



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ  
ΠΑΤΡΩΝ  
UNIVERSITY OF PATRAS

ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΕΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**ΘΕΜΑ:**

**«Η ΤΕΧΝΗ ΩΣ ΕΡΓΑΛΕΙΟ ΠΡΟΠΑΓΑΝΔΑΣ ΤΗΣ  
ΝΑΖΙΣΤΙΚΗΣ ΓΕΡΜΑΝΙΑΣ»**

ΟΝ.ΜΟ ΦΟΙΤΗΤΡΙΑΣ : Σκλαβουνάκη Αγάπη

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ : ΒΙΓΛΗ ΜΑΡΙΑ

ΠΥΡΓΟΣ, 2021

## ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Πριν ευχαριστήσω όλους όσους βοήθησαν να ολοκληρωθεί αυτή η εργασία, νιώθω την ανάγκη να ευχαριστήσω τη μαμά μου. Ακόμα και όταν βγήκαν τα αποτελέσματα των πανελληνίων δεν έδειξε ούτε στιγμή πως ήταν απογοητευμένη από την απόδοσή μου. Αντιθέτως ήταν εκείνη που μου είπε πως όλα είναι δικές μου επιλογές και πως θα με στήριζε σε κάθε μου απόφαση. Το να πάω στον Πύργο ήταν η μεγαλύτερη δοκιμασία για εκείνη. Έμενε μόνη της σε ένα μικρό σπιτάκι στην Αθήνα και χρειάστηκε να κάνει τέσσερις δουλειές για να καταφέρει να επιβιώσει και εκείνη και εγώ. Δεν παραπονέθηκε ποτέ. Έκανε τα πάντα για εμένα και την εκπαίδευσή μου με κάθε κόστος. Και όταν πια της είπα ότι τελείωσα την πτυχιακή μου είδα στα μάτια της την υπερηφάνεια πρώτα για εμένα που τα κατάφερα, και μετά για τον ίδιο της τον εαυτό. Αυτή η εργασία είναι αφιερωμένη σε εκείνη. Που πόνεσε, έκλαψε, ξενύχτησε, πιάστηκε, στερήθηκε και που ξέρω πως θα τα έκανε όλα ξανά αν ήταν για το καλό μου. Σε ευχαριστώ για όλα μαμά. Δεν θα τα είχα καταφέρει χωρίς εσένα.

Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω την κα. Βίγλη, επιβλέπουσα καθηγήτρια της εργασίας μου, καθηγήτρια μου επί σειρά μαθημάτων και που αποτέλεσε τον λόγο που αγάπησα τόσο πολύ την μουσειολογία. Η κα. Βίγλη έγινε παράδειγμα για εμένα, και εξακολουθεί να είναι. Πίστεψε σε εμένα από την αρχή της συνεργασίας μας, μέσα στις πανεπιστημιακές αίθουσες αλλά και όταν πια τελείωσα και της ανακοίνωσα το θέμα της εργασίας μου. Τα λόγια της ήταν τιμή μου. Μπορεί να χαθήκαμε κάπου στη πορεία, αλλά σημασία έχει πως βρεθήκαμε ξανά και το αποτέλεσμα, για εμένα τουλάχιστον, άξιζε τα πάντα. Της οφείλω ένα τεράστιο ευχαριστώ για όσα έκανε για εμένα, πολλά από τα οποία έγιναν απλώς ενώ εκείνη έκανε παράδοση του μαθήματος.

Για το τέλος άφησα την οικογένειά μου. Την αδερφή μου Κατερίνα, την Ελένη και τον Mattia. Τα άτομα που έζησαν δίπλα μου όλη τη διαδικασία της συγγραφής. Με υποστήριζαν καθημερινά και ήταν πάντα δίπλα μου για να διαβάσουν, να διορθώσουν, να με συμβουλευτούν. Μου έδωσαν ότι βιβλίο, σημείωση, άρθρο, εργασίες μπόρεσαν να βρουν για να κάνουν το έργο το δικό μου ευκολότερο. Πέρασαν ημέρες ψάχνοντας για αρχεία εφημερίδων και μεταφράζοντας μου κείμενα από τα Γερμανικά. Αλλά, εκτός όλων των άλλων, ήταν εκεί να μοιραστούν τη χαρά μου, τη γκρίνια μου και την αγωνία μου για το αποτέλεσμα. Ο καθένας ξεχωριστά, και όλοι μαζί με βοήθησαν απίστευτα πολύ και τους ευχαριστώ πάρα πολύ για όλα.

