

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA E MUSEOLOGIA
BACHARELADO EM MUSEOLOGIA

O CONFISCO DE OBRAS DE ARTE DURANTE A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL.
AS IMPLICAÇÕES DO MUSEÓLOGO NA MANIPULAÇÃO, EXPOSIÇÃO OU
DEVOLUÇÃO DESSES ACERVOS.

ANTONIO FELIPE DA SILVA JÚNIOR

RECIFE

2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA E MUSEOLOGIA
BACHARELADO EM MUSEOLOGIA

ANTONIO FELIPE DA SILVA JÚNIOR*

O CONFISCO DE OBRAS DE ARTE DURANTE A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL.

AS IMPLICAÇÕES DO MUSEÓLOGO NA MANIPULAÇÃO, EXPOSIÇÃO OU
DEVOLUÇÃO DESSES ACERVOS.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Museologia, pelo Curso de Bacharelado em Museologia da Universidade Federal de Pernambuco.

Orientador:

Professor Dr. Francisco Sá Barreto dos Santos.

* Contato: fs.antonio@gmail.com

RESUMO

Vivemos um período de muito debate sobre a origem dos acervos. Muitas instituições estão preocupadas com a procedência de suas coleções e existe um crescente cuidado quanto à origem dos bens culturais em exposição. Para tentar solucionar essa questão, os museus começam a investigar o rastro de procedência de suas coleções. O museólogo Peter van Mensch, em palestra na Universidade Federal de Pernambuco, em 2017, relatou a existência de muitos objetos de arte furtados durante a Segunda Guerra Mundial que estão sendo negociados na Europa atualmente. Por não terem mais interesse nesses bens, herdeiros de oficiais nazistas estão vendendo, diretamente a interessados ou em leilões e antiquários, esses objetos de seus pais e avós, alimentando o mercado de obras de arte. Além das negociações através de leiloeiros, existe um acervo incontável de mobília, quadros de artistas menos conhecidos, livros, álbuns fotográficos, tapeçaria, objetos religiosos sendo vendidos.

A pesquisa, localização e devolução desses objetos são uma eficaz forma de reparação histórica e de justiça para com aqueles que foram diretamente vítimas de inúmeras ações arbitrárias de confisco e furto.

Nesse aspecto, os museólogos têm um papel preponderante nas etapas necessárias para essas devoluções e o presente trabalho tenta investigar esses processos.

Palavras-chave: Coleções. Procedência. Museólogos. Museu. Judeus. Nazismo.

ABSTRACT

There is an increasing debate going on these days regarding provenance; many institutions dealing with works of art and various other objects are opening specific departments in the core of their organizations in order to discover and to make public whether they possess or not any items that may have questionable provenance status. It is a salient time when museums, art critics and scholars, besides families who had their collections confiscated for various reasons as well as their lawyers, have decided to come to terms with trying to solve the problem of provenance.

The returning of these items is among one of those utmost delicate issues, involving large amounts of money, strict legislation and laws (each and every country involved in this subject have their own legislations regarding artwork property). Affections, remembrances, joys and sorrow are also on debate.

In this very respect, museologues and other museum personnel have a key role, as they have the expertise (in documentation, research, knowledge of the collections) and most important of all, the responsibility to do all that they can do to return these collections to their rightful owners.

Keywords: Collections. Provenance. Museologists. Museum. Jews. Nazi.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| FIGURA 1 – SRA. CHARLOTTE VAN HEEMSKERCK..... | 15 |
| FIGURA 2 – HITLER E O ARQUITETO..... | 17 |
| FIGURA 3 – FILA DIANTE DO LOCAL DE EXPOSIÇÃO <i>ARTE DEGENERADA</i> | 19 |
| FIGURA 4 – JACQUES JAUJARD, DIRETOR DOS MUSEUS DA FRANÇA..... | 24 |
| FIGURA 5 – ÁLBUM DE HITLER..... | 26 |
| FIGURA 6 – O CENTRO GETTY, PERTO DE LOS ANGELES..... | 32 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| 1. INTRODUÇÃO..... | 6 |
| 2. AS RELAÇÕES ENTRE TEORIA DOS OBJETOS E AS AÇÕES DE CONFISCO..... | 11 |
| 3. O MUSEU DE HITLER (FÜHRERMUSEUM)..... | 16 |
| 3.1 AS LEIS DE NUREMBERG E OUTROS DECRETOS..... | 21 |
| 3.2 O CONFISCO..... | 23 |
| 4. POR QUE DEVOLVER ?..... | 27 |
| 4.1 AS IMPLICAÇÕES DO MUSEÓLOGO..... | 29 |
| 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 34 |
| BIBLIOGRAFIA..... | 35 |
| ANEXOS..... | 38 |

1 INTRODUÇÃO

Durante a Segunda Guerra Mundial, o regime nazista confiscou milhares de obras de arte (seja de museus, seja de colecionadores particulares), assim como um número impossível de quantificar de objetos particulares, propriedades e outros bens tão pessoais quanto próteses, dentes de ouro e cabelos de *seus* prisioneiros. É sabido que apenas um único negociante de arte chamado Julius Böhler¹, cuja galeria ficava em Munique, transacionou cerca de 40.000 obras de arte, entre 1933 e 1945, entre elas, acervos confiscados e/ou furtados de museus e galerias de arte e negociados por meio de agentes do partido nazista, mas também coleções de particulares. Algumas dessas negociações envolviam judeus que tentavam vender seus bens antes do confisco iminente acontecer, por cifras muito inferiores ao valor justo.

Aproveitando um momento onde as discussões sobre repatriação de acervos, que têm como origem confisco, particularmente no recorte aqui proposto da Segunda Guerra Mundial, aparecem cada vez mais e em diversos lugares (nos museus, entre críticos de arte e acadêmicos, nas famílias envolvidas em disputas de devolução, no meio jurídico), percebe-se uma necessidade de acompanhar as dinâmicas e as instâncias envolvidas nestas disputas por reconhecimento da existência destes acervos e sua possível devolução; uma delicada e difícil matéria, abarcando conflitos em diferentes áreas. Envolve legitimidade dos museus em expor esse acervo, falta de documentação, legislações diversas e, em especial, Estados (através dos museus), que representam os maiores agentes que detêm grande parte desses bens. Além dos acima mencionados, há os colecionadores particulares, que acabaram adquirindo essas obras, além das famílias proprietárias originais e os

¹ Existe uma vasta bibliografia a respeito desse famoso leiloeiro alemão e seu nome aparece em dezenas de investigações cujo objetivo seja o de descobrir obras de arte negociadas na Alemanha e na Suíça entre os anos de 1933 e 1945.

Estados que tiveram patrimônio artístico furtado durante essa guerra. Algumas instituições que atualmente possuem esses objetos e/ou coleções de procedência desconhecida em seus acervos e que, posteriormente, ficou comprovado serem fruto de confisco, têm criado mecanismos para solucionar esse problema. O termo procedência aqui usado, é o que refere-se ao uso do mesmo no campo da Museologia.

Tudo isso requer um conjunto, uma rede de ações, cujos resultados são imprevisíveis. Muitos museus não têm aporte financeiro para comprar em definitivo um Monet ou um Rembrandt, pagando o valor ao legítimo proprietário ou a seus herdeiros, gerando inclusive uma questão de perda patrimonial para a instituição envolvida, caso precise efetivar a devolução.

A documentação original de posse (por parte do primeiro proprietário) geralmente não está disponível. A sorte, por vezes, pode dar-se quando existiu a negociação através de um leiloeiro, que possua um arquivo com os dados de compra e venda de tais obras de arte, como ocorreu com o leiloeiro Julius Böhler, que mantinha uma detalhada documentação. Sabemos que as provas de posse são de complicada validação, tratando-se de obras de arte negociadas num período de convulsões, como os anos que antecederam os acontecimentos da Segunda Guerra Mundial e, particularmente, durante aquele período. Quanto aos acervos pessoais confiscados, onde não há envolvimento de leiloeiros ou de outros agentes, minimamente oficiais, tanto mais complicada será a descoberta da procedência.

A ideia para esse trabalho surgiu durante uma palestra do museólogo Peter van Mensch na Universidade Federal de Pernambuco, em 2017, a convite do Departamento de Antropologia e Museologia da UFPE. Naquela ocasião, van Mensch declarou uma preocupação sobre as negociações de compra e venda de obras de arte que estavam ocorrendo na Europa já há algum tempo, envolvendo acervos que estão em posse de herdeiros de ex agentes do regime nazista. Com a morte daqueles, seus familiares, sem interesse nesses bens, estavam desfazendo-se deles, colocando-os à venda. A fala de van Mensch está ligada à ética da Museologia e traz à superfície a questão moral das instituições que expõem tais objetos de arte, muitos deles adquiridos durante aquele período, em salões de

exposição, sem a autorização de seus legítimos donos. E não apenas obras de arte, mas mobília, tapetes, vestimentas, objetos de culto judaico. Qual é a responsabilidade desses museus e galerias de arte na negociação para a compra e posterior exposição de objetos desse tipo?

Esta pesquisa visou analisar a importância das negociações para devolução de acervos, ampliando inclusive o tema, no momento em que é discutida a legitimidade em manipular, guardar e expor esse patrimônio, mas também de outros acervos que contêm esse mesmo drama. Qual deveria ser a ação do museólogo ao deparar-se com esses bens?

Por que devolver essas obras de arte a seus proprietários ou herdeiros?

Buscou-se descobrir a potência exercida pelas coleções e pelo patrimônio material no tocante a sua relação de afeto e de memória com seus donos. Quando ocorre uma abrupta ruptura nesta relação – confiscos – quais as forças que continuam atuando? Entender a dinâmica da devolução de objetos de arte e demais acervos furtados, que encontram-se em posse de museus e/ou colecionadores particulares, de maneira ilegítima. Questões da profissão do museólogo no que tange às implicações éticas advindas do processo de investigação e devolução desses acervos.

