



© Carmelo Naranjo, de la serie *China. Terrazas de arroz*, 2008.

Amor al ARTE

El extravío del amor

Anamaría **Ashwell**

I. SOBRE LAS PASIONES DEL AMOR

A la memoria de mi amada Maria Sten
y dedicado a Irena Majchrzak en este enero de 2010 cuando
el mundo, recordando, vuelve a estremecerse ante la Shoa.

El amor nos hace dichosos y creativos pero también fatiga y abate... pero antes (o durante) agita en nuestro espíritu, como pensó Pascal, una destructiva ambición de posesión.¹

Recientemente biólogos de la Universidad de Claremont en California y del Centro Nacional de Investigación de Primates de la Universidad de Emory, en Atlanta, han intentado aislar los componentes neuronales y genéticos que intervienen en este sentimiento. Ellos han podido precisar, por ejemplo, la función e intervención de varias hormonas que se producen naturalmente en el organismo de primates, como la oxitocina y la vasopresina. Investigaciones en ratones de las praderas (*Microtus ochrogaster*) y primates (incluyendo los humanos) sugieren que estos animales fabrican estas hormonas a partir de cualquier contacto físico. Las hembras las liberan en gran cantidad inmediatamente después del parto y los biólogos han relacionado su producción con el proceso de estimulación de la producción de leche en el periodo posparto. Pero también detectaron que los hombres que conviven con mujeres embarazadas aumentan notablemente su producción de ambas hormonas.²



© Carmelo Naranjo, de la serie *Kioto*, 2008.

Un alud de especulaciones surgieron a partir de estos descubrimientos: el desarrollo de redes neuronales depende del contacto y la interacción con otros individuos, y los elevados niveles de oxitocina, nos dicen los biólogos, se explican como una respuesta química-biológica que promueve no sólo el cuidado prolongado de descendientes —y asegura la sobrevivencia de la especie—, sino que es una hormona necesaria a esa emoción que los humanos llamamos “amor”. Es, quizás, su parte químicamente necesaria para promover y reforzar no sólo vínculos con descendientes, sino lazos afectivos y deseos sexuales entre parejas que procrean. Los biólogos han demostrado también que su producción juega un papel importante en la excitación sexual de los animales en general y entre los humanos en particular. Pero si la hormona es consecuencia del amor o el amor consecuencia de la hormona es una pregunta cuya respuesta involucra, como diría Thomas Khun,³ paradigmas diferentes.⁴

2. EL AMOR TRÁGICO QUE HUNDE AL AMADO EN EL CRIMEN Y LA DESGRACIA

En la primavera de 1945 Alemania yacía en ruinas. Hitler y su principal asistente, Martin Bormann, vigilaban a los ejércitos aliados que avanzaban desde el

Oeste. Temiendo más, sin embargo, al Ejército Rojo por las noticias del desenfadado y salvaje sometimiento de la población militar y civil a medida que se acercaban a Berlín, el 30 de abril Hitler se quitó la vida.⁵ El otro oficial nazi más importante del derrotado Reich, Hermann Goering, mientras tanto, cuando miles de alemanes yacían a los costados de las carreteras heridos o mutilados porque no había medios para transportarlos a hospitales o lugares de resguardo, preparaba el salvamento de sus obras de arte en dos trenes apropiados para su uso privado y a los cuales les agregó once vagones adicionales. Goering comandó los trenes hacia Berchtesgarden, cerca de la frontera con Austria, lugar donde él y la mayoría de los altos mandos del Reich (incluyendo Hitler y Bormann) tenían viviendas. El cargamento del tren llevaba (él suponía a resguardo mientras negociaba con Eisenhower la rendición de Alemania) su enorme, más bien inmensa, colección de arte. Los cuadros abarrotaban los muros de todas las habitaciones de su vivienda Carlin Hall en las afueras de Berlín (además de otras propiedades). La colección incluía esculturas, gobelinos, alfombras orientales y obras maestras firmadas por Rembrandt, Rafael, Rubens, Tiziano, Goya, Van Eyck, Ingres, Van Dyck entre otros. Incluía el cargamento apresuradamente acomodado en los vagones también los 77 contenedores repletos de cuadros que Goering personalmente



© Carmelo Naranjo, de la serie *Kioto*, 2008.

seleccionó para su colección particular del museo parisino Jeu de Paume entre noviembre de 1940 y finales de noviembre de 1942. El Jeu de Paume,⁶ hasta la invasión alemana, había albergado obra mayormente moderna, pero en 1940 el museo fue tomado por la oficina que los alemanes crearon (*Eisensarzzstab Reichsleiter Rosenberg* bajo la dirección de la SS cuyo cabeza era Goering) para acopiar y clasificar toda la obra de arte que los poderosos líderes del Reich (Hitler en primer lugar; seguido por Hermann Goering y en menor medida Ribbentrop, Himmler y Hans Frank) adquirieron en compras de pánico de galeristas y coleccionistas; o expropiaron de los grandes museos públicos; o confiscaron de colecciones privadas de prominentes familias judías (a la familia Rothschild 5,009 obras de arte le fueron robadas, incluyendo cuadros atribuidos a Vermeer, Rembrandt y Rubens; además, extensas colecciones de arte a Paul Rosenberg, el galerista de Henri Matisse; así también a los Berheim-Jeunes cuya colección incluía Van Goghs y Picassos y obras de las familias David-Weills y los Scholsses, entre muchos otros⁷).⁸

En mayo de 1945, muerto Hitler, Goebbels, el oficial de más alto rango del derrotado Reich (fue designado oficialmente sucesor de Hitler y en distintos momentos ocupó el puesto de Ministro del Interior de Prusia; fue cabeza de la Gestapo; comandante en jefe de la Luftwaffe y *Reich Marshal*) fue finalmente apresado por los americanos.

Una semana antes del suicidio de Hitler, el 23 de abril, a medida que el pánico por la derrota producía caos en el alto mando alemán y en la psiquis de su Führer, Goering envió un telegrama a su superior indicando que salvo que recibiera una contraorden: “Yo como su segundo... asumo inmediatamente total control del Reich”.⁹ La respuesta le llegó de Martin Bormann, sin embargo, que envió a dos comandantes de la SS para arrestarlo por alta traición. Por eso Goering, quien desde el 21 de abril se encontraba en Berchtesgarden intentando poner a salvo sus obras de arte, es inmediatamente arrestado. Posteriormente es trasladado bajo arresto domiciliario al castillo de Mauterndorf, lugar donde pasó su infancia. Cuando Hitler se suicidó el 30 de abril, Goering simplemente quedó en libertad y ordenó a su chofer y sus sirvientes empacar sus valores y enseres personales y con su esposa Emma y su hija se dirigió en su Mercedes Benz negro hacia Carlin Hall. Un soldado judío y americano, de nombre Jerome Shapiro, que semanas antes había estado en la liberación de los prisioneros en el campo de concentración de Dachau, asistido por otro soldado, Alfred Frye, notó su paso porque hordas de civiles y militares, al verlo desplazarse, le aplaudían y se acercaban a su automóvil para tocarle o saludarle de mano. Goering se rindió, según los testigos, sin mayor



resistencia, y expresó alivio de que sus captores fueron los americanos y no el ejército soviético.

