

Zeitschrift: Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art
Herausgeber: Visarte Schweiz
Band: - (1991)
Heft: 1

Artikel: La potenza e il lusso = Die Macht und der Luxus = La puissance et le luxe
Autor: Wyder, Bernard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-623362>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 08.01.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

BERNARD WYDER

LA POTENZA E IL LUSSO DIE MACHT UND DER LUXUS LA PUISSANCE ET LE LUXE

In una rivista che si rivolge in particolare ad artisti ed estimatori dell'arte, le due parole che figurano nel titolo di questo testo possono sembrare inappropriate, fuori posto, se non addirittura oscene. Eppure, la realtà si fa carico di ricordarci la loro importanza primordiale. L'unica consolazione sarà quella di sapere che il fenomeno è universale e vecchio tanto quanto il mondo dell'arte. Avrei anche potuto utilizzare un linguaggio meno scelto e scrivere: soldi e potere. Il mio intento sarebbe stato subito più chiaro, in quanto è proprio di questo che si tratta, con buona pace degli esteti: l'arte, o il fenomeno così chiamato, ha, da sempre, servito prima di tutto i soldi e il potere (o il contropotere, che, in fondo, è sempre la stessa cosa).

La storia delle collezioni private o pubbliche, la storia del mercato dell'arte è piena di esempi noti e spettacolari. Parecchi svizzeri sono passati alla storia per aver giocato un ruolo importante in questo ambiente ristretto e prestigioso. Infatti, i mezzi necessari per partecipare a questa avventura restringono automaticamente la cerchia dei privilegiati che possono permettersi l'eccitante, ma spesso pericolosa, attività di collezionista di opere d'arte. Ricordiamo, ad esempio, il caso del ginevrino François Tronchin che, nel 1770, vende tutti i suoi quadri all'imperatrice di Russia Caterina II o del suo concittadino «Monsieur Duval of Geneva» che smembra la sua collezione, qualificata di «capitale», tramite il famoso mercante londinese Phillips, in una giornata di maggio del 1846. Nel ventesimo secolo, sono state diverse le collezioni fatte e disfatte a causa delle volontà dei loro proprietari e delle circostanze della vita: Oskar Reinhart ha voluto perpetuare il suo lavoro di collezionista. Anche i Ruf hanno deciso in tal senso, contrariamente a Josef Müller e Arthur Stoll che hanno posto in vendita le loro collezioni. La cronaca mondiale ed economica ha riportato le peripezie della collezione Thyssen. Una recente esposizione di opere d'arte raccolte da Emil Georg Bührle alla National Gallery a Washington ha evidenziato in modo



virulento le implicazioni commerciali, politiche ed etiche di una raccolta di opere. A questo livello, l'arte, in effetti, diventa uno strumento di potere, di ricchezza e di lusso. La Fondazione Staechelin, depositata al museo di Basilea, è passata attraverso molte vicissitudini: obbligata a vendere per far fronte a gravi impegni finanziari, la famiglia ha scatenato il famoso caso Picasso che, nel 1967, infervorò gli animi della città renana, con il risultato che tutti conoscono. Come si vede, a volte, la storia dell'arte imbrocca strade imprevedibili.



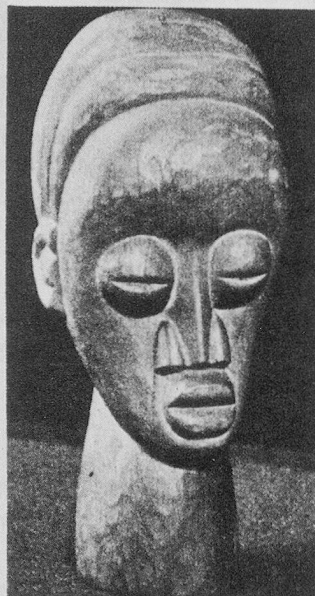
«L'Annonciation» du Cabinet de monsieur Duval

(da «Entartete Kunst» Ausstellungsführer)

«Rabbino» di Marc Chagall, assegnato nell'asta lucernese del '39 per 1600 franchi

Ein sehr aufschlußreicher rassischer Querschnitt

Man beachte besonders auch die unten stehenden drei Malerbildnisse. Es sind von links nach rechts: Der Maler Morgner, gesehen von sich selbst. Der Maler Radziwill, gesehen von Otto Dix. Der Maler Schlemmer, gesehen von E. L. Kirchner.