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	5
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ.....	6
2.1. ΟΙΚΟΝΟΜΙΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ.....	6
2.2. Η ΑΝΟΔΟΣ ΤΟΥ ΝΑΖΙΣΤΙΚΟΥ ΚΟΜΜΑΤΟΣ ΣΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ.....	8
2.3. ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ.....	10
2.4. Η ΜΟΝΤΕΡΝΑ ΤΕΧΝΗ ΣΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ.....	11
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η ΤΕΧΝΗ ΩΣ ΠΡΟΠΑΓΑΝΔΑ ΤΩΝ ΝΑΖΙ (1933-1939).....	14
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΕΚΘΕΣΗ ΜΕΓΑΛΗΣ ΓΕΡΜΑΝΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ (Grosse Deutsche Kunstaussstellung).....	28
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΕΚΘΕΣΗ ΕΚΦΥΛΙΣΜΕΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ (Entartete Kunst).....	33
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6: ΣΥΓΚΡΙΣΗ ΕΚΘΕΣΕΩΝ ΚΑΙ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ .....	44
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7: ΕΠΙΛΟΓΟΣ ΚΑΙ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	46
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ.....	48
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	61

## Περίληψη

---

Η παρούσα εργασία επιχειρεί να περιγράψει τον τρόπο με τον οποίο η τέχνη χρησιμοποιήθηκε ως εργαλείο προπαγάνδας από τους ναζιστές κατά την περίοδο του μεσοπολέμου στη Γερμανία. Κυρίως, όμως, προσπαθεί να καταστήσει σαφείς τους λόγους και τους τρόπους με τους οποίους συνέβη αυτό, αλλά και τα αποτελέσματα που είχε σε ολόκληρη τη χώρα. Πιο συγκεκριμένα, γίνεται μια εκτενής αναφορά στις συνθήκες που επικρατούσαν στη Γερμανία μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο και το πώς αυτές βοήθησαν στην άνθιση της ακροδεξιάς ιδεολογίας. Ακόμα, αναφέρονται τα καλλιτεχνικά κινήματα και η αντιμετώπιση αυτών κυρίως από τους εθνικοσοσιαλιστές. Στο κυρίως μέρος της εργασίας, παρατίθενται αναλυτικά οι λόγοι για τους οποίους ο Hitler χρησιμοποίησε την προπαγάνδα στη τέχνη, οι κινήσεις που έκανε και ο αντίκτυπος που είχε στον κόσμο. Τέλος, αναλύονται οι δυο σημαντικότερες εκθέσεις τέχνης, η «Έκθεση Μεγάλης Γερμανικής Τέχνης» και η «Έκθεση Εκφυλισμένης Τέχνης», οι οποίες πραγματοποιήθηκαν από το κόμμα το 1937 και στιγμάτισαν ολόκληρη την ιστορία της τέχνης.

**Λέξεις κλειδιά:** Ναζί, προπαγάνδα, τέχνη, Hitler, Α' Παγκόσμιος Πόλεμος, εκφυλισμένη τέχνη.

## **Abstract**

---

This study attempts to describe how the art was used as a propaganda tool by Nazi during interwar period in Germany. Above all, though, it is an attempt to make clear the reasons and the ways in which that happened, but also the results of them in the whole country. More specifically, there will be an extensive reference to the conditions which prevailed in Germany after the First World War and how they helped the flourishing of the far-right ideology. Also, the artistic movements and the treatment to them from the national socialists are mentioned. In the main part of the study are given all the reasons why Hitler used propaganda in art, his movements and the impact he had to the people. Finally, the two most important art exhibitions, the “Great German Art Exhibition” and the “Exhibition of Degenerate Art” are analyzed, which had been organized by the party in 1937 and they stigmatized the entire history of art.