Mientras tanto, los trenes con su inmensa colección de arte, a cargo del curador Walter Hofer, quedaron estacionados en un túnel en los Alpes bávaros. Hofer tenía el encargo de esconder la obra y de manera improvisada inició el desplazamiento de algunos de los lienzos más excelsos del arte occidental desde los vagones del tren hacia un búnker que mandó sellar con concreto. Sin embargo, algunas personas en villas cercanas divisaron los trenes y empezaron un pillaje incontrolable y caótico, destruyendo y apropiándose de cualquier cosa que pudieron sustraer de los vagones. Los lienzos, pero también las esculturas y el arte decorativo, estuvieron en peligro de ser destruidos. Los saqueadores dieron rápidamente, sin embargo, con los vagones repletos de champagne y vinos y abandonaron las obras de arte para sustraer sólo los gobelinos invaluable y las alfombras orientales que rompieron en jirones porque les sirvieron para transportar su botín. Cuando los franceses y norteamericanos lograron rescatar los vagones, las miles de obras de arte de la colección particular de Goering, entre ellas muchas obras maestras, fueron puestas en exhibición: más de cuarenta habitaciones y sus pasillos en un edificio cercano sirvieron como galería improvisada para que la prensa mundial diera cuenta del arte que los nazis

pillaron a Europa. Dibujos de Durero, siete obras firmadas por Rubens, dos desnudos de Boucher, cinco cuadros con la firma de Rembrandt, uno de la autoría de Van Dyck fueron algunas de las obras maestras que asombraron no sólo a los soldados sino al mundo entero. Los soldados norteamericanos colgaron en esta improvisada exhibición de lo más excelso del arte occidental un letrero que decía: “Por cortesía del Escuadrón Aéreo 101”.¹⁰

El amor al arte y la pretensión que él era un artista nunca se apaciguó en Adolph Hitler; incluso cuando se convirtió en 1933 en Canciller de Alemania. Desde los doce años, indican sus biógrafos, su vocación fue la de crearse una carrera artística, y a la edad de 31 años todavía se describía de esa profesión. Pero dos veces solicitó ingresar a la Academia de Arte de Viena y las dos veces fue rechazado. Antes de la Primera Guerra Mundial Hitler produjo cientos de acuarelas que vendía para su sustento y también —a pesar del rechazo de la Academia— para arañarle al arte un lugar en su historia. Su primer acto de estadista, consecuentemente, fue la creación de una galería de arte en Berlín. La obsesión coleccionista, así como los planes para dotar a su ciudad natal Linz con un futuro museo de arte que albergaría las mayores obras de arte de todos los maestros europeos, estuvo entre sus acciones de gobierno desde el inicio de su ascenso al poder. En 1939 nombró a Han Posse, historiador de arte y director de la Galería de Arte de Dresde, como encargado (y con autoridad ilimitada así como con

enormes fondos públicos) para comprar o confiscar en Europa lo mejor de la obra de arte existente, desde la prehistoria del arte hasta tiempos modernos. En 1943 Hitler anunció por primera vez públicamente, en el día de su cumpleaños, sus planes para construir el museo de arte en Linz que incluiría, dijo, parte de su colección privada. La revista *Kunst dem Volk*, en un artículo firmado por Heinrich Hoffman, publicó la noticia y enlistó los cuadros “adquiridos” de “colecciones privadas” que Hitler entregaría al futuro museo de Linz. Figuraron obras maestras improbables e increíbles que estuvieran en su posesión como “El Arte de Pintar” y “El Astrónomo” atribuidas a Johannes Vermeer.¹¹

Pero el amor desmedido y voraz por el arte de parte de Goering, su segundo en el Reich, no fue menor al de su Führer.¹² A medida que avanzaba militarmente el nazismo hacia Europa occidental y oriental Goering compitió con Hitler —y cedió sólo cuando su jefe se le adelantaba— en la adquisición, pillaje y apropiación de las mayores obras maestras del arte europeo, particularmente cuadros de los siglos XVII y XVIII. Los que visitaron Carlin Hall (su residencia en las afueras de Berlín) y a quienes él mostraba orgulloso su enorme colección contaron, por ejemplo, que Goering utilizaba un cuadro de Rubens, “Diana en la cacería de los venados”,¹³ como cortina detrás del cual escondía el proyector de películas. En 1935 tomó “prestados” todos los cuadros que quiso del Kaiser Friedrich Museum de Berlín y obligó al director del museo a trasladarlos a Carlin Hall bajo pena de apropiarse de muchos más.¹⁴ Su pasión coleccionista de obras de arte nunca se apaciguó, ni él se distrajo, incluso en los momentos más feroces de la guerra que Alemania libraba contra los Aliados. Se cuenta, por ejemplo, que en el invierno de 1942-43, bajo presión creciente de las fuerzas aliadas en el norte de África, Rommel viajó a Europa para pedir refuerzos a Goering advirtiéndole que la derrota alemana era inminente. Pero Goering sólo quiso hablar de sus pintores y cuadros favoritos e invitó Rommel a subir a su vagón de tren que iba rumbo a Roma: le explicó que se iba de “compras” de obras de arte (a Hitler posteriormente le mandó un reporte de la visita diciéndole que enviaría refuerzos pero que Rommel había perdido su coraje). En otro momento, 20 de noviembre de 1942, cuando el ejército soviético atrapó a 250 mil soldados alemanes en Stalingrado, Goering, el Mariscal de Campo, salió de Berchtesgarden rumbo a París para ordenar y

organizar el transporte de los cuadros almacenados en Jeu de Paume que él escogió, después de Hitler, para su colección privada.¹⁵