A pesquisa foi realizada por meio de coleta de dados, em fontes como arquivos em bibliotecas virtuais (documentos textuais e imagéticos, além da busca videográfica). Como recurso para obtenção de respostas, utilizou-se essa análise documental (biografias, pesquisas já finalizadas, documentários em vídeo e em arquivos fotográficos). Foram pesquisados os arquivos do Centro Getty de documentação, os museus do holocausto de Auschwitz e dos Estados Unidos, o museu judaico de Berlim, o Museu de Arte Moderna de Utah, o Museu de Arte Moderna de São Paulo, por meio de documentos videográficos na plataforma youtube, entrevistas e palestras no formato de podcasts.

Alguns autores tiveram papel de suma importância para balizar a pesquisa, como Ulpiano Meneses, sobre a memória impregnada nas narrativas feitas sobre e nos objetos materiais; histórias que ligam esse patrimônio aos seus proprietários.

Neste caso, pretendemos expor como o confisco transpassou e extinguiu, de maneira violenta, essas relações.

Marcel Mauss e seu ensaio sobre a dádiva: essas trocas sociais que interligam afetos e mostram a potência nos atos de retribuição, que chamaríamos de restituição, de bens materiais, mostrando como ainda é possível reabilitar esse conceito. Aqui, as instituições, que detêm essas dádivas, devolvem-nas, ou negociam uma simbólica compensação, fechando assim o circuito estudado por Mauss.

Outro autor importante é Davi Kopenawa e a relação que ele apresenta sobre aquele que expõe coleções nos museus e a importância do parecer determinante de quem é retratado na exposição, que precisa ser respeitado. Essa narrativa é vital para compreender o papel do museólogo e do curador nas exposições, em todas as suas possibilidades dispositivas atuais (seja em espaço físico ou virtual).

O público-alvo da pesquisa são os profissionais da Museologia: museólogos, curadores e pesquisadores do campo.

Os principais pontos para a análise do conteúdo foram as razões intrínsecas para o confisco e sua psicologia; a espoliação do patrimônio como instrumento de exclusão social e política; a dinâmica da devolução; a negociação entre as partes; as implicações do museólogo na devolução ou não desses bens, caso venha a deparar-se com eles em sua vivência profissional, em conformidade com o Código de Ética da profissão.

A atual pesquisa foi planejada levando em consideração, em sua quase totalidade, a obtenção de dados de maneira remota (nas páginas das instituições na web), particularmente através de documentação existente nos acervos e arquivos de instituições diretamente ligadas ao tema de procedência de objetos de arte com origem de confisco durante a Segunda Guerra Mundial, em território europeu.

A contribuição ocorreu de forma remota, por intermédio de diálogo com as equipes de conservação e documentação de alguns museus envolvidos e já mencionados, por meio de correio eletrônico.

A maior parte demonstrou interesse em compartilhar informações sobre esse tema. Essa pesquisa, realizada de maneira não presencial, encontrou desafios também, pois as solicitações de maiores detalhes acerca de assuntos delicados encontraram certa barreira em relação a determinadas demandas documentais. Ao contatar o museu A, em geral, o responsável indicava um museu X, que poderia ter tal dado disponível, quando a intenção do pesquisador era a de obter essa resposta exatamente da instituição A.

Sobre a pesquisa, no primeiro capítulo tratamos do tema dos objetos e das coleções e as relações que possuem com o indivíduo e entre eles, indivíduos. Uma relação que necessita do suporte material para realizar-se, algo que Tereza Scheiner explicita: « o verdadeiro fluxo de informação é o que se estende do homem para o homem, o que interliga pessoas e pessoas, e não pessoas e objetos » (SCHEINER, 2015, p. 43). O objetivo foi o de estudar como o despojamento patrimonial efetivou essa quebra de fluxo dos afetos e da informação, o ponto de partida no caminho da desumanização de uma comunidade (os judeus) diante da sociedade alemã e do mundo, objetivando dar início ao seu completo apagamento, através do extermínio. Não somente os direitos civis foram revogados, mas todo o patrimônio material, detentor de afetividade, de informação, de memória e de pertencimento, foi confiscado. Por um lado, essas ações obtiveram lucro financeiro ilícito para o Terceiro Reich, ao vender muitas obras de arte em leilões, além de fornecer todo um acervo de valor incalculável para o futuro museu de Hitler, a ser construído na Áustria.

O segundo capítulo tratou de um dos maiores desejos de Hitler, o de ser patrono de um imenso complexo de equipamentos culturais, centralizado no museu que viria a ser o maior e o mais importante da Europa, o *Führermuseum*, ainda que para tanto fosse necessário preencher suas galerias com obras de arte furtadas. Talvez seja o museu em Linz um catalisador para ter acontecido todo o rapto de obras de arte que conhecemos.

Além deste, os confiscos também foram resultado da cobiça por essas fontes de riqueza e de prestígio – as obras de arte – por parte de algumas figuras eminentes do partido. São exatamente os confiscos que resultaram em todo o problema posterior/atual que muitas instituições encontram-se envolvidas, tendo em

suas coleções obras de arte que não lhes pertence por direito, foco desta pesquisa. Hitler vê a Arte Clássica e o Museu como instrumentos de pacificação, de controle do poder e de identidade nacional.

Já em *Por que devolver ?*, são analisadas as ações necessárias para a devolução desse patrimônio, assim como as implicações éticas e profissionais dos museólogos nesses processos.

2 AS RELAÇÕES ENTRE TEORIA DOS OBJETOS E AS AÇÕES DE CONFISCO

Os objetos e as coleções, seja no ambiente privado, seja na esfera estatal, sempre despertaram a nossa curiosidade. Os museus e as galerias, locais onde geralmente esses bens estão inseridos, são verdadeiros templos, para onde são atraídos número cada vez crescente de peregrinos, em busca de História e de testemunhar, in loco, o que os livros e os meios midiáticos de informação transmitem e constroem a seu respeito. É preciso verificar que o poder de construção de mitos, muitas vezes, está centrado em alguns aspectos bem particulares de quem faz as narrativas, em subjetividades; é um filtro, um desejo, uma percepção, podendo, em muitos casos, ocultar realidades outras. Apenas o museu do Louvre, na capital francesa, atraiu um número próximo dos dez milhões de visitantes em 2019. Os bens culturais abrem uma possibilidade de narrativas do passado, capazes de aguçar o imaginário do público. Essas instituições, todavia, acumularam, no decorrer de sua existência, uma infinidade de bens cuja procedência continua sendo alvo de dúvidas, de contínua análise e de investigação.

As coleções expostas proporcionam ao visitante uma infinita gama de interpretações, de leituras, cada um « molda » o objeto e a obra do artista de acordo com sua trajetória de vida, *in-dependente* e para além das narrativas curatoriais.

Tratando-se de arte confiscada sendo exposta, quais os termos inscritos na legislação que possam conferir ao museu a legitimidade no ato de exhibir tal acervo?

O sociólogo Marcel Mauss (2003), em seu *Ensaio sobre a dádiva*, evidencia a instância presente nas trocas humanas dos objetos e no vestígio inegável que estes conseguem reter de seus possuidores originais:

Assim interpretada, a ideia não apenas se torna clara, mas aparece como uma das ideias dominantes do direito maori. Se o presente recebido, trocado, obriga, é que a coisa recebida não é inerte. Mesmo abandonada pelo doador, ela ainda conserva algo dele. (MAUSS, 2003, p.198).

Assim sendo, ainda mais problemática é a constatação de que os acervos (objetos e coleções) confiscados carregam os vestígios de afetos e de memória de seus proprietários originais. Esse fato pode ser constatado pelas narrativas dos que eram possuidores desses bens ou, na ausência deles, pelo testemunho de seus herdeiros e amigos.

A historiadora Olivia Nery, ao pesquisar sobre o acervo de Lyuba Duprat, professora que havia deixado parte de seus objetos pessoais para alguns de seus alunos, relata algumas de suas percepções durante o estudo sobre memória e afeto:

Tal resultado nos motivou a buscar o que havia 'por trás' desses objetos, entender o que eles representavam para seus guardiões e o que os diferenciava daqueles musealizados. Esse acompanhamento da trajetória de alguns vestígios que estavam deslocados das instituições memoriais, desvendou uma rede de afeto e de emoção relacionados aos objetos que estavam na casa dos ex-alunos entrevistados. O que observamos foi a existência de uma forte relação de afeto e emoção com esses vestígios. Eles eram objetos afetivos, conforme o conceito apresentado por Véronique Dassié, sob os quais existe um cuidado, um valor patrimonial atribuído, são âncoras memoriais que conectam memórias e identidades dos sujeitos e suas famílias (DASSIÉ, 2010). A narrativa, o olhar, o cuidado no momento do toque e do uso desses objetos que pertenceram a Lyuba Duprat eram latentes: não se tratava de meros objetos. (NERY, 2017, p.146).

No tocante às ações de confisco, no caso ora estudado, não há, certamente, o efeito de doação, mas sim de apropriação, o que torna tal dinâmica extremamente complexa. O confisco é visceralmente antagônico à doação.