**Key words: Nazi, propaganda, art, Hitler, First World War, degenerate art.**

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 : Εισαγωγή

---

Η παρούσα πτυχιακή εργασία με τίτλο «Η τέχνη ως εργαλείο προπαγάνδας στη ναζιστική Γερμανία» έχει ως στόχο να παρουσιάσει την εκμετάλλευση την οποία υπέστη η τέχνη την περίοδο κατά την οποία το εθνικοσοσιαλιστικό κόμμα του Hitler βρισκόταν στην εξουσία από το έτος 1933 έως και το έτος 1945. Στο πρώτο μέρος της εργασίας, γίνεται αναφορά στις πολιτικές και οικονομικές συνθήκες οι οποίες επικρατούσαν στη Γερμανία μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, οι οποίες αποτέλεσαν και την βασική αιτία για την οποία αναπτύχθηκε η φασιστική ιδεολογία στη χώρα. Επίσης, περιγράφονται τα καλλιτεχνικά κινήματα τα οποία είχαν ήδη αρχίσει να αναπτύσσονται πριν το 1933 αλλά και ο τρόπος με τον οποίο αντιμετώπιζονταν από τους Ναζί.

Το δεύτερο μέρος της εργασίας είναι και το επίκεντρό της και κινείται κυρίως χρονολογικά. Ξεκινά με μια ανάλυση της σχέσης του Hitler με την τέχνη, η οποία σχέση ξεκινούσε από την παιδική ηλικία του, αλλά και τη σχέση του με τη μέθοδο της προπαγάνδας, την οποία υποστήριζε και είχε αναλύσει εκτενώς στο έργο του «Ο Αγών μου». Αυτό ήταν και το βασικό στοιχείο της πολιτικής του. Η προπαγάνδα χρησιμοποιήθηκε ως μέσο χειραγώγησης των ανθρώπων από πολύ νωρίς, ειδικά μετά την ίδρυση του Υπουργείου Προπαγάνδας και Δημοσίου Διαφωτισμού, υπό την εποπτεία του Joseph Goebbels, όπως θα αναλυθεί κατωτέρω. Για την επίτευξη των σκοπών τους, όπως περιγράφεται εκτενώς στο κεφάλαιο, το βασικό τους εργαλείο ήταν η τέχνη και όλες οι μορφές της. Οι εθνικοσοσιαλιστές κατάφεραν να πείσουν τον λαό πως η μόνη ηθική μορφή τέχνης ήταν εκείνη που παρουσίαζαν. Μια τέχνη ρεαλιστική, γεμάτη μηνύματα. Αυτή η τέχνη αναλύεται σε αυτό το κεφάλαιο, μαζί με τους λόγους επιλογής της, τον αντίκτυπο που είχε, τους λόγους για τους οποίους θεωρείται προπαγανδιστική και πώς αυτό αποτυπωνόταν στα ίδια τα έργα. Συνδυαστικά, παραδίδεται ο όρος του «εκφυλισμένου» και οι λόγοι για τους οποίους οι Ναζί επέλεξαν αυτόν τον όρο. Σαφώς, πίσω από κάθε τους πράξη, κρύβονταν πολιτικοί σκοποί και δεν ήταν τυχαίο που ξεκίνησαν έναν ανελέητο πόλεμο ενάντια στη σύγχρονη τέχνη και σε όσους την ενστερνίζονταν. Επιπρόσθετα, παρουσιάζονται αποσπάσματα από ομιλίες του Hitler και του Goebbels σχετικά με τον πολιτισμό, οργανισμοί που ιδρύθηκαν και ο στόχος τους κατά της μοντέρνας τέχνης, αλλά και αποσπάσματα τοπικών και παγκόσμιων εφημερίδων. Τέλος, παρουσιάζονται κάποιες από τις προπαγανδιστικές εκθέσεις, τις οποίες διοργάνωσε το κόμμα κατά την διάρκεια της εξουσίας του, με μοντέρνα έργα τέχνης, με αποκορύφωμα την “Εκθεση Μεγάλης Γερμανικής Τέχνης” και την “Εκθεση Εκφυλισμένης Τέχνης”, οι οποίες έλαβαν χώρα στο Μόναχο το 1937.

Το τρίτο και τέταρτο μέρος της εργασίας είναι αφιερωμένα στις αμέσως ανωτέρω αναφερόμενες δυο εκθέσεις τέχνης που διοργανώθηκαν από το κόμμα και έχουν μείνει στην ιστορία μέχρι και σήμερα για τον προπαγανδιστικό ρόλο που είχαν. Η μια αποτελούσε ένα παράδειγμα της γερμανικής ζωής και πρότυπο για όλο τον λαό. Η δεύτερη ήταν η ντροπή όλων των Αρίων και παρουσίαζε όλα όσα οι Γερμανοί έπρεπε να αποφεύγουν. Αναλύονται οι λόγοι διοργάνωσης των εκθέσεων, οι τρόποι παρουσίασης τους, η επιλογή των έργων και ο αντίκτυπος που είχαν. Τέλος, υπάρχει μια σύγκριση ανάμεσα στις δυο εκθέσεις αλλά και τα συμπεράσματα που προκύπτουν από την έρευνα που έγινε.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