Su pasión por el arte—o más bien la obsesión insaciable de coleccionista de obras de arte que demostró Goering a lo largo de su vida— una vez combinada e impulsada por el poder y el dinero público (que él se autorizaba a sí mismo) fue demencial. La guerra pareció solo obsequiarle el escenario ideal para acceder a toda la obra de arte, en colecciones privadas y en museos de Europa, que ninguna cantidad de dinero le hubiera permitido poseer. El acceso a estas obras fue posible porque en primer lugar entre los mayores coleccionistas de arte en Europa estaban familias judías así como entre los más importantes galeristas o *marchants* de arte, especialmente en Holanda y Francia. Cuando los nazis invadieron Holanda en mayo de 1940, por ejemplo, Goering y Hitler obtuvieron acceso ilimitado a las obras que más codiciaban: los maestros del siglo XVII holandeses como Rembrandt y toda la llamada escuela de Delft encabezada por Vermeer, de Hooch, Van Honthorst, Ter Borch, Fabritius.¹⁶ La ocupación de Holanda por el ejército nazi fue particularmente cruel y concluyó rápidamente en gran parte por el bombardeo desde el aire de la Luftwaffe bajo las órdenes de Goering. Pero no pasó ni un mes desde la invasión cuando Goering ya enlistaba las obras maestras, incluyendo obras de Brueghel, Rubens y Rembrandt, que para el 10 de junio, según sus órdenes escritas, debían enviarse a Carlin Hall en Alemania.¹⁷ Es más, el 27 de junio Goering se trasladó personalmente a Ámsterdam detrás de la colección del más reconocido galerista de arte europeo, Jacques Goudstikker, judío, que poseía según su propio registro 1,113 cuadros de grandes maestros incluyendo obras de Tiziano, Tintoretto, Rembrandt y Rafael.¹⁸

Los judíos franceses sufrieron el mismo robo. La apropiación de la obra de arte perteneciente a la familia Rothschild, conocida por su enorme colección, es la mejor documentada. Los Rothschild, al inicio de la guerra y antes de huir, intentaron poner a resguardo su colección de cuadros escondiéndola en varios lugares de Francia y una parte importante la dejaron en el museo del Louvre. Goering y Hitler, sin embargo, desde la invasión de Polonia en 1939, ya habían perfeccionado los instrumentos “legales”—como fuerza conquistadora— así como los métodos (que

incluyeron sobornos a autoridades locales) para buscar y encontrar toda la obra de arte que sus dueños escondían: justo antes de la invasión de Polonia la colección Czartoryski que incluía un paisaje de Rembrandt, un retrato de Rafael y el retrato de Cecilia Gallerani de Leonardo Da Vinci, fue escondida por sus dueños en Sieniawa. Después de una cacería tenaz la colección Czartoryski fue descubierta y apropiada por los nazis y el retrato de Cecilia Gallerani de Da Vinci fue prontamente exhibido como trofeo de guerra en Alemania, en el Museo Kaiser Friedrich de Berlín.¹⁹ Con la colección Rothschild sucedió igual: mediante sobornos y una búsqueda obsesiva que involucró todos los recursos puestos a disposición de *Eisensarzstab Reichsleiter Rosenberg*, se localizó la obra en distintos lugares de Francia. Prontamente Goering declaró la obra “abandonada” y 5,009 cuadros de grandes maestros del arte fueron confiscados. Dos cargamentos llenos de cuadros pertenecientes a la familia Rothschild salieron por tren, en febrero de 1941, desde París rumbo a Carlin Hall. En la colección de los Rothschild figuraba “El Astrónomo” de Johannes Vermeer, que Goering tuvo que ceder al deseo de Hitler de adueñarse de la obra.

Cuando finalizó la Segunda Guerra Mundial una tercera parte de todo el arte europeo había sido pillado por los nazis y una gran parte se encontraba en la colección privada de Hitler y Goering. Se estima, conservadoramente, que la obra robada o apropiada por los nazis alcanzó la cifra de 100,000 obras de arte.²⁰

La pasión coleccionista de Goering por más demencial, sin embargo, fue impulsada por un sentimiento bastante banal: su pasión por el arte se nutrió de ciertos valores compartidos entre la burguesía europea (y alemana en particular) que sostenía que para acceder a ser reconocido socialmente con refinamiento y sofisticación cultural no era suficiente la riqueza material. Sólo la posesión de obras de arte otorgaba ese *status*. Goering deseaba ser reconocido como “un hombre renacentista” (así se describió a sí mismo) y sabía que todo el poder y todo el dinero no le elevaba a esa categoría sin una colección de arte que diera prueba de su refinamiento. El arte fue el pasaporte que él encontró para acceder a ese *status*. Convencido que con la posesión de la mayor obra de arte del mundo occidental él adquiriría ese refina-

miento superior se convirtió también en un “conocedor” y “árbitro” de lo que era una obra “artística”: su colección la limitó a obra consagrada, de los grandes maestros del Renacimiento o de los siglos XVII hasta principios del XIX, y dictaminó a continuación lo que era “arte degenerado” (cuando el alto mando del Reich procedió a destruir o enajenar obra moderna). Goering exhibió así —de la manera más grosera imaginable— toda la subversión que el mercado ya había operado sobre el “valor” de un cuadro: el gusto —así como el valor— de una obra de arte se decidía solo por el precio que esa obra alcanzaba en el mercado.²¹

Goering *der Dicke* (“Goering el gordo” le decían a sus espaldas) se enjoyaba con diamantes y piedras preciosas cuando salía de “compras” de obras de arte o cuando abría Carlin Hall a invitados para que se admirara su más reciente “adquisición”. Se vestía de manera estrafalaria, adoptaba poses histriónicas y se pintaba los labios para esas recepciones provocando más bien repulsión o comentarios sobre su salud mental incluso entre otros altos mandos del Reich nazi.²² Este antisemita delirante y morfinómano, capaz de la crueldad más extrema, le dijo al siquiatra que le examinó para su juicio en Nuremberg que su vida estuvo dedicada, fundamentalmente, al arte: “Amo el arte por el arte mismo... y mi carácter exigía que estuviera rodeado de las mejores obras del mundo”, le explicó con la contundencia de cualquier enamorado que declara su pasión y pide comprensión, quizás incluso compasión, como amante arrebatado.

3. EL AMOR QUE SALVA

Entre los más equívocos prejuicios sobre la cultura judía está la idea que los judíos rechazaron las artes visuales. Este prejuicio se justificó por la lectura antisemítica de uno de los mandamientos de Dios, *mitzvot*, que rige la vida cultural y religiosa de los judíos.

En el tercer mes del éxodo de los hijos de Israel de Egipto, cuando arribaron al desierto del Sinaí, Moshe (Moisés) recibió estas palabras de su Dios: “Yo soy el Eterno tu Dios... No reconocerás a los dioses de los otros en Mi presencia. No te harás una imagen tallada de ninguna semejanza de aquello que está arriba en los cielos ni abajo en la tierra ni en el agua debajo de la tierra...” quedó escrito en la Torah.²³ Un mandamiento que pareció pro-



hibir no sólo la representación figurativa de Dios sino *toda* representación figurativa.