A delicada situação é descrita, de forma análoga, pelo xamã Yanomami Davi Kopenawa (2015, p.426), em sua obra *A Queda do Céu*, onde narra sua visita à França, levado a um museu (Musée de l'Homme) e ali depara-se com restos funerários de antepassados indígenas. Cabe aqui revelar as implicações decorrentes do ato de expor bens culturais sem perceber atentamente a narrativa da alteridade. A constatação de Kopenawa está no fato de que a curadoria do Museu do Homem de Paris não levou em consideração a relação que o povo Yanomami tem com os objetos dos mortos e com o destino que deve ser dado ao corpo morto. Sobre esse assunto, revela-nos Meneses:

Que pode haver de mais pessoal e subjetivo que o próprio corpo? No entanto, é como afronta étnica que, por exemplo, minorias e grupos indígenas entenderam a 'publicização' dos despojos de seus ancestrais. E nessa rota é que se encaminharam as tentativas de solução: a partir da década de 70, a legislação americana sobre patrimônio cultural passou a incluir dispositivos explícitos referentes a tais problemas. O mesmo contexto permite também esclarecer que não é a transferência do objeto pessoal para o espaço público que é relevante, mas o controle dos significados que tal transferência implica. Por isso é que grupos étnicos reivindicaram e assumiram, nos Estados Unidos, Canadá, Austrália, a organização e gestão integral de museus antropológicos (agora chamados de museus 'étnicos'), para assegurarem a preservação de uma determinada auto-imagem, no deslocamento que a exposição pública provoca, do valor de uso para o valor cognitivo, possível de ser extraído de restos funerários e de objetos (inclusive os pessoais e personalizados), focos de disputa sobre o 'direito à História'. (MENESES, 1998, p. 98).

Além do acervo artístico confiscado, seria importante também recordar outros bens pessoais igualmente tomados dos prisioneiros durante a Segunda Guerra Mundial. Esses objetos capturados pelos nazistas – no caso dos bens confiscados na chegada aos campos de concentração, por exemplo, as malas e tudo o que dentro delas existia – não sofriam qualquer tipo de documentação que pudesse posteriormente facilitar o rastreamento das informações concernentes aos donos originais. De acordo com o Museu de Memória do Holocausto dos Estados Unidos², essa imensa quantidade de objetos pessoais de prisioneiros judeus era processada pelos próprios prisioneiros dos campos e parte dela era levada de volta à Alemanha, entrando no comércio e na economia alemãs de diferentes métodos e formas. Não obstante houvesse a inscrição de alguns dados pessoais nas superfícies das malas, existiu também um imenso descaso por parte do sistema criado pelos nazistas a respeito desses artefatos. A supressão de informações deveu-se ao fato da ideologia do partido considerar tais prisioneiros indignos de possuir direito à memória, à cidadania e à própria vida:

² Informação obtida via correio eletrônico com a instituição. Gentileza verificar ANEXO 1, p. 42.

Naturalmente, os traços materialmente inscritos nos artefatos orientam leituras que permitem inferências diretas e imediatas sobre um sem-número técnicas de fabricação, bem como a morfologia do artefato, os sinais de uso, os indícios de diversas durações, e assim por diante, selam, no objeto, informações materialmente observáveis sobre a natureza e propriedades dos materiais, a especificidade do saber-fazer envolvido e da divisão técnica do trabalho e suas condições operacionais essenciais, os aspectos funcionais e semânticos - base empírica que justifica a inferência de dados essenciais sobre a organização econômica, social e simbólica da existência social e histórica do objeto. Mas, como se trata de inferência, há necessidade, não apenas de uma lógica teórica, mas ainda do suporte de informação externa ao artefato. (MENESES, 1998, p. 91).

Dinheiro, ações, ouro e prata foram enviados para o sistema bancário na Alemanha. Sapatos, roupas, óculos, próteses e demais artigos duráveis capturados entre os pertences dentro das malas, foram também enviados e revendidos nos mercados da Alemanha. Apenas o montante era documentado, em número ou em peso. Pela grande quantidade, em particular no período próximo à chegada das tropas soviéticas, muitos desses objetos foram deixados para trás, é isso o que mostram as fotografias de pilhas de malas e de sapatos encontrados em alguns desses campos de concentração e de extermínio.

Ao falarmos de bens culturais e de bens pessoais, seja uma mala comum, seja uma obra de arte universalmente conhecida, tocamos nos aspectos físico e performático dos mesmos. Meneses indica o interessante trabalho de Edward Casey sobre os processos cognitivos encarnados (embodied cognitive processes). Seu estudo sinaliza a potência dos artefatos no que tange à essa partícula ígnea capaz de trazer marcas específicas à memória:

Maior necessidade, ainda, haverá, se reconhecermos que o artefato não é apenas um objeto passivo, inerte, mas um agente interativo dentro de uma esfera da vida e da cognição de uma sociedade (...) a significação do objeto reside em ambas instâncias de reconhecimento quanto a sua materialidade física e também a sua performance, seus padrões gestuais de comportamento em relação ao espaço, ao tempo e à sociedade. (MENESES, 1998, p.91).

Durante a invasão alemã ao território holandês, há o relato da senhora Charlotte Bischoff van Heemskerck, de Arnhem. O pai era um médico e grande colecionador de arte. Nos dias de invasão e de ocupação, não houve a possibilidade de encontrar local seguro para guardar o acervo da família, antes da chegada dos alemães. A senhora van Heemskerck afirma « Eles roubaram tudo. Eles sabiam cada lugar onde poderíamos estar escondendo as coisas. » (SOTHEBY'S, [s.d.]).

Um dos quadros desaparecidos, pertencente à família van Heemskerck, foi descoberto, setenta anos depois do fim da guerra, num dos salões da Mansion House, que é a residência do prefeito de Londres. A senhora van Heemskerck, ao reencontrar-se com o objeto de arte do pai, fala do sentimento de, mais uma vez, sentir-se em casa (FIGURA 1). O quadro, do artista Jacob Ochtervelt, chamado *A Refeição de Ostras*, ficava na parede de uma sala de espera do senhor van Heemskerck, em Arnhem. Tais narrativas contribuem para o entendimento e comprovação das instâncias cognitivas estudadas por Casey ³.

FIGURA 1 – SRA. CHARLOTTE VAN HEEMSKERCK (CENTRO) EM VISITA À PREFEITURA DE LONDRES, LOCAL ONDE FOI LOCALIZADO O QUADRO QUE PERTENCIA A SUA FAMÍLIA



FONTE: Print de tela do documentário do leiloeiro Sotheby's [s.d.].

³ CASEY, Edward S. *Remembering: a phenomenological study* (1987).

3 O MUSEU DE HITLER (*FÜHRERMUSEUM*)

O museu sempre foi relevante, pelo menos para alguns segmentos do sistema nazista. O *Führermuseum* de Hitler iria coroar, de soberania – cultural e politicamente –, o povo alemão. A teoria museológica aponta para a potência simbólica das narrativas do fazer cultural e do ato de trabalhar e de expor memórias, aqui, na perspectiva de exaltação hegemônica de um determinado grupo social em detrimento dos demais. Hannah Arendt, em seu livro *Eichmann em Jerusalém*, já nos oferece uma pista sobre isso. Adolf Eichmann, em 1934, funcionário recém-contratado pelo partido nazista para atuar no Departamento de Informação, fica responsável por organizar toda a documentação recolhida da maçonaria, a fim de criar um museu. Arendt relata a confusão inicial da ideologia nazista, onde os grupos que deveriam ser mais desvalorizados estavam misturados e, dentre eles, a maçonaria, os judeus, os comunistas, os católicos:

Incidentalmente, uma das características dos nazistas era a disposição de fundar museus celebrando seus inimigos. Durante a guerra, diversas entidades disputaram ferrenhamente a honra de fundar museus e bibliotecas antijudaicos. Devemos a essa estranha mania a preservação de muitos tesouros culturais do judaísmo europeu. (ARENDR, 2010, p. 49).

As ações planejadas para confiscar obras de arte de maneira jamais vista talvez tivesse, como força maior, os anseios de Hitler em ser o maior aglutinador de arte do mundo. Já em 1925 é sabido que ele planejava construir uma galeria nacional de arte em Berlim, sendo ele mesmo o futuro diretor desse centro. Porém, seu ideal modificou-se com a anexação da Áustria ao império do Terceiro Reich. Ele retira esse futuro prestígio de Berlim, a capital de um país que não era o seu – a Alemanha – e passa a vislumbrar toda essa glória cultural e artística para sua terra natal, em território austríaco.

Linz tornou-se então o local capaz de abrigar o imenso centro de artes (FIGURA 2). Ali, Hitler tinha vivido parte da infância e adolescência, e a cidade encontrava-se a uma distância de apenas 121 quilômetros de sua cidade natal, Braunau. Temos cá uma ideia do lado nostálgico e lúdico do ditador. A não escolha de Viena para receber o seu sonhado museu deveu-se a um sentimento de pesar e

de ressentimento que Hitler sentia desde o instante em que foram-lhe negados os dois pedidos de ingresso na Escola de Belas Artes daquela cidade, para onde havia enviado seus desenhos, enquanto ainda residia em Linz. Ele sofre um dos piores golpes de sua pós-adolescência, ao ser rejeitado.

O professor Thomas Weber, em estudo publicado no *The Journal of Holocaust Research*, « *As origens do antissemitismo em Hitler antes de 1914* » (WEBER, 2020, p. 70-86), explicita esse sentimento antijudaico antes de Hitler chegar em Munique, colocando o período em Viena como início do pensamento de um *problema* judaico. Em seu livro *Mein Kampf*, lançado em 1925, Hitler afirma seu imenso anseio de ter sido um artista, mas foi saudado com desprezo e rejeição, pelos membros da academia de Belas Artes de Viena.

FIGURA 2 – HITLER EM CONVERSA COM O ARQUITETO HERMANN GIESLER DIANTE DA MAQUETE DOS NOVOS EDIFÍCIOS PLANEJADOS PARA LINZ, NO BUNKER SOB A CHANCELARIA EM BERLIM



FONTE: Ullstein bild via Getty Images, [ca. 1944]⁴

⁴ GETTY IMAGES. Hitler e Giesler no Bunker. Ver referência bibliográfica p. 37.

A Escola respondera negativamente ao pedido para ingressar, dando-lhe o veredicto de habilidade 'não satisfatória' para as artes. No outono do mesmo ano ele tenta novamente ingressar e mais uma vez o comitê de admissão nega-lhe a possibilidade de ser aceito. Depois da morte da mãe, em 1908, Hitler deixa a cidade de Linz e instala-se em Viena.