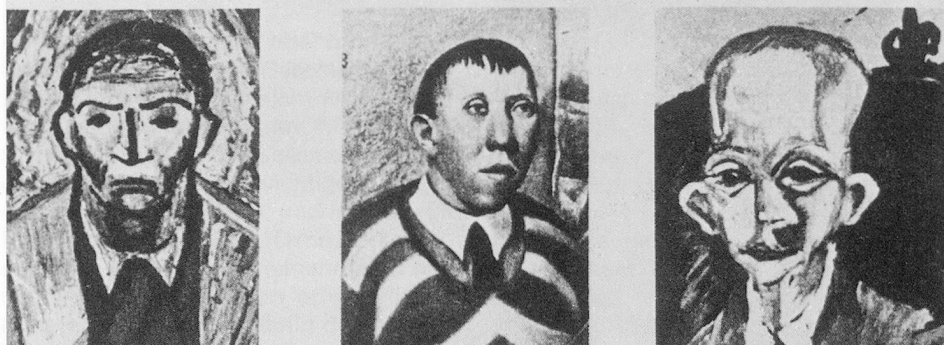
A Lucerna, la vendita del secolo

In questo articolo si parla effettivamente molto di Basilea. Il 1939 è una data fondamentale nella storia del Museo di Belle Arti: prima di tutto, la nomina, contestata, di un nuovo direttore, nella persona di Georg Schmidt, il quale, appena entrato in carica, si batte per l'acquisto di una serie di opere «degenerate», secondo l'amena terminologia nazista.

La storia comincia nel 1937, allorché i musei tedeschi, che avevano aperto le loro porte all'arte moderna, si vedono privati di tutte le opere di artisti ebrei e di tutti i quadri, sculture e incisioni contrari alla sensibilità germanica oppure che tendono alla distruzione della forma o che non evidenziano una solida padronanza della materia. L'elenco degli artisti di tutti i musei del Reich, dei Länder e perfino delle amministrazioni comunali vittime del sequestro è impressionante. A Monaco, viene organizzata un'esposizione intitolata «arte degenerata» che ridicolizza l'atteggiamento modernista e lo assimila all'ispirazione ebraica e bolscevica. In un secondo tempo, il Ministero del Reich incaricato della propaganda (Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda) cerca di trarre profitto dal valore mercantile delle opere sequestrate. È per questo che, alla Fischer di Lucerna, viene allestita una vendita all'asta inedita: «Pitture e sculture di maestri moderni provenienti dai musei tedeschi.» Prassi inconsueta, poiché separarsi da un patrimonio culturale non rientra nelle abitudini europee.

Su iniziativa di Georg Schmidt, il governo basilese e la commissione del museo stanziavano i mezzi necessari per la creazione di un fondo di opere contemporanee rappresentative.

Per Basilea e lo Schmidt, il beneficio morale è straordinario. Questa azione spettacolare ha fatto nascere un mito che bisogna però ridimensionare: prima di tutto, i basilesi non sono stati gli unici a prendere la palla al balzo e, in secondo luogo, un terzo delle opere «degenerate» è stato acquistato a Lucerna. Sulla



ventun opere, solo sette provengono dalla vendita all'asta della Fischer. Lo Schmidt, essendo venuto a conoscenza che centinaia di opere non sarebbero finite a Lucerna, va a Berlino, dov'erano immagazzinate, e fa una scelta preliminare che sfocia nell'acquisto delle opere più importanti («Destini di animali» di Franz Marc e «La sposa del vento» di Kokoschka) a un prezzo nettamente più favorevole di quello che avrebbe pagato alla vendita all'asta. Un libro appassionante ha rivelato la vera storia di quest'avventura, narrando tutte le sottigliezze e le sfumature che hanno caratterizzato le interminabili trattative (Georg Kreis, «Entartete» Kunst für Basel, Wiese Verlag, Basilea, 1990).

Doppia ambiguità per un doppio profitto

Come già menzionato in precedenza, un altro museo si è illustrato all'asta lucernese, sia per il numero di opere sia per la somma totale: quello di Liegi che acquista non meno di nove tele, tra le quali un Gauguin e un Picasso del primo periodo. Il record di vendita è realizzato da un autoritratto di Van Gogh, oggi di proprietà del Fogg Art Museum dell'università di Harvard, vicino a Boston; nel 1939, tocca la somma di 175 000 franchi svizzeri di allora.

Basilea realizza un'eccellente operazione contabile,aggiudicandosi «Il rabbino o La presa di tabacco» di Chagall per 1600 franchi e un superbo Klee per 850 franchi. Per poco più di 23 400 franchi, inclusa la commissione di vendita, Basilea si porta a casa sette opere. È vero che lo Schmidt aveva ottenuto solo la metà dei 100 000 franchi richiesti, comunque il bilancio definitivo - 21 opere per 50 000 franchi - è notevole.