El contexto de esta ley estuvo en los inicios del judaísmo cuando hubo necesidad de mantener cohesionadas y unidas a las pequeñas tribus del pueblo de Israel ante las tentaciones de comunidades idolátricas vecinas. Iconos religiosos, representaciones visuales de seres divinizados o angélicos, ostentación decorativa en los lugares sagrados llevaron incluso a Maimónides, en el siglo XII, a interpretar este *mitzvot* como una prohibición amplia de toda representación tridimensional y antropomórfica, como relieve o escultura, con fines sagrados o profanos de cualquier imagen celestial. Sin embargo, la representación visual de seres terrestres “si tiene forma hundida o son imágenes sobre paneles o tabletas o bordadas sobre textiles” él sentenció que sí eran amables al Dios de los judíos. En el siglo XVI los rabinos judíos continuaron discutiendo este *mitzvot* en gran parte porque los judíos comerciantes adinerados de Ámsterdam, por dar sólo un ejemplo, guardaban y patrocinaban importantes obras de arte, incluso figuraciones con temáticas religiosas, en sus hogares. Rabbi Joseph Caro, en un escrito que se refiere expresamente al arte, en el siglo XVII, concluyó que las imágenes “hechas por razones de belleza... seres humanos, bestias y naturaleza” son permitidas a los judíos. Incluso, explicó, también representaciones celestiales, estrellas y planetas, cuando sirven para ins- truir. En la comunidad judía de Holanda, y entre la diáspora

judía europea en general, nunca se propagó, como entre algunos calvinistas extremos, un rechazo a ultranza de los hacedores de imágenes.²⁴

Las obras de Rembrandt, por ejemplo, no se podrían entender sin reconocer su relación con la comunidad judía sefardí de Ámsterdam, y menos sin admitir el intercambio, personal y espiritual, que él sostuvo con el Rabbi Menasseh de Ámsterdam. Durante el siglo de los mayores maestros del arte holandés, el XVII, casi mil pintores crearon (se estima) alrededor de cinco millones de cuadros que en los testamentos y documentos de leva e impuestos quedaron registrados como bienes también en las casas de los más variados y pudientes judíos holandeses. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, además, vivió y pintó (hasta que no pudo pagar la hipoteca de su casa) entre judíos sefarditas en el número 4 de Breestraat, donde también pusieron sus talleres y viviendas muchos otros pintores (Dirk Santvoort, David Vinckboons, Roeland Savery, Pieter Issacszoon, Paulus Potter y Thomas de Keyser). El patrocinio y mercado para las obras artísticas también estuvo entre familias judías sefardíes y en ocho obras del mayor maestro del arte holandés del siglo XVII, Rembrandt, expresamente se plasmaron referencias hebraicas.²⁵

La presencia numerosa de la diáspora judía en la promoción de artistas, en el comercio de la obra de arte y en el coleccionismo, a partir del siglo XIX, no pareciera



accidental. No parece accidental porque es desproporcionada.²⁶ En condiciones adversas y de discriminación, en medio de una guerra que buscó exterminarlos físicamente en el siglo XX, incluso dentro de comunidades ortodoxas y aisladas de Europa, los judíos (como fue el caso de Marc Chagall, de familia hasídica, que se hizo pintor en medio de la pobreza extrema en Vitebsk, Rusia, a comienzos del siglo XX) dieron muestras de que a mayor sufrimiento, incluso retorciéndose en el dolor de la discriminación, encontraron o no abandonaron, como comunidad, la búsqueda de una respuesta estética a la habitación del mundo.²⁷

Este hecho de la excepcional presencia de familias e individuos judíos en el patrocinio de la pintura y el arte, no apuntala ningún absurdo argumento sobre el arte y las nacionalidades, sino sólo destaca la alta proporción de judíos que eran²⁸ coleccionistas cuando los nazis pillaron la obra maestra de Europa.²⁹ Y lo que es casi incomprensible es la notable participación de judíos en la valoración estética de obras de ruptura que no tenían valor comercial: la obra de Matisse, Braque, Klimt o Van Gogh tuvieron en los Rosenberg o Bennheim, en Leo y Gertrude Stein, y en muchos otros judíos franceses y americanos, sus fieles promotores y coleccionistas. Así fue como un judío croata, Erich Slomovic, poseedor de 125 obras maestras incluyendo pinturas de Cezánne, Matisse, Picasso y Degas —coleccionados, insisto, en un tiempo en que la valoración estética y comercial de estas obras de vanguardia estaba en duda— recibió un día la visita del

Eisensarzzstab Reichsleiter Rosenberg que se apropió y dispersó toda su colección.

Seguramente en esta pasión por el arte que demostraron familias judías de la diáspora europea en el periodo entre la dos guerras mundiales debió haber también razones banales; algunos casos individuales, y en medio del siempre presente antisemitismo que los limitaba a sólo algunas actividades económicas, comerciar con arte se convirtió para algunos en una actividad que les permitió, como judíos, no sólo obtener el sustento sino prosperar. Pero el arte —incluso como mercancía de hábiles vendedores— requiere de capacidades muy especializadas, conocimientos que se necesita cultivar incluso a expensas de otras habilidades más mundanas. Y es una actividad comercial que se dirige sólo a algunos pocos compradores de altos ingresos, a quienes sobran ingresos o tienen recursos públicos, porque el arte, o la obra de arte, como dice Oscar del Barco, no sirve para nada.³⁰

Paradójicamente, en medio de la inestabilidad económica, entre altibajos inflacionarios o deflacionarios que destruyen el valor de todas las mercancías, en medio de guerras aniquiladoras de todo valor, incluyendo el humano y en particular al humano que era judío, sólo la obra de arte del Renacimiento o de siglos pasados, ciertamente limitada en número e inútil para reproducirse masivamente como mercancía, aumentó en su demanda y valor. Por eso es difícil pasar por alto que en medio del sufrimiento más atroz del pueblo judío algunos de ellos todavía tuvieron aliento para ocuparse del acopio, resguardo y promoción de artistas y cuadros contemporáneos cuyo valor comercial era dudoso, si no claramente nulo.

“¿Qué me llevaré que más haya amado? ¿Qué palabra me servirá de salvoconducto? ¿Qué imagen me guiará ascendente” se pregunta Esther Seligson como parte de su pueblo judío históricamente sobreviviente del “incomprensible odio que los persigue donde quiera”.