Existe pouco consenso sobre o tempo exato onde surgiu o sentimento de antissemitismo em Adolf Hitler.

É também o momento em que ele passa a admirar a figura do prefeito de Viena, Karl Lueger, um político com grande habilidade de oratória e sobretudo um conhecido antissemita. O imperador é contrário à eleição de Lueger, porém pouco pode fazer contra o pleito. O interesse de Hitler pela política cresce. Lueger promove uma sucessiva retirada de direitos dos judeus vienenses, com sua ascensão ao poder.

Os sentimentos de amor e de ódio pela arte parecem ter tido um avassalador efeito nas escolhas e decisões posteriores de Adolf Hitler. Sua chegada ao poder levou-o a colocar em prática as ideias que nutria durante anos. O desprezo pela arte moderna fez com que perseguisse e abolisse todo o rastro deixado pelas escolas que detinham esse título, a saber, o cubismo, o dadaísmo, o abstracionismo, o expressionismo, dentre outras. À arte moderna deu o título de « degenerada ». A historiadora Cornelia Feye alinha as estratégias de perseguição e destruição das minorias perpetradas pelo regime nazista diretamente com o desejo estético de Hitler, onde ele aniquila tudo o que considera ser degenerado (os judeus, os ciganos, os doentes físicos e mentais, etc) enquanto enaltece soberanamente a *raça* ariana e os artistas clássicos alemães, usando, como fundamento teórico e pretenso poder legitimador, sua própria 'sensibilidade' artística:

Quando assumiu o poder, ele imediatamente começou a tornar público qual o tipo de arte era importante para si. Em Munique, mandou construir a Casa da Arte (Haus der Deutschen Kunst), onde pediu ao arquiteto Hermann Giesler que preparasse a maquete do que viria a ser o Museu do Führer, em sua cidade *natal* de Linz, na Áustria. A maquete foi montada no bunker onde Hitler viveu seus últimos dias, demonstrando a extensão que a arte ocupava em seus planos. (LA JOLLA LIGHT/FEYE, 2017, não paginado).

Ações foram tomadas para tentar mostrar ao povo alemão que formas não clássicas de arte eram impróprias para os propósitos de supremacia da Alemanha; estariam na contramão da pureza dos primórdios da Arte. Hitler verdadeiramente usava as noções de beleza e de feiura (segundo uma peculiar leitura desses conceitos) tanto em suas interpretações do que fossem as Belas Artes, dignas de admiração, quanto naquilo que deveria ser exterminado, sendo ele próprio um admirador do classicismo. De toda uma extensa lista de artistas impuros a serem banidos do ato de contemplação e de respeito por parte dos alemães, existiam apenas seis que eram artistas judeus, do total de 112 artistas. Todavia, os judeus foram os maiores incentivadores da Arte Moderna.

Houve um confisco dessa arte degenerada (*Entartete Kunst*) e cerca de 16.000 pinturas classificadas nessa categoria foram retiradas dos museus em toda Alemanha. Imaginemos toda a logística por trás dessas ações, os profissionais envolvidos em remover todo esse acervo e encaminhá-lo aos locais determinados por Hitler. Vale lembrar da questão ética diante de um poder tão avassalador, o poder do Estado, que bruscamente aparece na frente dos funcionários dessas instituições, forçando-lhes a cumprir tais ordens, estando muitos já cientes do destino sombrio que aguardava por esse patrimônio artístico e cultural. Parte dele, 650 obras (pinturas, esculturas e gravuras), foi agrupado e exibido de 19 de julho a 30 de novembro de 1937 no Instituto de Arqueologia, em Munique e em outras cidades alemãs, como Hamburgo (FIGURA 3). Contra a arte moderna: « *um insulto à sensibilidade alemã, uma destruição ou confusão das formas naturais, revelando simplesmente uma falta de técnica manual e artística* ».

A mostra degenerada seguiu paralelamente à exposição oficial dos artistas aclamados por Hitler, como uma espécie de contraponto/comparação. Algumas obras ditas degeneradas foram exibidas sem as molduras e, sobre as paredes nuas, foram escritos ou pintados slogans, em enormes letras, com textos depreciativos.

É importante recordar que, antes do período nazista, a Alemanha foi um grande centro acolhedor e difusor da arte moderna. O público, não se sabe sob qual aspecto, se positivo ou negativo, acorreu para o Instituto de Arqueologia, a fim de visitar a exposição, transformando-a num dos maiores eventos desse tipo na história das artes do século XX, em território europeu. Outra parte dessas 16.000 obras de

arte capturadas dos museus alemães foi vendida a compradores particulares, através de leilões.

FIGURA 3: FILA DIANTE DO LOCAL DE EXPOSIÇÃO ARTE DEGENERADA, EM HAMBURGO



FONTE: Abertura da exposição Entartete Kunst na Schulausstellungsgebäude, Hamburgo, 6 de dezembro de 1938. Foto de Ullstein.

O planejamento do confisco e dos furtos desses acervos, que o regime nazista efetivou, parece ter como principal motivo o desejo de Hitler em transformar seu futuro museu numa espécie de ponto nevrálgico de cultura do império, nem que para isso fosse preciso encher os salões com obras de arte furtadas. O prédio que abrigaria o museu do Führer seria o marco zero de várias outras construções ao seu redor. Linz seria a maior cidade-patrimônio da Europa.

Jennifer Dasal, curadora de exposições de arte moderna, faz uma interessante análise sobre a ligação de Hitler com as artes:

O impacto de um projeto de museu, jamais construído, [definindo o destino de milhares de obras de arte]. Se a Hitler foi inviável ser um grande artista, as obras de arte de outros artistas e o museu eram a forma que ele vislumbrou para manter-se conectado com aquele sonho. (DASAL, [s.d.], podcast, grifo nosso).

Para dar suporte a esse intento, foi criada a unidade que posteriormente ficou conhecida como uma poderosa instituição voltada ao saque de obras de arte, que chamou-se Força-tarefa do Líder Rosenberg, (*Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg – ERR*). Criada por Alfred Rosenberg para recolher literatura sobre o povo judeu sob o pretexto de formação de um grupo para estudos do antissemitismo, logo passou a ser utilizada como órgão ‘legítimo’ para confiscos e saques de objetos e obras de arte.

Vale a pena salientar a importância da Arte e da instituição que exerce a prerrogativa das narrativas desse fenômeno junto com a sociedade – os museus – no contexto aglutinador de poder pensado por Hitler. Ele enxerga uma determinada forma de arte e especialmente o museu como dispositivos capazes de pacificar e de dar identidade à sociedade alemã, não obstante utilizando para alcançar esses objetivos uma subjetividade discursiva deformada e um ideal que exclui a diversidade cultural.

3.1 AS LEIS DE NUREMBERG E OUTROS DECRETOS

A fim de demonstrar ao povo alemão que as medidas adotadas pelo partido tinham respaldo legal, Hitler contou com a criação de leis especificamente formuladas e voltadas à revogação de direitos civis das minorias, particularmente, do povo judeu. Arendt (2010) vê um outro viés na questão das leis, como uma possibilidade de separação do indesejável – os judeus – mas permitindo a convivência com esse agrupamento de pessoas; quase um sistema de quarentena. Muitos judeus viram a nova legislação como um marco, pois finalmente delimitava a separação entre judeus e gentios, algo que fazia inclusive parte do pensamento ortodoxo judaico. Todavia, não levaram em consideração os desdobramentos

maléficos que viriam em seguida. É bom notar que a população alemã absorveu rapidamente as deliberações e foi conivente com as discriminações propostas por tais leis, contra os judeus. Os decretos e futuras leis foram criados sem qualquer tipo de avaliação que seguisse o rito da legalidade, por parte do parlamento alemão, o *Großdeutscher Reichstag*, o qual, durante os anos do regime nazista, foi apenas o aparelho de Estado sequestrado pelo partido e foi o braço legislativo utilizado por Hitler para tornar possível a execução de seus planos. Essa legislação endereçada a cercear direitos dos não-arianos seguiu uma série de decretos propostos por Hitler já em 1933. Ele utiliza-se de dispositivos jurídicos para cancelar suas ações:

Utilizando-se do incêndio do Parlamento em 27 de fevereiro de 1933, cuja autoria fora atribuída ao comunista holandês Martin Van der Lubbe, Hitler, então Chanceler, iniciou sua trajetória na concentração máxima do poder. Conseguiu, a partir desse acontecimento, que o Presidente Hindenburg assinasse um Decreto, denominado de “Decreto para a Proteção do Povo e do Estado”, em 28 de fevereiro de 1933, o qual cerceava algumas liberdades fundamentais do povo, notadamente a de imprensa e de associação.

No mesmo Decreto, limitou o sigilo epistolar e a inviolabilidade do domicílio. Instituiu, para alguns casos, pena de morte, bem como medidas de detenção preventiva contra os inimigos políticos, naquele momento, direcionadas aos comunistas. Ainda em 1933, ano em que foi nomeado Chanceler, motivado pelo movimento antisemita europeu, Hitler estabeleceu medidas a fim de excluir os judeus da vida econômica e social alemãs. (SALES, 2017, p. 13).

Então, nota-se que a brutalidade, « a violência estrutural do sistema nazista » (KARNAL, 2011), são transformadas em mecanismos possíveis, através de uma legislação própria, para alcançar-se um propósito maior, a retomada da importância da Alemanha no cenário mundial.

Para evitar a reprovação da população alemã, os campos de extermínio começaram a funcionar na Polônia. De 1941 a 1942, foram criados os campos de Sobibor, Treblinka, Chelmno, Majdenek, Belzec e Auschwitz II. O extermínio dos judeus fora projetado e executado com a utilização das técnicas mais apuradas, nas mais variadas áreas do conhecimento. Conforme observa Morrison (2006), técnicas sofisticadas de Engenharia, Administração e Química Industrial, tornaram mais eficientes e dinâmicas a

produção da morte dos judeus nos campos de extermínio. (SALES, 2017, p. 15).