Va detto che il direttore del museo basilese aveva perseguito con onestà un obiettivo degno di lode: offrire una nuova patria al maggior numero possibile di capolavori dell'arte tedesca contemporanea. Ciò non toglie che questo affare sia stato fatto su una base malsana. I

nazisti censurano ma non esitano a cercare di trarre il massimo profitto da ciò che hanno giudicato «degenerato». L'acquirente condanna l'atteggiamento del venditore, ma cerca di concludere l'affare, col pretesto del salvataggio. Queste ambiguità ripropongono il problema del valore dell'arte. Bisogna convenire che si ha piuttosto la tendenza a considerare soltanto l'accezione finanziaria della parola valore, dimenticandone il senso culturale e spirituale.

Quale rifugio per quali valori?

La domanda è stata posta; le risposte possibili sono molte. Comunque una costante c'è sempre: l'opera d'arte è ineluttabilmente associata alla nozione di valore, che a sua volta scatena la spirale perversa del plus-valore, della speculazione e del profitto a breve termine. Vi sono società finanziarie che hanno gestito fortune e investito secondo questo schema, società con sede a Panama, che non pagano né imposte né tasse sugli utili.

Nei cataloghi di vendita delle aste è apparso sempre più frequentemente il termine di «various properties» per un'unica opera, ciò che implica la riunione di più persone per mettere a segno un bel colpo. Abbiamo potuto constatare quali ripercussioni tale modo d'agire abbia sul mercato e fino a che punto sia possibile perturbarlo.

Tutti si ricordano ancora della famosa vendita del marzo 1987 dei «Girasoli» di Van Gogh che fruttò ben 55 milioni di franchi svizzeri. Nello stesso anno, il preventivo ordinario del museo cantonale di Belle Arti di Losanna per l'acquisto di opere d'arte ammontava a 110 000 franchi. Quindi, per pagare questo Van Gogh, ci sarebbero voluti cinque secoli, o 500 anni che dir si voglia; e pensare che questa cifra è oggi lungi dall'essere un primato...!

Di solito, si definisce l'opera d'arte un oggetto di valore. Possedere un'opera d'arte è un segno evidente di ricchezza,

di successo sociale, di potenza... e, qualche volta, di cultura. Così, non c'è da stupirsi se il temibile triangolo arte-soldi-potere funziona. La storia, che spesso si ripete, lo ha confermato da Bonaparte a Stalin, da Hitler a Marcos. A volte moneta di scambio, a volte valore-rifugio, l'arte, attraverso le rinomate gallerie d'arte e le celebri case di vendita all'asta, affianca la boutique di moda più chic e le gioiellerie di lusso al centro del quartiere degli affari nelle megalopoli e nelle pagine delle riviste sulla cresta dell'onda. E non cambierà niente: Christie's era uno dei membri del comitato consultativo di Invest 90 che ha avuto luogo in novembre a Zurigo.

Trifft man in einer Zeitschrift, die sich vorrangig an Kunstschaffende und Kunstliebhaber wendet, die beiden obenstehenden Worte im Titel an, so mag dies befremdend, deplaziert wirken, ja sogar anrühlich erscheinen. Doch bestätigt die Wirklichkeit ihre vorrangige Bedeutung. Als Trost bliebe einzig die Tatsache, dass das Phänomen überall auftritt und ebenso alt ist wie die Kunst selbst. Ich hätte weniger gesuchte Termini wählen und einfach den Titel setzen können: Mammon und Macht. Dies hätte – wenn auch zum Entsetzen der Ästhetiker – von vornherein den Kernpunkt des Themas, um den es eigentlich geht, klargestellt: Die Kunst oder das sogenannte Phänomen hat zu allen Zeiten und vor allem dem Geld und der Macht (oder der Gegenmacht, was im Grunde genommen wieder das gleiche ist) gedient.

Der Geschichte privater oder öffentlicher Sammlungen, der Geschichte des Kunsthandels fehlt es nicht an berühmten und spektakulären Beispielen. Schweizer sind in die Geschichte eingegangen, da sie eine wichtige Rolle in diesem geschlossenen und exklusiven Milieu gespielt haben. Denn selbstverständlich beruht eine Teilnahme an diesem Abenteuer auf den erforderlichen Mitteln, wodurch die häufig gefährliche, aber immer aufregende Tätigkeit, Kunstwerke zu sammeln, obligatorisch auf einen Kreis von Privilegierten beschränkt wird. Erwähnen wir nur unter anderen den Genfer François Tronchin, der im Jahre 1770 alle seine Gemälde der russischen Kaiserin Katharina II. verkaufte, oder seinen Mitbürger «Monsieur Duval of Geneva», der seine vom berühmten Londoner Händler Phillips als «kapital» bezeichnete Sammlung an einem Maitag des Jahres 1846 zerstreute. Im Zwanzigsten Jahrhundert wurden mehrere Sammlungen je nach Gutdünken ihrer Besitzer und der Lebensumstände gegründet oder aufgelöst: Oskar Reinhart wollte – ebenso wie das Ehepaar Rupf – dass sein Werk erhalten blieb. Josef Müller und Arthur Stoll schlugen einen anderen Weg ein: Ihre