Ese pueblo que una y otra vez “seremos vomitados de entre las naciones y las tierras donde creeremos encontrar refugio”, destinado a las guerras y las lágrimas como también dice, pero que siempre encontró tiempo, o ánimo, “para arreglarlo todo un poco, darle alegría a sus desconchados muros grises... para que la luz nos respire” gracias al amor por las cosas bellas.³¹

La obra de Matisse, cuya hija Marguerite se uniría a la resistencia francesa contra la ocupación nazi en 1943, se sostuvo con el apoyo y difusión que le dieron mayormente *marchants* y coleccionistas judíos. Cuando se incrementó la persecución de judíos por parte del gobierno de Vichy, en octubre de 1940, Matisse se topó en una calle de Niza con el judío y *marchant* de su obra, George Bernheim. Bernheim le explicó que su único hijo estaba internado en un campo de concentración alemán y él se sentía golpeado por la muerte repentina de su mujer; sin embargo, su tristeza también era, según le dijo a Matisse, por la muerte del arte. Le dijo a Matisse que no sentía ya el “consuelo” que le daban sus cuadros y que desde el arribo del nazismo al poder él advirtió a su padre que los alemanes no sólo purgarían a todos los judíos de actividades dedicadas al arte sino que promoverían únicamente la estética de la Academia de Bellas Artes.³² Si una sola obra resume esta tragedia de los judíos y sus obras de arte en el momento del exterminio nazi, es “El Sueño” de Matisse. Una obra que pintó en 1940 y que muestra la imagen de una joven que duerme (austero y mínimo en figuraciones, casi abstracto) envuelta en lo que insinúa es un *tallith* o un rebozo judío para rezar.

Paradójicamente también, y a medida que aumentaba el saqueo de obras y los judíos intercambiaban cuadros por salvoconductos o escondían sus cuadros buscando ponerse a salvo abandonando sus hogares, la demanda y el mercado de obras de arte sólo crecía. En medio de esta cruel guerra un único falsificador holandés llamado Van Meegeren, mediante técnicas burdas, logró vender ocho falsos cuadros de Vermeer y de Hooch. Esa obra falsa se la disputaron el “conocedor de arte” que era Goering, coleccionistas adinerados que no cuestionaron su proce-

dencia y el más importante museo de Holanda, el Rijksmuseum. Esos falsos maestros holandeses le redituaron al falsificador el equivalente de 30 millones de dólares actuales en un momento cuando toda Europa yacía en escombros y todos los valores se pulverizaban en medio de los bombardeos.³³

5. ¿POR QUÉ SE AMA EL ARTE?

O más bien, ¿qué tiene el arte que hechiza al enamorado con una obsesión demencial y criminal? ¿O da o quita consuelo al más dolido y crucificado? ¿Qué hay en una obra de arte que nos desborda de sentimientos?

Quizás la respuesta estaría en desmenuzar esta repri-mida costumbre moderna de disociar la obra de arte con el arresto que logra de la belleza.³⁴

Una palabra, belleza, elusiva, casi imposible de precisar sin embargo; porque todo intento por enunciarle un significado queda atrapado en un dilema que pareciera insoluble; o buscamos atraparla desde el subjetivismo extremo (la belleza está en el ojo del que la ve) o dentro del objetivismo (que supone la belleza como algo dado en la cualidades formales, en la obra de arte como objeto) y que al anclarla a un objeto o definición, la palabra se vacía de significación.

Umberto Eco decía que en el medioevo europeo el tema recurrente fue que todo lo existente, en general, era belleza. Cómo podría ser de otra manera cuando los filósofos y teólogos, explica Eco, por todas las contradicciones y oscuridades sociales e históricas, tenían la imagen del universo como uno desbordado de luz y optimismo. Todo lo existente era expresión del Bien; y porque Belleza y el Bien se enlazaban, la belleza fue adquiriendo un *status* trascendental.³⁵ Como la palabra “dios” (como lo explica Oscar del Barco) que siempre es algo más que lo que nombra, o más bien lo *pre*-más, la pura excedencia. Lo más puramente in-decible, como dice del Barco, que sólo apunta a su ausencia y que nos interroga sólo sobre “la donación de lo dado”. La belleza pareciera así, como la palabra dios, algo donado, nunca constituido, previo a cualquier definición subjetiva, “una epifanía de su instante”.³⁶

Los estoicos aseguraban que el cosmos era el *anima mundi*, el espíritu del mundo y en sí belleza. O que impli-

caba belleza. Y quizás lo extraordinario que tiene lo ordinario cuando es observado de cerca, como pensó Plotino, cuando es “atrapado” en un cuadro en tanto obra de arte, como esa única flor que Mondrian pintó una y otra vez, si bien no define lo que es belleza, sí permite experimentarla.³⁷ Y la belleza deja de ser lo accesorio, una cosa, un lujo, sólo algo que interpela en un cuadro (por el hábil equilibrio, proporción, unidad, acomodo en el espacio que la mano del pintor formaliza en una tela, por ejemplo) como algo gaseoso, vasto, que se vuelve experiencia dichosa en el que “ve” porque cada cosa es como es y al mismo tiempo algo más que lo que se muestra en el cuadro. Quizás.

“La excedencia esencial que es el cuadro en cuanto obra de arte” como dice Oscar del Barco, es también, quizás, una experiencia dichosa de la belleza. Una experiencia que hace posible que un cuadro sea una “obra de arte” (como un atardecer o una noche de luna llena) porque mediante las manos del pintor y nuestra mirada, el cuadro “lo” arresta del fluir del tiempo. El cuadro otorga la “extendida gracia de un momento estético”³⁸ que se experimenta como eterno aunque sea solo un instante... porque el tiempo ha de retornar. Inexorablemente retorna.³⁹

Por eso sin arte (del Barco recuerda al poeta Juan L. Ortiz) nos morimos. Nos morimos en la fealdad de un universo que devalúa y objetiva la belleza, vuelve el cuadro “en cuanto obra de arte” sólo una cosa accesorio, del ámbito de la decoración, de la economía o de la técnica.

En medio de un indescriptible horror, heridos, despojados, entre los más débiles y ultrajados, unos judíos atesoraron cuadros que los alemanes nazis les arrebataron con todo y sus vidas. Mucho se ha descrito y escrito sobre ese robo; se ha señalado a los asesinos y perpetradores; los Estados y museos han iniciado también la restitución e indemnización de los cuadros robados a los familiares sobrevivientes que hoy los reclaman.

Pero poco hemos notado cómo por el amor al arte, con la mirada anclada en la belleza, unos judíos perseguidos y aterrizados, que habían perdido todo, atesoraron sus obras de arte y murieron exigiendo a sus familiares que sus cuadros arrebatados por sus verdugos les sean restituidos incluso *post mortem*.

Vayan estas líneas en memoria de esos miles de judíos que fueron sacrificados por la fealdad pero que

murieron amando la belleza, esa que dona la mirada de una obra de arte.

NOTAS

¹ Pascal B. (1623-1662) *Discurso sobre las Pasiones del Amor*. Ed. Séneca. México 2003. Estrictamente Pascal no habla de ambición de poseer. Dice sólo: “Las pasiones más convenientes al hombre y que encierran muchas otras, son el amor y la ambición: casi no tienen parentesco entre sí, a pesar de que a menudo se las relaciona; pero una debilita a la otra y recíprocamente, por no decir que se destruyen”. Fue la lectura de este corto ensayo de un filósofo particularmente infeliz, —que nunca se casó ni se le conoció amante, janse-nista, que vivió sólo 39 años y la mayoría de ellos muy enfermo; y que el 23 de noviembre de 1654, por un encuentro directo, se enamoró de Dios— lo que me hizo pensar sobre el “extravío de amar”. Ver James A. Connor, *Pascal's Wager: the Man who played dice with God*. Harpers. San Francisco. 2006.