Assim sendo, através dos decretos restritivos, os agentes do partido nazista encontraram a aparente legalidade para agir. Lembremos que a lei promulgada funciona como um importante contrato coletivo, que deve ser respeitado – « uma ordem judicial não se discute, se cumpre ». Juristas renomados e estudiosos das leis foram consultados e ajudaram a criar os decretos. Arendt conclui em sua obra, já mencionada anteriormente, que o projeto nazista aconteceria de qualquer modo, mas o resultado teve maior celeridade por causa da ajuda eficiente de juristas, funcionários públicos, empresários e da sociedade alemã. Particularmente interessante é o fato de muitos criminosos de guerra, durante os julgamentos do Tribunal de Nuremberg – cidade que marca a concepção legal (tanto as Leis de Nuremberg quanto as enormes celebrações do partido nazista) que deu início à Solução Final, mas também lugar-terminal de julgamento desses crimes – demonstrarem uma completa percepção de falta de culpa; estavam tão somente executando ordens, cumprindo as leis alemãs e ajudando a pátria a eliminar seus ‘inimigos’.

3.2 O CONFISCO

Por toda a Europa, muitas instituições ligadas à cultura, assim como famílias detentoras de obras de arte, corriam para tentar vender ou enviar suas coleções para lugares mais seguros. Nesse contexto, vale recordar a dificuldade em tomar decisões quando temos em jogo objetos e acervos de inestimável valor patrimonial e de memória familiar. Muitas vezes eram bens pertencentes a antepassados, portadores de simbolismo e de afetos que não podiam ser valorados. A fim de evitar que os nazistas saqueassem seus museus e galerias, alguns países efetivaram ações de evacuação de obras de arte e demais acervos, escondendo-os fora dos grandes centros urbanos, em cidades longe dos alvos mais óbvios.

Destaca-se o caso do diretor dos museus nacionais da França, Jacques Jaujard (FIGURA 4). Sucessivos comboios retiraram quase todas as obras que

estavam no Louvre, antes dos alemães apoderarem-se definitivamente da capital francesa. Historiadores relatam que as ações de esvaziamento do Louvre e de outras instituições ocorreram sob os olhares condescendentes de Wolff Metternich, aristocrata alemão e profundo conhecedor de arte. Metternich havia sido escolhido diretamente por Hitler e era o responsável pelo envio para a Alemanha dos acervos confiscados em Paris. Percebendo que havia o perigo iminente do possível desaparecimento ou mesmo destruição de tão importante patrimônio artístico, já que a remoção seria feita por terra (através de transporte ferroviário) e com alto risco de ataques aéreos, Metternich não faz oposição às operações de Jaujard, tentando convencer seus superiores em Berlim de que o acervo que pertence ao tesouro nacional da França não pode ser apropriado pela Alemanha, por causa de direitos internacionais em tempos de guerra. Quando Berlim, especialmente Hermann Göring, descobre que Metternich não está agindo com rapidez no envio das obras de arte, ele mesmo tenta intervir.

Michel Rayssac, pesquisador francês e autor do livro *O êxodo dos museus*, afirma: « Göring, sendo um raptor com um apetite que jamais era saciado, um predador sem vergonha, que vem, ao museu do Jeu de Paume, onde estão armazenadas as coleções de arte moderna e também as coleções de propriedade dos judeus. Ele entra, pega e vai embora. »⁵

E é justamente no museu Jeu de Paume, distante alguns metros do Louvre, onde Rose Valland observa tudo. Valland era uma historiadora de arte e voluntária que trabalhava no Jeu de Paume. Mesmo com uma certa desconfiança por parte das autoridades nazistas, Valland permanece ali como responsável pelo acervo Fluente na língua alemã e sem revelar isso a ninguém, ela consegue ouvir e entender muito do que é dito e discutido nas conversas dos alemães, repassando tudo o que pode a Jacques Jaujard. Valland, além de vigiar e observar a movimentação dentro do museu, também faz a catalogação de grande parte das

⁵ DEVILLERS; POCHART. Michel Rayssac em *Illustre & Inconnu*, documentário da tevê francesa France 3 sobre as ações de Jacques Jaujard para evitar a pilhagem de obras de arte no Museu do Louvre, em Paris. (Informação verbal). Ver p. 39.

coleções que começam a ser trazidas para o Jeu de Paume, fruto dos saques às galerias de arte particulares e às residências dos colecionadores judeus de Paris.

FIGURA 4 – JACQUES JAUJARD, DIRETOR DOS MUSEUS DA FRANÇA DURANTE O PERÍODO DE OCUPAÇÃO NAZISTA, NO GABINETE DO LOUVRE



FONTE: Resister-art-litterature (autor e data desconhecidos).

Vários leiloeiros judeus e donos de galerias em Paris tiveram seus acervos confiscados. A família Rothschild, Daniel Wildenstein, Paul Rosenberg (famoso leiloeiro judeu), Alphonse Kann, Pierre David-Weill (banqueiro), dentre outras figuras de prestígio da elite judaica de Paris estão entre eles. A maioria desses bens é levada para o museu do Jeu de Paume. A comunidade judaica não tinha direito legal de posse, nem de propriedade e nem de bens culturais, de acordo com as novas leis promulgadas pelo Parlamento alemão a mando de Hitler e endossadas por célebres juristas alemães.

Rose Valland, aos 23 de julho de 1943, escreve um bilhete a Jacques Jaujard, informando-lhe que os alemães queimaram cerca de seiscentas obras de

arte, incluindo quadros de Picasso, Klimt, Miró, Dali, dentre outros, no jardim do museu Jeu de Paume.

A unidade de saques (ERR) mantinha um quadro detalhado de funcionários, oficiais nazistas e centenas de soldados escolhidos para confiscar, embalar, transportar e cuidar dos acervos e obras de arte furtados, além da tarefa de manter documentação arquivística de tudo, sendo o destino primário, o futuro museu de Hitler em Linz. Muitos oficiais, como Göring, para citar apenas um, também tentavam confiscar obras de arte para suas próprias coleções, durante esse processo de pilhagem. Era o confisco do confisco.

A base aqui foram os relatos de acontecimentos na capital francesa por ter sido esse um dos maiores alvos dos nazistas, no que refere-se a essas ações de saque de obras de arte, embora acontecimentos similares a esses tenham acontecido em diversas outras cidades ocupadas pelos alemães.

O The National Archives em Washington, Estados Unidos, possui quarenta e três álbuns com fotografias de parte dos acervos furtados. Visto que muitos bens foram confiscados e desviados por agentes do partido nazista mesmo antes de tudo ser devidamente documentado pela brigada ERR, há uma impossibilidade de detalhar o real montante. Sabe-se que existiu uma centena de álbuns de fotografias. Esse material, conhecido como Álbuns de Hitler (FIGURA 5), tem sido usado como importante fonte de pesquisa para aqueles que buscam descobrir informações que possam indicar-lhes o paradeiro daqueles bens.

FIGURA 5 – ÁLBUM DE HITLER, COM FOTOGRAFIAS DE PARTE DOS ACERVOS CONFISCADOS



FONTE: Getty images.

4 POR QUE DEVOLVER ?

Não acontece apenas no tocante aos bens culturais confiscados durante períodos de guerra e de domínio colonial, mas também lembremos das coleções de povos indígenas que encontram-se sob a tutela de grandes museus. Coleções religiosas, artefatos milenares descobertos e levados para os países de origem dos arqueólogos, especialmente no século XIX, o chamado tráfico arqueológico, também fazem parte do debate. Muitas instituições possuem em suas coleções esse tipo de patrimônio com pendência documental sobre sua origem. Faz-se necessário investigar. Manter uma postura de desconhecimento não outorga um senso de propriedade compulsória desses acervos. Percebemos, nas últimas décadas, uma crescente atuação das famílias afetadas, particularmente no estudo aqui proposto, para recuperação de seus bens.

Existe uma certa desconfiança, por parte de alguns diretores de instituições que possuem esse tipo de acervo, quanto a essas ações de devolução. Contemplamos aqui, inclusive, a questão do Código Civil brasileiro e o instituto da prescrição, que torna tais processos inviáveis. Muitos perguntam-se porque houve tamanha demora das famílias em acionar a justiça para reaver seus patrimônios. Há uma explicação bastante convincente, visto que, após a guerra, essas pessoas foram dispersadas, não retornando para seus locais de origem. Muitas vítimas (famílias inteiras) foram mortas, o que tornou a solicitação de retomada de posse impossível. Milhares deles sequer possuíam o desejo de lembrar o que havia sido deixado para trás. Nas palavras de Agamben (2002, p. 178), esses prisioneiros e prisioneiras tinham sido reduzidos ao mais doloroso lugar de despojo, condição jamais igualada na história recente da humanidade. Reduzidos à *vida nua*, são um corpo dócil, desumanizado, legalmente matável, sem direitos e onde a própria morte é um ato de compaixão.

Vale destacar a análise que o sociólogo faz, ao falar da remoção de direitos políticos e civis e seu trágico efeito sobre os indivíduos:

Na medida em que os seus habitantes foram despojados de todo estatuto político e reduzidos integralmente à vida nua, o campo [de concentração] é também o mais absoluto espaço biopolítico jamais realizado, no qual o poder não tem diante de si senão a pura vida sem qualquer mediação. (AGAMBEN, 2002, p. 178).