---

Ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος ξεκίνησε τον Ιούλιο του 1914 και διήρκησε για τέσσερα χρόνια, έως τον Νοέμβριο του 1918. Αποτέλεσε την πρώτη από τις δύο μεγαλύτερες συγκρούσεις των Ευρωπαϊκών Δυνάμεων, με τη συμμετοχή των Η.Π.Α. και άλλων αποικιών, δικαιολογώντας έτσι και τον τίτλο «παγκόσμιος». Οι δύο δυνάμεις του πολέμου ήταν οι «Ενωμένες Δυνάμεις» ή «Δυνάμεις της Αντάντ» που αποτελούνταν από την Αγγλία, Γαλλία, Ιταλία, Σερβία, Ελλάδα, Πορτογαλία, Ρουμανία, Ρωσία και Η.Π.Α., και οι «Κεντρικές Δυνάμεις» αποτελούνταν από την Γερμανία, Αυστροουγγαρία, Οθωμανική Αυτοκρατορία και Βουλγαρία.

Τα αίτια που οδήγησαν στον πόλεμο ήταν κατά βάση οικονομικά και πολιτικά. Η Γερμανία είχε αρχίσει να ακμάζει οικονομικά λόγω της βιομηχανίας με αποτέλεσμα την γέννηση ανταγωνισμού με την Αγγλία, σχετικά με την πλήρη ισχύ στις διεθνείς αγορές. Ταυτοχρόνως, υπέβασκε η επιθυμία της Γαλλίας για την ανάκτηση των περιοχών της Αλσατίας και της Λωρραίνης από την Γερμανία, τις οποίες είχε χάσει μετά τον Γαλλογερμανικό πόλεμο του 1870. Στην άλλη μεριά της Ευρώπης η Ρωσία και Αυστροουγγαρία προσπαθούσαν να κυριαρχήσουν στα Βαλκάνια, με την πρώτη να προσπαθεί να εισχωρήσει στη Μεσόγειο και να θεωρεί τον εαυτό της ως προστάτη των βαλκανικών κρατών.

Η αφορμή για την έναρξη του πολέμου ήρθε τον Ιούνιο του 1914 στη Βοσνία, όπου δολοφονήθηκε ο αρχιδούκας της Αυστρίας Φερδινάνδος και η σύζυγος του από έναν νεαρό εθνικιστή, ο οποίος ήταν μέλος ενός κόμματος της Σερβίας. Με την συμπαράσταση της Γερμανίας, έναν μήνα μετά η Αυστροουγγαρία κήρυξε τον πόλεμο ενάντια στην Σερβία, ως εκδίκηση για την δολοφονία, θεωρώντας την υπεύθυνη. Πολύ σύντομα όμως πήραν θέση και άλλες ευρωπαϊκές χώρες, οι οποίες έψαχναν καιρό την αφορμή να διεκδικήσουν όσα θεωρούσαν πως άξιζαν. Αποτέλεσμα των παραπάνω ήταν οι επιπτώσεις στο τέλος να είναι πιο πολλές από τα οφέλη στα οποία μερικές αποσκοπούσαν. Το τέλος ενός αιματηρού πολέμου άφησε πίσω ένα τεράστιο ποσό αποζημιώσεων στις Η.Π.Α., αναταράσσοντας την οικονομία ολόκληρης της ευρωπαϊκής ηπείρου. Η χώρα που πλήγηκε περισσότερο από όλες όμως ήταν η Γερμανία, η οποία ανέλαβε και όλη την ευθύνη για την έναρξη του πολέμου, αναγκάστηκε να πληρώσει υπέρογκες αποζημιώσεις και να ακολουθεί όρους που έθεσε κυρίως η Γαλλία και έχασε πολλά εδάφη. Τεράστια κρίση προκλήθηκε επίσης και στο εσωτερικό της χώρας, αφού οι δυσμενείς συνθήκες διαβίωσης έκαναν τους Γερμανούς να χάσουν την εμπιστοσύνη τους προς τα δημοκρατικά κόμματα. Η στιγμή που έψαχνε ο Adolf Hitler είχε φτάσει.