² Young L., “Love: Neuroscience reveals all”. *Nature*. Vol. 457/8/enero/2009.

³ Kuhn T., *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago University Press. 1969.

⁴ Degler CN, a partir de su *Samuel Paley Lectures* en la Universidad Hebrea de Jerusalén primero, y después de su estadía en St. Catherine's College en Oxford en 1989, publicó en 1991 el más exhaustivo recuento (adscribiendo la responsabilidad mayormente a la influencia determinante de los antropólogos culturalistas y específicamente a la escuela de Franz Boaz y sus discípulos) de la exclusión de información proveniente de la neurobiología en las tesis explicativas de las ciencias sociales que se basaron sólo en la historia y la cultura para acceder a la naturaleza humana. El libro de Degler, premio Pulitzer en EEUU y editado por Oxford University Press en 1991 es: *In Search of Human Nature: the Decline and Revival of Darwinism in American Social Thought*. Para la discusión sobre la neurobiología de la emoción y los sentimientos ver Antonio Damasio, *En Busca de Spinoza*. Crítica. 2005.

⁵ Del caos que reina en los momentos finales del sometimiento de Alemania dan cuenta todos los historiadores. Sin embargo, en los diarios del oficial del ejército y escritor Ernst Jünger se percibe como en ningún otro relato la tragedia humana; el 30 de julio de 1945 Jünger escribió: “...las noticias que se filtran del Este... uno tiene la certeza de que allí la gente está sufriendo un verdadero calvario, uno de los más terribles calvarios conocidos... las violaciones se ejecutan en público ...un fugitivo me ha contado que en una oficina de Berlín fueron forzadas de la manera más brutal dos jóvenes mecanógrafas...”. Jünger da cuenta también que las carreteras están abarrotadas de personas que “han estado en los campos de concentración.”. Jünger habla “de las profundidades del despojo” mientras “la primavera cubre las ruinas de verdor”. Ernst, Jünger, *Radiaciones: Diarios de la Segunda Guerra Mundial. Memorias*. Vol. II. Colección Andanzas. Tusquets. 1992.

⁶ Ver Hector Feliciano, *The Lost Museum: The Nazi Conspiracy to steal the world's greatest work of art*. Basic Books. New York. 1997. Craig, Gordon “Among the Missing”. En *The New York Review of Books*, vol 44, no. 15, Oct. 9, 1997. Así también, Cachin, Françoise “Reply to Spoils of War”. En *The New York Review of Books*, vol. 45, no. 2 Feb. 5, 1998.

⁷ La confiscación nazi de colecciones de arte propiedad de familias judías empezó tempranamente. En febrero de 1936 Goebbels decretó una ley que prohibía a los judíos austriacos la entrada a museos y la participación en organizaciones culturales. Poco después se empiezan a registrar minuciosamente obras de arte clasificadas por ellos mismos como “donaciones” que se aceptaron a cambio de permisos de salida y de vida. El caso del barón Louis de Rothschild es el más conocido: la SS-Gestapo le detuvo en el aeropuerto de Aspern, se le recluyó en su palacio y se le negó la salida de Austria hasta que nueve meses después cedió y entregó su enorme colección de cuadros y otras piezas de arte. Una vez concretado el *Anschulss* (1938) oficiales de la SS-Ges-

tapo bajo el mando de Goering tenían ya autorización para entrar en casas de familias judías para apropiarse del arte que colgaba en sus paredes.

Leyes internacionales establecían que una nación victoriosa simplemente tomaba posesión, para “resguardar”, de la propiedad artística de la nación sometida. Una vez sometida Francia (1940) los nazis alemanes sostuvieron que los judíos de Francia no tenían derecho a reclamar propiedad porque “el armisticio con el Estado francés y su pueblo no es extensivo a los judíos de Francia... que son considerados como un “Estado dentro del Estado” y enemigos permanentes del Reich alemán”. Ver. Edward Dolnick, *The Forger's Spell: A true Story of Vermeer, Nazis and the Greatest Hoax of the 20th Century*. Harper. 2009.

⁸ R. Berge, B. Cohen, *The Rape of Europe* (2007).

Elizabeth Simpson, *The Spoils of War: WWII and its Aftermath: the Loss, Reappearance and Recovery of Cultural Property*. Abrams/Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts. 1997.

Feliciano, Hector; *The Lost Museum: The Nazi Conspiracy to steal the World's Greatest Works of Art*.

BasicBooks. 1997. Existe edición para consulta en Internet: http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=86067204&CRID=null&OFFID=readingroom_201005121

A Hector Feliciano se le debe la investigación más detallada y persistente de la obra de arte robada a los galeristas y coleccionistas franceses.

R. Edsel con B. Witter, *The Monuments Men*. Center Street. 2009.

⁹ Ver Dolnick, *Op. Cit.* P 257.

¹⁰ La historia de los once hombres, llamados *Monuments Men*, encargados de rastrear, en medio del caos final de la guerra así como después de la derrota de Alemania, la obra de arte robada por los nazis incluyó en sus filas a Lincoln Kirsten, fundador del Ballet de Nueva York, George Scout, director del Fogg Museo de Arte de Harvard y James J. Rorimer del Metropolitan Museum de Nueva York y especialista en arte medieval. Estos once apóstoles del arte estuvieron adscritos a la sección militar llamada Monuments, Fine Arts and Archives a partir de 1943, cuando el Presidente Roosevelt dictaminó la creación del “American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas”. Ver *The Monuments Men. Op. Cit.; The Forger's Spell. Op. Cit.*

¹¹ Dolnick E, *Op. Cit.* enlistaba tres obras maestras en esta “donación”: “Leda” de Leonardo da Vinci, “Cosecha de Heno” de Brueghel y “Hendrickje Stoffels” de Rembrandt. Sin embargo, el cuadro “Hendrickje Stoffels” de Rembrandt, de 1556-7, que corresponde a un óleo con la imagen de su amante, es hoy parte de la colección del Gemäldegalerie Staatliche Museen en Berlín. “Leda” de da Vinci está perdido. Sólo existen dibujos previos y una copia anónima posterior, aunque del siglo XVI, por autor desconocido, en la colección de la Galleria Borghese de Roma; el dibujo en tinta conocido como “Leda de Rodillas” de 1503-4, obra de da Vinci es parte de la colección Devonshire, Chatsworth; los estudios de la cabeza de Leda, en tinta y carboncillo, están en la Biblioteca Real del Castillo de Windsor. Ver Charles Nicholl, *Leonardo da Vinci: Flights of the Mind*. Penguin, 2004. Pieter Brueghel el Viejo pintó seis óleos sobre madera ca. 1565 que mostraban diferentes épocas de la cosechas. Uno se encuentra en la colección particular de la familia Lobkowicz, en el Palacio Lobkowicz de la República Checa; uno en el Museo Metropolitano de Nueva York y tres en el Kunsthistorisches Museum de Viena. La revista *Kunst dem Volk* publicó quince fotos de los cuadros que Hitler donaría al futuro museo de Linz, y estos cuadros están en el listado de la “futura donación” anunciada por el autor de artículo. “El Arte de Pintar” de J. Vermeer, ejecutado entre 1666-68, fue reproducido en la tapa de la revista y actualmente se encuentra en el Kunsthistorisches Museum de Viena.