Ao término da guerra, a maioria dos que sobreviveram seguiu para outros continentes, em busca de um distanciamento espacial do lugar de memória do holocausto, o que tornava as ações para reaver seus bens igualmente difíceis. É preciso lembrar o estado quase rudimentar das comunicações, em 1945, resumida ao telégrafo, ao telefone via cabo, ao navio, ao rádio e aos correios. Dessa forma, imaginemos o esforço necessário para recuperar uma obra de arte, sem que se tenha ao menos uma ideia do local para onde ela tenha sido levada. É sabido que, quando esses acervos e objetos de arte eram encontrados pelos aliados, via de regra, seu destino era o país de origem do artista, visto que não havia informação disponível capaz de mostrar a que instituição de Estado, museu, galeria de arte ou proprietário particular pertenciam tais bens, especialmente aqueles bens menos conhecidos. No caso de grandes artistas, como por exemplo, Rembrandt, seus quadros foram enviados à Holanda, mesmo que seu proprietário legal fosse alguém em Milão.

Pensemos nas grandes obras de arte adquiridas por colecionadores judeus particulares, fora do mercado de arte, como poderiam rastrear sua origem e seu verdadeiro proprietário? Pesquisadores, estudiosos e advogados, nas décadas mais recentes, acabaram por localizar essas obras de arte e outros bens culturais em museus, galerias de arte ou em leilões e contactaram os familiares dos proprietários originais. Muitas dessas pessoas sequer sabiam da existência desses bens. Outra forma de tentar localizar esse patrimônio é por meio da contratação de investigadores particulares. Assim têm se dado os processos que dão início às solicitações para devolução.

Durante a pesquisa, algumas palavras sempre surgiam e, entre aquelas que mais nos chamaram a atenção estão: legalidade, reparação e justiça.

A restituição, o ato de devolver, traz discussões importantes, envolvendo questões morais e éticas sobre museus e sobre as ações desencadeadas por essas descobertas, no momento em que houve uma modificação do pensamento coletivo e do comportamento social no tocante a esse tema. Num deslocamento temporal, as ações arquitetadas e executadas pelo sistema nazista, em nossos dias, seriam jurídica e eticamente condenadas. Esse processo delicado, embora doloroso, é portador de um simbolismo, que demonstra sobretudo, uma finalidade de justiça para com os proprietários despojados de seus bens.

4.1 AS IMPLICAÇÕES DO MUSEÓLOGO

O código de ética profissional do museólogo, chancelado pelo COFEM (Conselho Federal de Museologia), que é uma legislação de conduta advinda do ICOM/UNESCO, rege uma série de dispositivos a serem seguidos pelos profissionais da Museologia. A não observação plena dessa legislação poderá resultar em sanções progressivas, até a cassação do registro profissional, quando julgado(a) o(a) museólogo(a) em exercício de conduta profissional em desacordo com os preceitos do código. Já em seu artigo primeiro, assinala que há normas específicas de conduta que precisam ser respeitadas. Destacamos, dentre esses deveres, as ações do museólogo no tratamento das demandas envolvendo os acervos, que podem ser vistas em alguns artigos, configurando uma normativa ética da profissão:

DOS DEVERES E PROIBIÇÕES FUNDAMENTAIS

Artigo 5º – Não é permitido ao museólogo:

f- Ser conivente com erro, não comunicar aos órgãos de fiscalização profissional as infrações legais e éticas que forem de seu conhecimento, e induzir outros a executar atos que possam repercutir desfavoravelmente no conceito do exercício profissional;

DOS DEVERES EM RELAÇÃO AO PATRIMÔNIO CULTURAL E AMBIENTAL

Artigo 8º – o museólogo deve, em relação ao patrimônio:

b- Seguir as normas aceitas internacionalmente (ICOM/UNESCO) no que tange à aquisição, documentação, conservação, exposição e difusão educativa dos acervos preservados nos museus, contribuindo para a salvaguarda das coleções e divulgação junto ao público; bem como em relação aos trabalhos museológicos extramuros; (COFEM, 1992).

As investigações e a decisão de devolver os acervos tratados no presente trabalho têm apresentado um interessante dilema para os profissionais que laboram nestas instituições museais.

As devoluções de obras de arte para os legítimos proprietários particulares têm seguido, costumeiramente, três processos: (a) investigação interna da instituição para descobrir a procedência do acervo que possui, com a possibilidade ou não de devolução; (b) as ações externas, advindas de possíveis proprietários legais das obras de arte, por meio de investigação particular e promoção de processo judicial e (c) tentativa de negociação direta entre os herdeiros dos proprietários e as instituições.

Dentre as três atuações, as que mais ocorrem são as duas últimas. Como exemplo, podemos citar o caso do industrial judeu Richard Semmel. Em 2021, o Museum de Fundatie, em Zwolle, na Holanda, negociou com os herdeiros legais do senhor Semmel a compra/reparação financeira de um quadro do artista Bernardo Strozzi, intitulado *Cristo e a Mulher Samaritana Junto ao Poço*, que faz parte de sua coleção em exposição de longa duração. A história do quadro começa com o proprietário original, um rico industrial têxtil judeu, morador de Berlim, que já nos primeiros anos de ascensão ao poder de Adolf Hitler fugiu para a Holanda. O senhor Semmel era um conhecido comprador e colecionador de obras de arte e, já na Holanda, prevendo a invasão daquele país pelo exército nazista, viu-se obrigado a desfazer-se de seu acervo pessoal, vendendo parte de sua coleção em leilões, por preço muito aquém do valor devido. Ele morreu em Nova Iorque, em 1950, em

situação de pobreza. Uma amiga que também vivia em Nova Iorque, Grete Gross-Eisenstädt, ficou, em testamento, como sua herdeira universal. Ele certamente previu desdobramentos futuros que iriam resultar em ressarcimento para a senhora Grete. Em 2013, os netos da senhora Gross-Eisenstädt solicitaram a devolução das obras de arte que estão no museu em Zwolle. O advogado da família promoveu o processo e a corte holandesa levou o caso para o Comitê de Restituição que, por sua vez, decidiu que as obras de arte, incorporadas à coleção do museu, eram vitais para a sociedade holandesa e esse fato suplantava as aspirações pessoais dos herdeiros do proprietário original. Não obstante essa decisão oficial, os profissionais do museu de Fundatie, em 2021, tomaram a decisão de restituir os herdeiros num montante de reparação financeira de 200,000.00 euros (cerca de R\$ 1.300.000,00 em conversão de abril de 2021) por esse quadro assinado por Bernardo Strozzi.

É uma relação de conflito de interesses, mesmo porque envolve enormes somas de dinheiro, além de uma difícil transferência de patrimônio. As decisões têm sido balanceadas, com vitórias tanto para o lado do interesse coletivo quanto a favor do interesse das famílias em disputa.

Uma das alternativas para esse dilema poderia ser o acordo de empréstimo, o comodato, onde a instituição devolve legalmente o bem cultural e os herdeiros firmam um compromisso documental para que a obra de arte permaneça em exposição. Futuramente, caso ocorra a necessidade de venda, poderá constar um dispositivo contratual no qual a instituição detenha a prerrogativa de aquisição, caso possa pagar o valor pela obra. Todavia, na maioria dos casos, os herdeiros tendem a querer a devolução.

Em todas essas situações, é o museólogo, juntamente com os demais profissionais encarregados de gerir essas instituições, que têm o conhecimento técnico e percebem as implicações no campo teórico sobre a importância de promover uma resposta que esteja fincada na ética e na justiça. A direção da instituição necessita de subsídios e de uma jurisprudência que a auxilie na tomada de decisão. É o museólogo um agente vital nesse processo. A resposta da sociedade parece-nos a de apoiar essas iniciativas e, os museus que reconheceram sua dívida para com os legítimos proprietários, receberam prestígio junto à opinião

pública. Por outro lado, processos longos, com a utilização de recursos e embargos, fazendo com que a causa seja arrastada por longo tempo, causa um desgaste à imagem da instituição.

Um exemplo que tem se mostrado exequível quanto à transparência de informação sobre coleções é o do Centro Getty (Getty Center), dos Estados Unidos (FIGURA 6). Com uma plataforma digital detalhada sobre a procedência de seu vasto acervo disponibilizada na internet (Getty Provenance Index), esta instituição tem trabalhado para garantir à comunidade todas as informações a respeito de suas coleções sendo, assim, possível a qualquer pessoa acessar esses dados.

O benefício está situado, não somente em assuntos de procedência, mas no inequívoco ato de demonstrar à sociedade o engajamento do museu e como ele se posiciona frente a tais demandas.

FIGURA 6 – O CENTRO GETTY, PERTO DE LOS ANGELES



FONTE: Getty images.

Vale aqui mencionar, como ilustrativo da questão da procedência no Brasil, o trabalho de Gabriela Figueiredo, no interessante estudo que realizou sobre parte do acervo do MASP (Museu de Arte de São Paulo), onde analisa a compra feita por Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi de obras de arte num período próximo ao término da Segunda Guerra Mundial. Ao escrever seu artigo, através do objetivo olhar jurídico, Gabriela alcança as instâncias previstas no Direito. O Código Civil brasileiro de 2002 afirma:

Art. 186. Aquele que, por ação ou omissão voluntária, negligência ou imprudência, violar direito e causar dano a outrem, ainda que exclusivamente moral, comete ato ilícito. (BRASIL, Código Civil Brasileiro, 2002).

A referência por ora feita tem ligação com a aquisição de bens culturais efetuada por Chateaubriand e Bardi para o MASP, sem a devida preocupação de checagem de documentação da origem dos bens. São setenta e três bailarinas esculpidas em bronze, por Degas, que fazem parte do acervo do MASP, onde chegaram em 1954. No Brasil, com o instituto da prescrição, processos de devolução deste tipo ficam sem embasamento legal. Os herdeiros do dono de uma galeria na Alemanha, chamado Alfred Flechtheim, judeu, fugindo do regime nazista, entraram em contato com o MASP para solicitar informação sobre cinco das setenta e três bailarinas, alegando que essas obras de arte pertenciam a Flechtheim. Os advogados dos reclamantes tentam utilizar o argumento de falta de vigilância dos compradores (Chateaubriand e Bardi), incidindo numa ação de falta de boa-fé objetiva (em Direito, 'evicto' é o termo utilizado):

Saber se Chateaubriand e Bardi tinham conhecimento da proveniência obscura das obras que adquiriram no mercado europeu e que hoje são objetos de discussão é imprescindível para a análise através do Código Civil e, mais ainda, reputar se era um dever deles atinar, antes da compra, para o exame detalhado dos registros das peças de arte, uma vez que, sendo considerado isso uma obrigação, haveria uma supressão da boa-fé objetiva por parte deles, que descumpriram um dever conexo ao negócio jurídico, não possuindo direito algum em relação ao alienante, que nesse caso estaria representado pelas galerias ou pelas casas de leilões europeias, pois considerar-se-ia que a conduta deles foi de má-fé,

acobertando uma situação irregular e ilícita, qual seja, a compra e venda de bens pertencentes a terceiros. (FIGUEIREDO, 2017, p. 645).