jeweiligen Sammlungen wurden zum Verkauf angeboten. Die mondäne Gesellschafts- und Wirtschaftsgeschichte bedingte die plötzlichen Umschwünge der Sammlung Thyssen. In der National Gallery in Washington wies kürzlich eine Ausstellung der von Emil Bührle zusammengetragenen Meisterwerke deutlich

darauf hin, dass ein Ensemble von Maleisen kommerzielle, politische und ethische Verflechtungen hervorrufen kann. Von diesem Niveau aus betrachtet, ist Kunst sicherlich ein Instrument der Macht, des Reichtums und des Luxus. Die Stiftung Staechelin, die im Basler Museum deponiert ist, unterlag zahlrei-

Due opere di Picasso poste in vendita nel '39 a Lucerna: «Tête de femme», assegnata per 8000 franchi e probabilmente rimasta in Svizzera, e i «Due arlecchini», acquistata da un belga per 80 000 franchi.



chen Wandlungen. Da die Familie auf Grund finanzieller Verpflichtungen zum Verkauf gezwungen war, löste sie die berühmte Picasso-Affäre aus, die 1967 die Bürgerinnen und Bürger der Rheinstadt zu dem allgemein bekannten Resultat mobilisierte. So sieht man, dass die Geschichte der Kunst manchmal unvorhersehbare Wege einschlägt.

Luzern:

Der Verkauf des Jahrhunderts

Selbstverständlich wird Basel in diesem Artikel eine ausschlaggebende Rolle spielen. 1939 wird zu einem der geschichtlichen Höhepunkte seines Kunstmuseums. Allem voran ist hier die – umstrittene – Wahl eines neuen Direktors in Person von Georg Schmidt zu erwähnen. Kaum hatte dieser sein Amt angetreten, so kämpfte er bereits für den Ankauf eines Werkensembles, das der Nazi-Terminologie nach als «entartet» abgestempelt war. Die Geschichte beginnt 1937, als aus den deutschen Museen, die sich der modernen Kunst gegenüber offen gezeigt hatten, sowohl alle Werke jüdischer Künstler als auch alle Malereien, Skulpturen und Gravuren entfernt wurden, die der germanischen Sensibilität widersprachen, die Zerstörung der Form anstrebten oder nicht einer soliden Gewandtheit entsprachen. Die Liste der betroffenen Künstler, deren Werke in allen Museen des Reichs, der Länder und sogar der Gemeindeinstitutionen beschlagnahmt wurden, ist imponierend. In München wird unter dem Slogan «Entartete Kunst» eine Ausstellung organisiert; sie zieht modernistische Schritte ins Lächerliche und führt sie auf jüdischen oder bolschewistischen Einfluss zurück. In einer zweiten Etappe versucht das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, aus dem Marktwert der eingezogenen Werke Profit zu schlagen. Und somit wird beim Haus Fischer in Luzern eine aussergewöhnliche Versteigerung organisiert: «Malerei und Bildhauerei moderner Meister aus deutschen Museen».

GEMÄLDE UND PLASTIKEN MODERNER MEISTER

AUS DEUTSCHEN MUSEEN

AUKTION IN LUZERN

AM 30. JUNI 1939

GALERIE FISCHER, LUZERN

Denn eigentlich ist es in Europa nicht üblich, sich vom eigenen Kulturgut zu trennen.

Auf Georg Schmidts Initiative hin stellen die Basler Regierung und die Museumskommission die Mittel zur Verfügung, die zur Bildung eines Kernes von zeitgenössischen repräsentativen Werken notwendig sind.

Basel und Schmidt gewinnen hieraus einen ausserordentlichen moralischen Vorteil. Diese spektakuläre Aktion liess einen Mythos entstehen, den es ins rechte Licht zu rücken gilt: Zuerst einmal waren es nicht die Basler allein, die die Gelegenheit beim Schopfe ergriffen, denn ein Drittel der «entarteten» Werke wurde dann auch von Luzern erworben. Von den einundzwanzig Stücken stammen nur sieben aus der Fischer-Steigerung. Schmidt hatte erfahren, dass Hunderte von Gemälden nicht nach Luzern gebracht würden. Er begab sich an ihren zeitweiligen Aufbewahrungsort nach Berlin und nahm eine Vorauswahl vor, die mit dem Erwerb bedeutender Werke endete («Tierschicksale» von Franz Marc und die «Windsbraut» von Kokoschka), deren Preis weitaus günstiger ausfiel als es in einer Versteigerung der Fall gewesen wäre. Ein spannendes, jüngst erschienen Buch berichtet über den wahren Vorgang dieses Abenteuers mit allen Einzelheiten und Nuancen endloser Verhandlungen (Georg Kreis, «Entartete» Kunst für Basel, Wiese Verlag, Basel, 1990).