Se elaboraron además 31 catálogos que enlistaban las obras de arte que Hitler donaría al futuro Museo Nacional Socialista de Linz. 19 de esos catálogos han sido recuperados; el último fue entregado por un soldado norteamericano, John Pistone, que lo sustrajo de Berchtesgarden en 1945, a Robert Edsel, pre-

sidente del *Monuments Men Foundation*, el 29 de enero de 2010.

¹² Nancy H. Heide con introducción de Robert M. Edsel, *Beyond the Dreams of Avarice: The Hermann Goering Collection*. Laurel Publishings, contiene la documentación más detallada de todas las obras de arte que Goering acopió. El libro contiene un catálogo de las obras que estuvieron en posesión de Goering y además aquellas que fueron intercambiadas o vendidas por él o sus curadores, incluyendo obra de arte “degenerada”, es decir, modernista.

¹³ E. Dolmick, *Op. Cit.* p 78, atribuye al acervo del Kaiser Friedrich Museum esta obra de Rubens “prestada” por Goering. Sin embargo, la copia al óleo de “Diana en la cacería del venado con cinco ninfas”, actualmente propiedad del Museo de Lichtenstein, fue parte de una colección privada de los duques de Coburg-Gotha en Viena hasta que se vendió en 1937 a la Galerie St. Lucas de Viena. El cuadro original de Rubens fue pintado en 1629 y él mismo lo llevó a España como obsequio para la casa de campo del rey Felipe IV. Se presume que el cuadro se quemó en 1734. La lista definitiva y específica de cuáles obras fueron apropiadas por Goering, y sus fechas, hay que consultarla en el libro de Nancy Heide. Ver nota 11.

¹⁴ Dolnick E. *Op. Cit.* p 78.

¹⁵ Dolnick E. *Op. Cit.* pp 52-61.

¹⁶ *Vermeer and the Delft School*. Metropolitan Museum of Art. 2001.

¹⁷ 102 mil ciudadanos holandeses judíos de una población de 140 mil estimada antes de la guerra fueron exterminados y todos por igual fueron sometidos a la hambruna (se estima que 20 mil ciudadanos holandeses murieron de hambre en el invierno entre 1944 y 45); y al terror cuando Goering se percató que los holandeses no se anexarían dócilmente a Alemania. Aquellos que intentaron resistir, huir o esconderse, casi en su totalidad fueron asesinados. Estimaciones de historiadores holandeses explican que alrededor de 25 mil familias judías intentaron esconderse, pero 8 mil, como la familia de Anne Frank, fueron localizados y asesinados. Holanda perdió, en cifras más conservadoras, el 73% de su población judía, un porcentaje más alto que en los otros países de Europa Occidental. El exterminio de judíos en Francia abarcó aproximadamente el 25 % y en Bélgica el 40%. En septiembre de 1943 los nazis declararon a Holanda *Judenrein*, libre de judíos.

¹⁸ En el juicio de Nuremberg, Goering detalló que él adquirió de la colección de Goudstikker por 2 millones de florines (trece millones de dólares actuales) 600 cuadros, incluyendo 9 Rubens, que trasladó a Alemania. Goudstikker, al huir de Holanda por barco en mayo de 1940, llevaba consigo una lista detallada, y en orden alfabético, de los cuadros de su galería. Huía con él su esposa Desi y su hijo Edo de un año. Marie von Saher, viuda de Edo, llevó una batalla legal que duró 10 años en contra del estado holandés para recuperar apenas 200 cuadros de la vasta colección que se pudieron identificar y que permanecían en Holanda. El Museo Judío de Nueva York, en marzo de 2009, realizó una exposición con 50 cuadros de la obra recuperada por Marie von Saher de la colección Goudstikker. La terrible muerte de Fritz y Louisa Gutman, importantes coleccionistas holandeses de arte, es quizás el ejemplo más dramático de la perversa persecución de obras por parte de Goering. Primero Goering obligó a Gutman a venderle “Retrato de un Joven”, de Boticelli, que era parte de su colección privada. Gutman, pensando que de esa manera podría salvar el resto de su colección, accedió a vender esta obra. Pronto después, él y su esposa fueron trasladados a Theresienstadt donde en abril de 1944 Fritz murió por los golpes brutales que recibió cuando no quiso firmar un documento en el cual “entregaba voluntariamente” su colección de arte al Reich nazi. Unas semanas después gasearon a su mujer. Ver, Hector Feliciano. *Op. Cit.* pp. 190-195.

¹⁹ El cuadro quedó en la colección privada del gobernador nazi de Polonia, Hans Frank y fue descubierta en su casa en Bavaria en 1945 por un comité polaco norteamericano.

Charles Nichols, *Leonardo da Vinci: Flights of the Mind*. Penguin Books. 2004. p 232.

²⁰ Los alemanes registraron detalladamente todas las adquisiciones forzadas, expropiaciones y apropiaciones de cada una de las obras incorporadas al acervo personal de Goering o Hitler así como de otros funcionarios del Reich. La cifra de 100,000 obras se obtuvo del registro que los propios alemanes llevaron de las obras apropiadas. Esta cifra es la que utilizó el director del Museo Israel en Jerusalén, James Snyder, cuando en 2008, en colaboración con el gobierno francés, exhibieron allí una parte de la obra rescatada o restituida a sus legítimos dueños. H. Feliciano, *The Lost Museum: the Nazi Conspiracy to steal the world's greatest work of art*. Op. Cit. explica que una tercera parte de toda la obra de arte en manos privadas en Francia fue confiscada o apropiada por los nazis, y decenas de miles de obras continúan perdidas. Entre abril de 1941 y julio de 1944 los nazis realizaron 29 embarques, con 21,000 objetos de arte, obtenidos de 203 colecciones, y más de 10,000 cuadros, que fueron enviados desde París a Berlín.