Esses exemplos servem para alertar e despertar os profissionais da Museologia para a urgência de uma documentação capaz de rastrear a procedência dos acervos, tratando-se de assunto da mais grave importância dentro do conjunto de responsabilidades da profissão de museólogo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Museologia, tanto em suas ações no campo prático quanto na teoria, e os profissionais envolvidos nestas missões às quais a Museologia cumpre realizar, têm seguido, durante sua existência, o caminho da ética e do diálogo, como bases primordiais para sua existência. Embora muitos museus estejam tentando solucionar o problema da origem de seus acervos, durante a pesquisa, notou-se a dificuldade de ação quando se trata do tema devolução, quando alguma obra de arte no seio da coleção está ali por meio de uma aquisição pretérita resultante de confisco, especificamente no recorte proposto por essa pesquisa, do patrimônio confiscado do povo judeu, durante a Segunda Guerra Mundial.

O(a) museólogo(a), como agente facilitador nesses processos de investigação, está gabaritado a conceber as bases práticas e teóricas sobre o assunto, podendo auxiliar os demais profissionais com os quais atua, diretores, curadores, advogados, investigadores, nas tomadas de decisão.

As disputas estabelecidas não são, absolutamente, apenas no campo financeiro, embora seja este um fator de grande importância, sabido o valor cultural dessas obras de arte universalmente conhecidas e as somas elevadas que podem arrecadar se levadas a leilão. Mas também atinge instâncias morais, simbólicas e afetivas, que precisam ser devidamente ponderadas durante o processo de negociação.

A transparência torna-se imperiosa no caminho de uma solução justa, sendo assim, possibilitar o acesso do grande público às informações de procedência dos acervos é extremamente necessário, exemplificado aqui pelo Centro Getty, que disponibiliza via página oficial na internet as informações detalhadas de origem de suas obras de arte/acervos.

Vale salientar também a potência dos museus como lugar de afirmação hegemônica, percebido aqui através do ponto de vista de Adolf Hitler e de sua interpretação de cultura e de patrimônio artístico *no* museu. O espaço que a Arte

ocupa em suas deliber[ações] político-culturais tem muito a fornecer no campo da psicologia.

BIBLIOGRAFIA

APPADURAI, Arjun (org.). A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

ARENDDT, Hannah. A Condição Humana. Trad. Roberto Raposo, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

_____. Eichmann em Jerusalém: Um relato sobre a banalidade do mal. Tradução de José Rubens Siqueira. 14a reimpressão, São Paulo: Companhia das letras, 2013.

AGAMBEN, Giorgio. Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua. Trad. Henrique Burigo, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

CASEY, Edward S. Remembering: a phenomenological study. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

COFEM. Código de ética profissional do museólogo, 1992. Disponível em: < http://cofem.org.br/legislacao_/codigo-de-etica/ >. Acesso em: 17 de abr. de 2020.

DASSIÉ, Véronique. Objects d'affection: une ethnologie de l'intime. Paris: Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2010.

DEVILLERS, Jean-Pierre; POCHART, Pierre. **Illustre & Inconnu: como Jacques Jaujard salvou o Louvre**. France 3, 2014. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=NfdH6SQiArU> >. Acesso em: 21 de abr. de 2020.

EPISODE 26: Hitler's Führermuseum (Season 2, Episode 6). Locução de: Jennifer DASAL. [S.l.]: Artcurious, 16 de out. 2017. Podcast. Disponível em: < <https://www.artcuriouspodcast.com/artcuriouspodcast/26> >. Acesso em: 4 de maio de 2021.

FEST, Joachim C. No bunker de Hitler: os últimos dias do terceiro reich; tradutores Jens e Patricia Lehmann. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

FEYE, Cornelia. A arte que Hitler odiava. **La Jolla Light**, 2017. Disponível em: < <https://www.lajollalight.com/art/sd-cm-ljl-hitler-art-20171101-story.html> >. Acesso em: 28 de abr. de 2021.

FIGUEIREDO, Gabriela P. B. de. Restituição de bens culturais: uma análise jurídica sobre a aquisição de obras de arte pelo MASP no período pós-guerra. Anais do V Cidil – justiça, poder e corrupção. RDL, Rede Brasileira Direito e Literatura, [S.l.], V. 5, N. 2, p. 635-656, 2017.

HITLER, A. Mein Kampf ("My Struggle"), Houghton Mifflin, New York: Hutchinson Publ. Ltd., London, 1969.

KARNAL, Leandro. O ódio no Brasil. Programa Café Filosófico, Campinas, 23 de set. de 2011. Disponível em: < <https://institutocpfl.org.br/o-odio-no-brasil-leandro-karnal-2/> >. Acesso em: 2 de maio de 2021.

KOPENAWA, D.; BRUCE, A. A queda do céu: palavras de um xamã yanomami. Trad. Beatriz Perrone-Moisés: São Paulo: Companhia das letras, 2015, p. 426.

LUZ, Lara Emanuele da; MORELLO, Eduardo. O campo como nómos biopolítico da modernidade e a figura do muçulmano. Griot : Revista de Filosofia, Amargosa – BA, v.20, n.1, 2020, p.144-153.

LEVI, Primo. É isto um homem? Tradução: Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. In: Sociologia e antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 186-210.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, v. 11, n.21, p. 89-104, 1998.

_____. O objeto material como documento. Reprodução da aula ministrada no curso *Patrimônio Cultural: políticas e perspectivas*. IAB/CONDEPHAAT, 1980.

NERY, O. S. Objeto, memória e afeto: uma reflexão. Revista Memória em Rede, v. 9, p. 144-161, 2017.

RAYSSAC, Michel. O êxodo dos museus, história das obras de arte sob a ocupação. Paris: Payot, 2007.

SALES, Cyntia Mirella C. Fernandes. A aparente normalidade dos atos dos nazistas. FAS@JUS , v. 7 n.1, p. 13, 2017.

SCHEINER, Tereza. Cultura material e museologia: considerações. In: Museologia e patrimônio / Organização Marcus Granato. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2015. 344p. (MAST: 30 anos de pesquisa, v.1).

SOTHEBY'S. The 97-Year-Old Reunited with her Nazi-Looted Masterpiece. [s.d.].

Disponível em: <

<https://www.sothebys.com/en/videos/the-97-year-old-reunited-with-her-nazi-looted-masterpiece> >. Acesso em: 13 de maio de 2021.

ULLRICH, Volker. Adolf Hitler – os anos de ascensão: 1889-1939, vol. 1. Editora Saraiva, 2015.

WEBER, Thomas. The Pre-1914 Origins of Hitler's Antisemitism Revisited, The Journal of Holocaust Research, 34:1, 2020, p. 70-86.

REFERÊNCIAS MIDIÁTICAS

FIGURA 1: SOTHEBY'S. The 97-Year-Old Reunited with her Nazi-Looted

Masterpiece, [s.d.]. Disponível em: <

<https://www.sothebys.com/en/videos/the-97-year-old-reunited-with-her-nazi-looted-masterpiece> >. Acesso em: 13 de maio de 2021.

FIGURA 2: GETTY IMAGES. Hitler e Giesler no Bunker, [ca. 1944]. Disponível em: <

<https://www.gettyimages.fi/detail/news-photo/hitler-adolf20-04-1889-politiker-nsdap-d-im-gespr%C3%A4ch-mit-news-photo/541476675> >. Acesso em: 19 de out de 2020.

FIGURA 3: GRANGER. Disponível em: <

<https://www.granger.com/results.asp?image=0085335> >. Acesso em: 16 de dez de 2020.

FIGURA 4: RÉSISTER PAR L'ART ET LA LITTÉRATURE, [s.d.]. Disponível em: <

<https://resister-art-litterature.jimdofree.com/resister-en-france-occupee/jacques-jaujard-et-les-oeuvres-du-louvre/> >. Acesso em: 7 de fev de 2021.

FIGURA 5: GETTY IMAGES. Hitler Album, 08 de maio de 2014. Disponível em: <

<https://www.gettyimages.com.br/detail/foto-jornal%C3%ADstica/national-archives-senior-conservative-morgan-foto-jornal%C3%ADstica/488792863> >. Acesso em: 22 de mar de 2021.

FIGURA 6: ARCHINECT. BENDOV, Pavel. Disponível em:

<<https://archinect.com/archexplorer/project/the-getty-museum>>. Acesso em: 10 de mar de 2021.

ANEXOS

ANEXO 1 – CORREIO ELETRÔNICO VINDO DO USHMM (UNITED STATES
HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM)

US Holocaust Memorial Museum Request Number:
142550 - Contact the Museum Form Submission - 
January 28, 2021 12:51:55 Caixa de entrada

 Library and Archives Reference Desk 28 de jan
para mim ^   

De Library and Archives Reference Desk • reference@ushmm.org
Para fs.antonio@gmail.com
Data 28 de jan de 2021 15:52

The Nazis did not classify the materials taken from victims at the concentration camps. Those items were not tracked, per se, in any meaningful way. Rather, they were processed by prisoner functionaries and distributed back into the German economy through various methods. Money, cash, gold and silver, was directed to the banking system. Material goods, such as shoes, clothing, or other durables, was sent to Germany to be resold to the German masses. Quantities of objects were tracked, and some of those records may exist at the concentration camp museum archives. However, by and large, there were no records the kinds of which you mention.