Zweimal Zweideutigkeit und doppelter Profit

Es wurde bereits erwähnt, dass ein anderes Museum sowohl hinsichtlich der Anzahl der Stücke als auch des Gesamtbetrages die Hauptrolle auf der Luzerner Versteigerung übernahm. Das Museum von Liège erwarb nicht weniger als neun Malereien, unter denen sich ein Gauguin und ein Picasso der ersten Periode befanden.

Der Rekord der Steigerung wurde von einem Selbstbildnis van Goghs einge-

bracht, das sich heute im Besitz des Fogg Art Museums an der Harvard Universität nahe bei Boston befindet. Im Jahre 1939 erzielte es die Summe von umgerechnet 175 000 Schweizerfranken der damaligen Zeit.

Basel realisierte eine hervorragend preisgünstige Zuschreibung mit dem «Rabbiner» von Chagall für 1600 Franken und einem herrlichen Klee für 850 Franken. Alles in allem wurden, inklusive Verkaufskommission, sieben Malereien für wenig mehr als 23 400 Franken erworben. Es stimmt zwar, dass Schmidt nur die Hälfte der von ihm erwünschten 100 000 Franken erhalten hatte, aber ebenso trifft es zu, dass seine Schlussbilanz 21 Werke für 50 000 Franken – ganz und gar bemerkenswert ist.

Auch kann gesagt werden, dass der Direktor des Basler Museums auf ehrliche Weise ein lobenswertes Ziel verfolgte: Der grösstmöglichen Zahl von Meisterwerken zeitgenössischer deutscher Kunst eine neue Heimat zu geben. Dennoch muss bewusst bleiben, dass sich dieser Handel auf einer krankhaften Basis vollzog. Die Nazis verurteilen, behalten sich aber das Recht vor, maximal von dem zu profitieren, was sie als «entartet» bezeichnen. Der Käufer verurteilt die Haltung des Verkäufers, ist aber bemüht, schnellstens ein Geschäft zu realisieren, um dessen Erfolg er weiss. Und dies alles geschieht unter dem Deckmäntelchen einer Rettung. Diese Zweideutigkeiten verweisen wieder auf die Problematik des Wertes von Kunst. Und man muss zugeben, dass man generell eher dazu neigt, an den finanziellen Aspekt des Wortes Wert zu denken, als an seinen kulturellen oder spirituellen Sinn.

Wohin fliehen «Werte»?

Die Frage liegt auf der Hand; Antworten gibt es unzählige. Aber eine Konstante bleibt: Das Kunstwerk ist immer an den Wertbegriff gebunden, der die höllische Spirale des zu hohen Wertes, der Speku-