²¹ Suiza, aprovechando su neutralidad en la guerra, fue el escenario ideal para que Goering pudiera intercambiar “arte degenerado” confiscado por obras que él consideraba dignas de Carlin Hall. Entre febrero de 1941 y finales de 1943 Goering, mediante la ERR, organizó 28 intercambios de obras modernas confiscadas en Francia por cuadros de antiguos maestros; negociando sus valores de intercambio con galeristas suizos. Estos intercambios muestran los alcances de sus conocimientos de arte: a cambio de un cuadro de autor anónimo, atribuido a Rembrandt y “Escena de Cacería con Naturaleza Muerta” de Jan Weenix, así como dos tapices del siglo XVI, Goering entregó más de 25 obras maestras; incluyendo cuatro obras de Corot (entre ellas San Giorgio Maggiore), cinco cuadros pintados por Edgar Degas, dos van Gogh, tres Sisley, un desnudo de Rodin, y otros cuadros pintados por Manet y Renoir; además, dos por Ingres, uno de Pissarro y “Naturaleza Muerta con Melón” de Monet. Ver Hector Feliciano. Op. Cit.

²² Incluso cuando fue arrestado Goering llevaba un anillo de diamante, un bastón de oro sólido y una charretera de oro.

²³ Recurro a la traducción de la Biblia basada en el Talmud y el Midrash, realizada por Daniel ben Itzjak en Jerusalén para la comunidad judía de Hispanoamérica. Edición Grupo Planeta. 2009.

²⁴ Ver Steven Nadler, *Rembrandt's Jews*. University of Chicago Press. 2003. Seguiré sus argumentos y resúmenes porque lúcida y poéticamente deconstruye este equívoco. Ver también Richard I. Cohen, *Jewish Icons: Art and Society in Modern Europe*. University of California Press. 1998. Investigación que puntualmente documenta la producción, colección y protección al arte visual entre comunidades judías de Europa central y occidental. Sobre la relación de las primitivas comunidades judías con el arte visual, la obra de Elias J. Bickerman es invaluable. Ver *The Jews in the Greek Age*. Harvard University Press. 1988.

²⁵ Ver Nadler, S. Op. Cit. pp 75-77.

²⁶ George Steiner puntualiza la desproporción de judíos presentes entre los grandes pensadores de la matemáticas, la física, los maestros de ajedrez y los músicos y decide que saltan evidencias de una cultura y una neurofisiología que selecciona y alienta el pensamiento abstracto, no verbal, con fuerte énfasis en lo espacial. George Steiner, *Fields of Force: Fischer and Spassky at Reykjavik*. The Viking Press. NY. 1972.

²⁷ Wullschlager, Jackie, *Chagall: A Biography*. Alfred A. Knopf. 2008.

²⁸ La desproporcionada presencia, por grupo étnico o nacionalidad, de artistas y galeristas judíos en el arte moderno del siglo XX es apabullante.

Entre curadores, *marchants*, críticos, coleccionistas y pintores, la revista *Art News* en 2001 estimó que el 80% de las más o menos 2,500 personas dedicadas de una u otra manera al arte, en EEUU, eran judíos. Sólo las colecciones donadas al Museo Metropolitano de Nueva York dan cuenta de esta “desproporción”. Del patrocinio de familias judías que donaron sus colecciones al Met de Nueva York están: las colecciones de Nathan Cummings (arte precolombino); de Klaus Perls (arte africano), Norbert Schimmel (arte del Mediterráneo antiguo y del Medio Oriente); Lore y Rudolph Heinemann (pintura de maestros antiguos); Belle y Sol Linsky (arte decorativo francés), Florence May Schoenborn (arte moderno europeo); Muriel Kallis Steinberg Newman, Edith y Milton Lowenthal (arte moderno de Norteamérica); Samuel Eilenberg (bronces de Indonesia); Enid Haupt, Lita Hazen y las hermanas de Walter Anneberg (arte del sur y sudeste asiático), sólo si se enlista las más voluminosas donaciones.

²⁹ La “arianización” de las galerías de arte y de las revistas que se llevó a cabo en Francia, impulsada por las leyes antisemitas del gobierno de Vichy, tuvo un impacto inmediato sobre el mercado de arte. Muchos galeristas judíos, respetados y admirados por su experiencia y juicios, fueron obligados a retirarse del mercado y algunos fueron obligados a exiliarse. El vacío que dejaron fue dolorosamente aparente. Miembros de los servicios de información nazi en París, deplorando la ausencia de expertos disponibles para asesorar a clientes alemanes en la compra de arte, atribuyeron este hecho a que en el periodo de la preguerra la mayoría de los expertos eran judíos. Desde 1920 habían contribuido al desarrollo y mantenimiento de una red global de acaudalados compradores de arte. Esta red se colapsó en el momento en que fueron excluidos del mercado de arte” H. Feliciano, *The Lost Museum*. Op. Cit. p. 124.

³⁰ Entrevista-Conferencia con motivo de la muestra de su obra en Córdoba, Argentina, Museo Caraffia, 21 de Febrero 2008. Ver <http://diario-pamperoarchivos.blogspot.com/2009/12/el-arte-no-sirve-para-nada-un-dialogo.html>; http://www.universoportela.com.ar/columnistas/del_barco.html. “El problema de la representación en el arte contemporáneo” en *Exceso y Donación: La búsqueda del Dios sin Dios*. Biblioteca M. Heidegger. Argentina. 2003.

³¹ Esther Seligson, *La Morada en el Tiempo*. Ediciones Sin Nombre. México. 2004.

³² Spurlin, Hilary, *Matisse the Master: The Conquest of Colour 1909-1954*. Alfred A. Knopf, 2005. p 396.

³³ E. Dolnick. Op. Cit. pp.270-71.

³⁴ *Uncontrollable Beauty: Toward a New Aesthetics*. Editors B. Bickley with David Shapiro. Allworth Press. NY. 1998.

³⁵ *Eco Art and Beauty in the Middle Ages*. Yale U. Press. 1986. (Existe edición en español).

³⁶ En la dedicatoria de su libro Oscar del Barco me dice: “...este es el misterio íntimo contra el cual choca todo saber”. Oscar del Barco, *Exceso y Donación: La Búsqueda del Dios sin Dios*. Op. Cit.

³⁷ “The Practice of Beauty” de James Hillman en *Uncontrollable Beauty*, Op.Cit desarrolla algunas de estas ideas. Hillman fue durante diez años director del C.G. Jung Institute en Zurich y es miembro fundador de Founding Fellow of the Dallas Institute of Humanities and Culture; editor de Publicaciones Spring y de la revista “Spring: A Journal of Archetype and Culture”.

³⁸ J. Hillman en “Uncontrollable Beauty” Op.Cit. p. 271.

³⁹ Shlain, Leonard, *Art and Physics: Parallel Visions in Space, Time and Light*. New York. 1991.