview>
- Monocle (2013). *Un delicado toque alemán*. Consultado el 20 de junio de 2019. El País, página web de prensa española. Disponible en: https://elviajero.elpais.com/elviajero/2013/02/28/actualidad/1362057624_422419.html

- Piñel López, R. (2016). Consecuencias de la II Guerra Mundial para el arte alemán. *Revista de Filología Románica*, 227-237.
- Clair, J. (2007). *La barbarie ordinaria: Music en Dachau*. Madrid: A. Machado.
- Artola, R. (1995). *La Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Alianza.
- Artola, M. y Pérez, M. (1988). *Historia del mundo contemporáneo*. Madrid: Anaya.
- Claudio Poli (director), *Hitler vs Picasso and the Other* (2018). Italia: Nexo Digital.
- Edsel, R. M. (2012). *The Monumenst Men*. Barcelona: Destino.
- Lahoz, U. (2017). *El tesoro de Gurlitt se muestra al público*. Consultado el 01 de septiembre de 2019. El País, página web de prensa española. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2017/11/07/actualidad/1510050067_909554.html