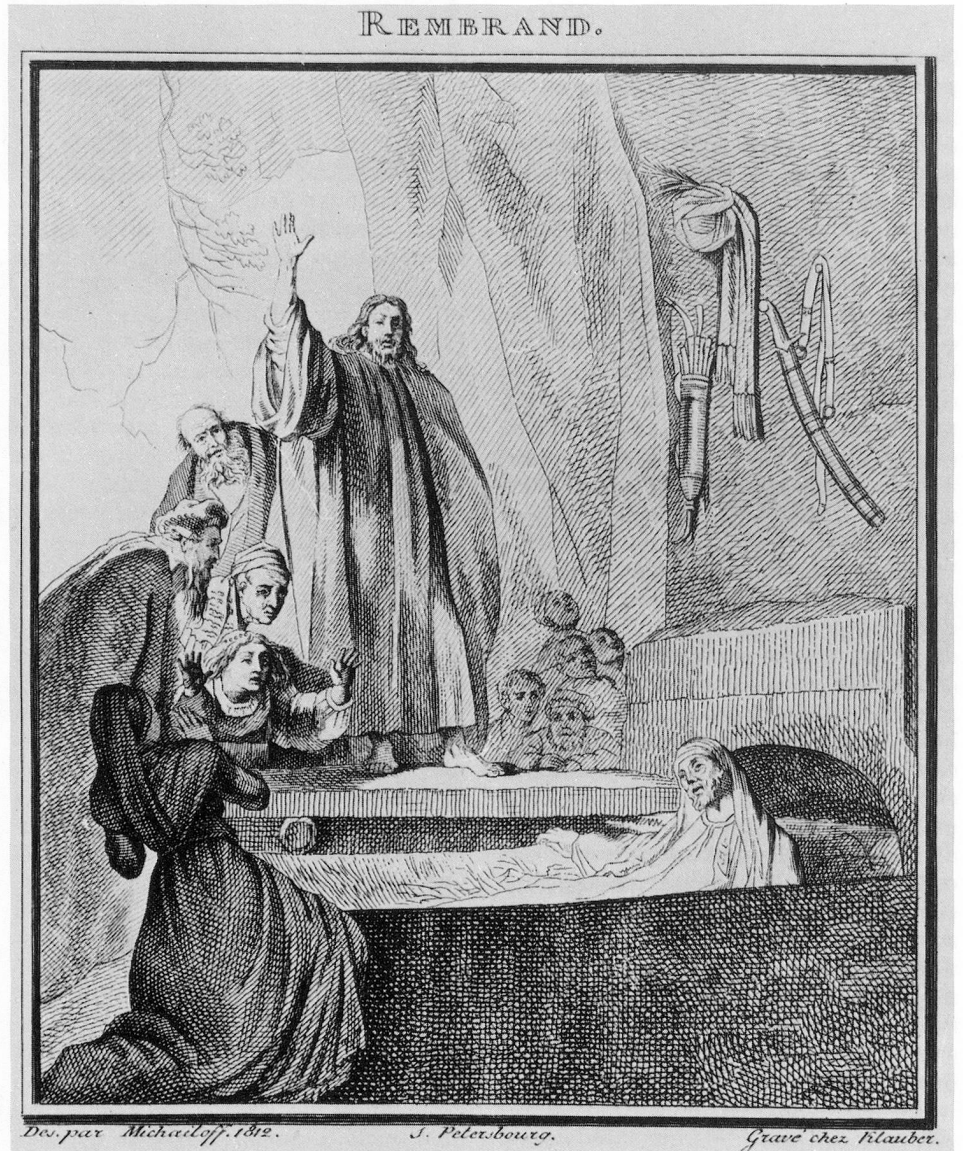
lation und des kurzfristigen Profits in Bewegung setzt. Finanzgesellschaften verwalteten Vermögen und investierten in diesem Sinne, Gesellschaften, deren Sitz in Panama liegt und deren Gewinn keinerlei Steuern oder Gebühren unterworfen ist.

Man konnte feststellen, dass für ein einziges Werk in den Versteigerungskatalogen vermehrt die Erwähnung «various properties» auftauchte. Dies weist darauf hin, dass man sich zu mehreren an einer Spekulation beteiligte. Deutlich war zu sehen, wohin das den Markt treibt, und bis zu welchem Punkt man diesen negativ beeinflussen kann.

Jedermann erinnert sich noch an die berühmte Versteigerung der «Sonnenblumen» van Goghs im März 1987, die 55 Millionen Schweizerfranken «erreichten». Im gleichen Jahr betrug das ordentliche Budget des Lausanner Musée cantonal des Beaux-Arts zur Erwerbung von Werken 110 000 Franken. Es wären demnach fünf Jahrhunderte oder 500 Jahre nötig gewesen, um diesen von Gogh zu bezahlen, dem heute neue Rekorde bevorstehen. Welch vollständige Absurdität!

Alles bestimmt das Kunstwerk als Wertobjekt. Sein Besitztum ist sichtbares Zeichen von Reichtum, sozialem Erfolg, Macht und manchmal... von Kultur. Ist es dann nicht erstaunlich, dass das zweifelhafte Dreieck «Kunst – Geld – Macht» funktioniert? Die sich häufig wiederholende Geschichte hat es von Bonaparte bis Stalin, von Hitler zu Marcos bewiesen. Mal Wechselgeld, mal Fluchhilfe – über die vornehmen Galerien und die berühmten Auktionshäuser zieht die Kunst durch die schicksten Modeboutiquen und Luxusschmuckläden im Zentrum der Geschäftsviertel grosser Hauptstädte und durch die Seiten der teuersten Zeitschriften. Nichts wird sich daran ändern. Und übrigens: Invest 90, die im November in Zürich stattgefunden hat, zählt zu seinem beratenden Komitee Christie's...