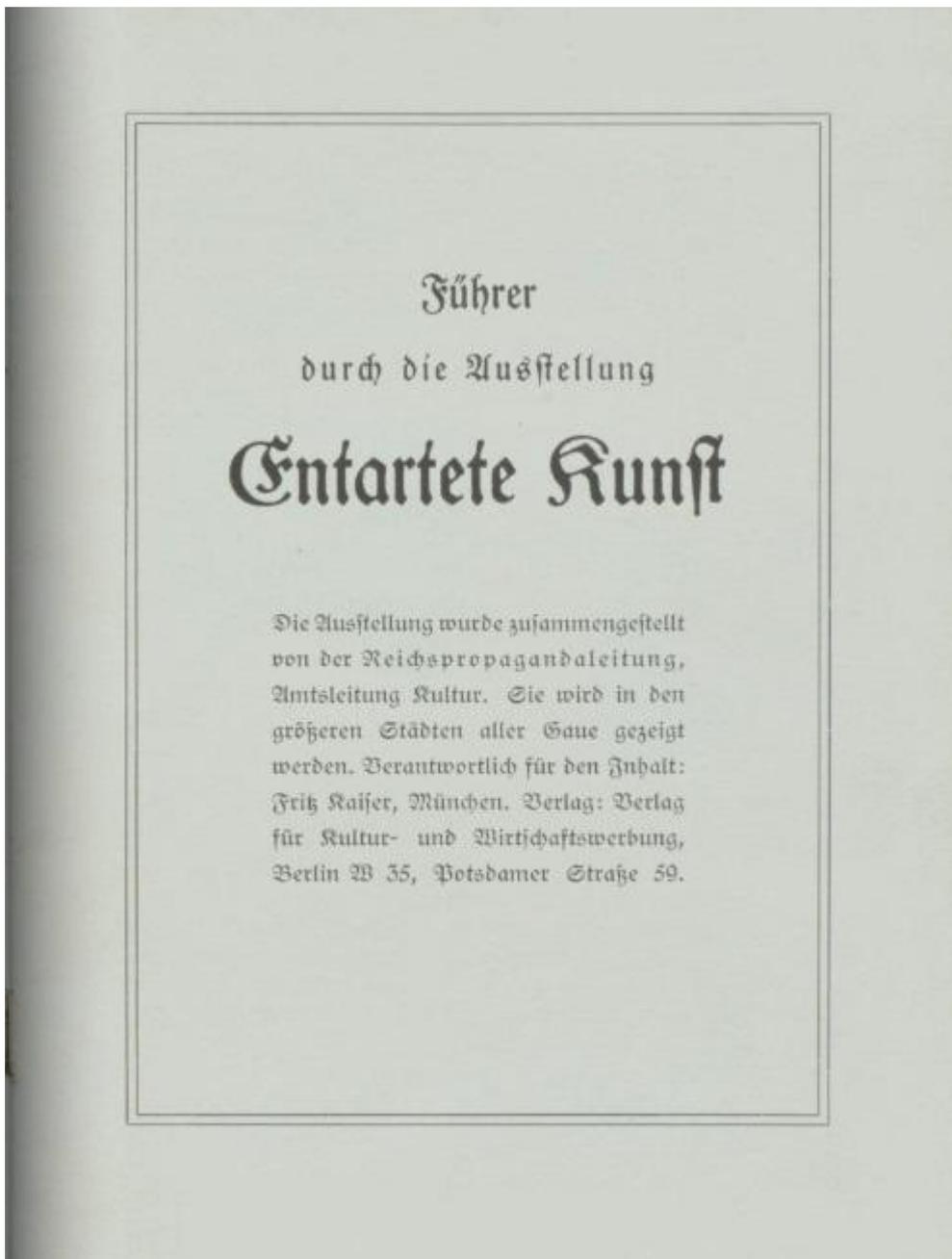
If I can be of further assistance with your project, please don't hesitate to ask.

All the best,
Vincent Slatt

ANEXO 2 – CAPA DO CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO « ARTE DEGENERADA »



ANEXO 3 – CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO « ARTE DEGENERADA »



ANEXO 4 – CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO « ARTE DEGENERADA »

eteKunst2_med_p9

Was will die Ausstellung „Entartete Kunst“?

Sie will am Beginn eines neuen Zeitalters für das Deutsche Volk anhand von Originaldokumenten allgemeinen Einblick geben in das grauenhafte Schlusskapitel des Kulturzerfalles der letzten Jahrzehnte vor der großen Wende.

Sie will, indem sie das Volk mit seinem gesunden Urteil aufruft, den Geschwäg und Phrasendreck jener Literaten- und Kunst-Cliquen ein Ende bereiten, die manchmal auch heute noch gerne bestreiten möchten, daß wir eine Kunstentartung gehabt haben.

Sie will klar machen, daß diese Entartung der Kunst mehr war als etwa nur das flüchtige Vorüberdauern von ein paar Narrheiten, Torheiten und albern Experimenten, die sich auch ohne die nationalsozialistische Revolution fortgelaufen hätten.

Sie will zeigen, daß es sich hier auch nicht um einen „notwendigen Gärungsprozeß“ handelte, sondern um einen planmäßigen Anschlag auf das Wesen und den Fortbestand der Kunst überhaupt.

Sie will die gemeinsame Wurzel der politischen Anarchie und der kulturellen Anarchie aufzeigen, die Kunstentartung als *K u n s t d e s J u d e n s* im ganzen Sinn des Wortes entlarven.

Sie will die weltanschaulichen, politischen, rassischen und moralischen Ziele und Absichten klarlegen, welche von den treibenden Kräften der Herabsetzung verfolgt wurden.

Sie will auch zeigen, in welchem Ausmaß diese Entartungserscheinungen von den bewußt treibenden Kräften übergreifen auf mehr oder weniger unbefangene Nachbeter, die trotz einer früher schon und manchmal später wieder bewiesenen formalen Begabung gewissen-, charakter- oder instinktlös genug waren, den allgemeinen Jüden- und Volkswillentrümmel mitzumachen.

Sie will gerade damit aber auch zeigen, wie gefährlich eine von ein paar jüdischen und politisch einseitig bolschewistischen Wert-

2

„Kunstkommunist werden heißt

zwei Phasen durchlaufen:

1. Platz in der kommunistischen Partei nehmen und die Pflichten der Solidarität im Kampf übernehmen;

2. Die revolutionäre Umstellung der Produktion vornehmen.“

Der Jude Wieland Herzfelde in „Der Gegner“ 1929/31.

Entartete Kunst (Degen



ANEXO 5 – CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO « ARTE DEGENERADA »

eteKunst2_med_p9

führen geleitete Entwicklung war, wenn sie auch solche Menschen kulturpolitisch in den Dienst der bolschewistischen Anarchiepläne stellen konnte, die ein parteipolitisches Bekenntnis zum Bolschewismus vielleicht weit von sich gewiesen hätten.

Sie will damit aber erst recht beweisen, daß heute keine der an dieser Kunstentartung damals irgendwie beteiligten Männer kommen und nur von „harmlosen Jugendeseelen“ sprechen darf.

Aus alledem ergibt sich schließlich auch, was die Ausstellung „Entartete Kunst“ nicht will:

Sie will nicht die Behauptung aufstellen, daß alle Namen, die unter den ausgestellten Machwerken als Signum prangen, auch in den Mitgliederlisten der kommunistischen Partei verzeichnet waren. Diese nicht aufgestellte Behauptung braucht also auch nicht widerlegt zu werden.

Sie will nicht bestritten, daß der eine oder andere der hier Vertretenen manchmal — früher oder später — „auch anders gekonnt“ hat. Ebenjowenig aber durfte diese Ausstellung die Tatsache verschweigen, daß solche Männer in den Jahren des bolschewistisch-jüdischen Generalangriffes auf die deutsche Kunst in der Front der Herabsetzung standen.

Sie will nicht verhindern, daß diejenigen Deutschblütigen unter den Ausgestellten, welche ihren jüdischen Freunden von ebendem nicht in das Ausland gefolgt sind, nun ehrlich ringen und kämpfen um eine Grundlage für ein neues, gesundes Schaffen. Sie will und muß aber verhindern, daß solche Männer von den Firkeln und Claqueurs einer so düsteren Vergangenheit dem neuen Staat und seinem zukunftsartigen Volk gar heute schon wieder als „berufene Bannertäger einer Kunst des Dritten Reiches“ aufgeschwätzt werden.

4

Entartete Kunst (Degener)

„Wir ziehen es vor, unsauber zu existieren, als sauber unterzugehen. Unflüchtig aber anständig zu sein, überlassen wir verhöhrten Individualisten und alten Jungfern. Keine Angst um den guten Ruf!“

„Der Gegner“ 1920/21.



„Das realisch Gebundene wird zertertelt und aufgebrochen zu einem Gefäß für seine aufgestaute, sinnlich brennende Leidenschaft, die — nun entzündet — keine seelische Tiefe mehr kennt und nach außen schlägt, verzehrend, expansiv, sich mit allen Teilen begattend. Es gibt für ihn keine Widerstände mehr und vorgesezte Grenzen...“

Zeitgenössisches Literaturgeschwätz über solche damals „moderne“ Bodelkunst.



ANEXO 6 – CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO « ARTE DEGENERADA »



Título no topo da última página do catálogo: « Estupidez ou liberdade – ou os dois – levado a extremos. »

ANEXO 7 – ROSE VALLAND, HISTORIADORA, JEU DE PAUME, EM 1935

A uma das salas do Museu Jeu de Paume, onde eram colocadas as obras de arte confiscadas em Paris, chamou-a Rose Valland “Sala dos Mártires”