Dans une revue qui s'adresse prioritairement à des créateurs et à des amateurs d'art, les deux mots qui figurent en titre à ce texte peuvent paraître inappropriés, déplacés, voire obscènes. La réalité pourtant se charge de rappeler leur importance primordiale. La seule consolation sera d'apprendre que le phénomène est aussi universel et aussi vieux que le monde de l'art. J'aurais pu utiliser des termes moins choisis et titrer: fric et pouvoir. Le propos aurait d'emblée gagné en clarté, car c'est bien de cela qu'il s'agit avant tout, n'en déplaise aux esthètes: l'art ou le phénomène ainsi désigné a de tout temps servi avant tout l'argent et le pouvoir (ou le contre-pouvoir, ce qui au fond revient au même). L'histoire des collections privées ou publiques, l'histoire du marché de l'art ne manquent pas d'exemples fameux et spectaculaires. Des Suisses sont passés à l'Histoire pour avoir joué un rôle important dans ce milieu fermé et prestigieux. Car les moyens requis pour participer à cette aventure limitent obligatoirement à un cercle de privilégiés l'exercice souvent périlleux mais toujours excitant de la collection d'œuvres d'art. Citons, parmi d'autres, le Genevois François Tronchin, qui en 1770 vend tous ses tableaux à l'impératrice de Russie Catherine II ou son concitoyen «Monsieur Duval of Geneva» qui disperse sa collection, qualifiée de «capitale» chez Phillips le célèbre marchand londonien, un jour de mai 1846. Le vingtième siècle a vu plusieurs collections se faire et se défaire au gré des volontés de leurs propriétaires et des circonstances de la vie: Oskar Reinhart a voulu que son œuvre demeure, de même que les époux Rumpf. Josef Müller et Arthur Stoll en ont décidé autrement: leurs collections respectives ont été mises en vente. La chronique mondaine et économique a relaté les péripéties de la collection Thyssen. Une récente exposition des chefs-d'œuvre rassemblés par Emil Georg Bührle à la National Gallery de Washington a mis en relief d'une manière virulente les implications commerciales, politiques et éthiques qu'un ensemble de tableaux



peut susciter. L'art, à ce niveau, est bien un instrument de pouvoir, de richesse et de luxe.

La Fondation Staechelin, déposée au musée de Bâle, a connu bien des vicissitudes: obligée de vendre pour faire face à des engagements financiers, la famille a déclenché la fameuse affaire Picasso, qui en 1967 mobilisa les citoyennes et les citoyens de la ville rhénane, avec le résultat que l'on sait. On le voit, l'histoire de l'art emprunte quelquefois des voies imprévisibles.

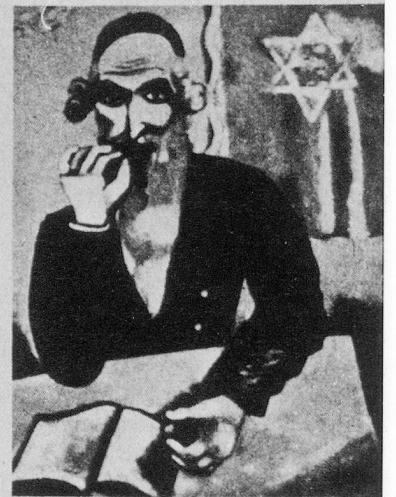
**A Lucerne,
la vente du siècle.**

Il est décidément beaucoup question de Bâle, dans cet article. 1939 marque une date capitale dans l'histoire de son musée des beaux-arts; c'est tout d'abord la nomination – contestée – d'un nouveau directeur, en la personne de Georg Schmidt, lequel, à peine entré en fonction, va lutter pour acquérir un ensemble d'œuvres «dégénérées» selon l'amène terminologie nazie. L'histoire commence en 1937, lorsque les musées allemands, qui s'étaient montrés ouverts à l'art moderne se voient déssaisis de toutes les œuvres d'artistes juifs ainsi que de toutes les peintures, sculptures et gravures qui sont contraires à la sensibilité germanique, qui procèdent de la destruction de la forme ou encore qui ne répondent pas d'un solide savoir-faire. La liste des artistes victimes de ces saisies opérées dans tous les musées du Reich, des Laender et même des institutions communales est impressionnante. Une exposition est organisée à Munich; intitulée «art dégénéré», elle ridiculise les démarches modernistes et les assimile à l'inspiration juive ou bolchévique. Dans un second temps, le Ministère du Reich chargé de la propaganda (Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda) cherche à tirer profit de la valeur marchande des œuvres saisies. C'est ainsi qu'est organisée auprès de la maison Fischer à Lucerne une vente aux enchères inédite: «Peintures et sculptures de maîtres modernes provenant des musées allemands». Ce n'est en effet pas dans les habitudes européennes de se séparer d'un patrimoine culturel.

A l'initiative de Georg Schmidt, le gouvernement bâlois et la commission du musée vont accorder les moyens nécessaires à la constitution d'un noyau d'œuvres contemporaines représentatives. Bâle et Schmidt en tireront un bénéfice moral extraordinaire. Cette action spectaculaire a donné naissance à un mythe, qu'il convient de redimensionner: en premier lieu, les Bâlois n'ont pas été les

**„Kunstkommunist werden heißt
zwei Phasen durchlaufen:
1. Platz in der kommunistischen
Partei nehmen und die Pflichten
der Solidarität im Kampf über-
nehmen;
2. Die revolutionäre Umstellung
der Produktion vornehmen.“**

Der Jude Wieland Herzfelde in „Der
Gegner“ 1920/21.



seuls à saisir l'occasion et, deuxièmement, un tiers des œuvres «dégénérées» a été acquis à Lucerne. Sur les vingt-et-unes pièces, sept seulement proviennent de la vente Fischer. Schmidt ayant appris que des centaines de tableaux n'apparaîtraient pas à Lucerne, fit le déplacement de Berlin, où ils étaient stockés et procéda à un choix préliminaire, qui aboutit à l'acquisition d'œuvres plus importantes («Le destin des animaux» de Franz Marc et «La fiancée du vent» de Kokoschka), à un prix nettement plus favorable que celui qu'elles auraient obtenu aux enchères. Un livre passionnant vient révéler, dans toutes les subtilités et nuances des interminables tractations, l'histoire réelle de cette aventure (Georg Kreis, «Entartete» Kunst für Basel, Wiese Verlag, Basel, 1990.

Double ambiguïté pour un double profit

Nous l'avons déjà mentionné, un autre musée a tenu la vedette de la vente lucernoise, soit pour le nombre de pièces, soit pour le montant global: celui de Liège, qui se rendit acquéreur de pas moins de neuf tableaux, dont un Gauguin et un Picasso de la première période.

Le record de la vente fut réalisé par un autoportrait de van Gogh, aujourd'hui propriété du Fogg Art Museum, à l'université d'Harvard, près de Boston; il atteignit en 1939 la somme de 175 000 francs suisses de l'époque.

Bâle réalisa une excellente opération comptable, s'adjudgeant «Le rabbin ou La prise» de Chagall pour 1600 francs et un superbe Klee, pour 850 francs. La moisson totale s'élève à sept peintures pour un peu plus de 23 400 francs, commission du vendeur incluse. Il est vrai que Schmidt n'avait obtenu que la moitié des 100 000 francs souhaités et que son bilan définitif – 21 œuvres pour 50 000 francs – est tout à fait remarquable.

Il est vrai aussi que le directeur du musée bâlois a poursuivi honnêtement un

but louable: offrir à un maximum de chefs-d'œuvre de l'art allemand contemporain une nouvelle patrie. Il n'en demeure pas moins que ce marché s'effectue sur un fond malsain. Les nazis sanctionnent, mais ne se privent de tirer le maximum de ce qu'ils décrètent «dégénéré». L'acheteur condamne l'attitude du vendeur, mais s'empresse de réaliser ce qu'il savait être une affaire. Tout cela sous le couvert d'un sauvetage. Ces ambiguïtés reposent le problème de la valeur de l'art. Il faut bien convenir que l'on a plutôt tendance à ne retenir que l'acceptation financière du mot valeur et non pas tant son sens culturel et spirituel.

Quel refuge pour quelles valeurs?

La question est posée; les réponses sont multiples. Mais une constante demeure: l'œuvre d'art est toujours associée à la notion de valeur, laquelle déclenche la spirale infernale de la plus-value, de la spéculation et du profit à court terme. Des sociétés financières ont géré des fortunes et investi dans ce sens, sociétés avec siège au Panama, soumises à aucun impôt ni taxe sur les bénéficiaires.

L'on a vu fleurir dans les catalogues de ventes aux enchères la mention «various properties» pour une seule œuvre, ce qui implique que l'on se mettait à plusieurs sur le même coup. On a vu où cela peut mener le marché et jusqu'à quel point on peut ainsi le dérégler.

Tout le monde se souvient encore de la fameuse vente en mars 1987 des «Tournesols» de van Gogh, qui «firent» 55 millions de francs suisses. Cette même année, le budget ordinaire du musée cantonal des beaux-arts de Lausanne pour l'acquisition d'œuvres s'élevait à 110 000 francs. Il aurait donc fallu cinq siècles – ou 500 ans – pour payer ce van Gogh, qui est aujourd'hui loin des nouveaux records. Une absurdité intégrale! Tout désigne l'œuvre d'art comme objet de valeur. En posséder est un signe évident de richesse, de réussite sociale, de puissance et quelquefois... de culture.

Aussi n'est-il pas étonnant que fonctionne la redoutable triangulation argent-pouvoir. L'histoire, qui se répète souvent, l'a prouvé de Bonaparte à Staline, d'Hitler à Marcos. Tour à tour monnaie d'échange, valeur-refuge, l'art, à travers les galeries huppées et les maisons de ventes aux enchères célèbres côtoie les boutiques de mode les plus chic et les bijouteries de luxe au centre du quartier des affaires des mégapoles et dans les pages des magazines haut de gamme. Rien n'y en changera; à propos: Invest 90 qui a lieu en novembre à Zurich compte Christie's parmi son comité consultatif...

ENTARTE



Ausstellungsführer

PREIS 30 PFG.