### 2.1. Οικονομία και πολιτική.

Το τέλος του Α΄ Παγκοσμίου πολέμου, το 1918, ήταν η αρχή μιας περιόδου παρακμής για τη Γερμανία. Μετά την υπογραφή της Συνθήκης των Βερσαλλιών, την 28η Ιουνίου 1919, η οποία σφράγισε και επίσημα πλέον τον τερματισμό του πολέμου μεταξύ της Αντάντ (Ηνωμένες Πολιτείες, Μεγάλη Βρετανία, Γαλλία και άλλα κράτη) και της Γερμανικής αυτοκρατορίας, η τελευταία ξεκίνησε να μετράει τις πληγές που τις απέφερε η απόφαση της έναρξης του πολέμου. Όλα όσα συνέβησαν, είχαν ως αφετηρία το έντονο εθνικιστικό συναίσθημα που είχε ήδη αρχίσει να αναπτύσσεται ραγδαία, αλλά και την ανάγκη της Γερμανίας να ενταχθεί στον αποικιακό ανταγωνισμό που επικρατούσε στην Ευρώπη εκείνη την περίοδο.

Σύμφωνα με το υπ' αριθμ. 321 άρθρο της Συνθήκης των Βερσαλλιών, με τίτλο «Άρθρο της Πολεμικής Ενοχής», η Γερμανία παραδεχόταν την εξ ολοκλήρου αποκλειστική και μόνη υπαιτιότητά στην έναρξη του Α' Παγκοσμίου Πολέμου. Ως κυρώσεις, της επιβλήθηκαν υπέρογκες πολεμικές αποζημιώσεις και σκληροί όροι εσωτερικής διακυβέρνησης, ώστε να εμποδιστούν οι άμεσες προσπάθειες οικονομικής ανωτερότητας και στρατιωτικού εξοπλισμού. Παρ' όλο που οι ηγέτες της Γαλλίας γνώριζαν την οικονομική και πολιτική κατάσταση που επικρατούσε στη Γερμανία, υπήρχε ο φόβος για μια ενδεχόμενη και απρόσμενη ανάκαμψη της χώρας, η οποία πιθανώς να κατέληγε σε έναν νέο πόλεμο εναντίον της Γαλλίας. Επιπροσθέτως, η Συνθήκη ανάγκαζε την Γερμανία να παραχωρήσει εδάφη στις χώρες του Βελγίου, Τσεχοσλοβακίας, Πολωνίας και Γαλλίας. Ο γερμανικός στρατός ξηράς περιορίστηκε σε 100.000 στρατιώτες, δεν επιτρεπόταν η επιστράτευση, οι φρεγάτες του ναυτικού έπρεπε να είναι λιγότερο των 10.000 τόνων και απαγορευόταν η απόκτηση ή διατήρηση υποβρυχίου στόλου αλλά και εναέριων δυνάμεων.<sup>1</sup>

Συνδυαστικά, οι αυστηροί όροι εσωτερικής πολιτικής και η οικονομία της Γερμανίας που κατέρρεε καθημερινά, διέλυσαν ολοκληρωτικά την χώρα μέσα σε λίγα χρόνια. Κατά τη δεκαετία του 1920, επίσης, στην Ευρώπη αναπτύχθηκε μια πληθωριστική τάση. Αυτό, στην ήδη πληγείσα Γερμανία, είχε ως αποτέλεσμα τον υπερπληθωρισμό του γερμανικού μάρκου (Reichsmark). Εν συνεχεία, και ως τελικό χτύπημα στην σταθερότητα της γερμανικής οικονομίας ήρθε η Παγκόσμια Οικονομική Ύφεση στις 24 Οκτωβρίου 1929, η οποία είχε ως αποτέλεσμα την ακόμα μεγαλύτερη αύξηση του αριθμού των ανέργων, οι οποίοι μέχρι και το 1932 ανέρχονταν στα έξι εκατομμύρια.<sup>2</sup>

Τα προβλήματα που έπλητταν την χώρα ήταν πολυάριθμα και αφορούσαν, τόσο την οικονομική ζωή, όσο και την εσωτερική και εξωτερική της πολιτική. Η μεσαία τάξη παρουσίασε έλλειψη προσωπικών αποταμιεύσεων και το ποσοστό της ανεργίας εκτοξεύθηκε. Ταυτοχρόνως, η Γερμανία ωθούνταν προς την απομόνωση, κυρίως από τα δυτικοευρωπαϊκά κράτη. Η απομόνωση αυτή, συνδυαστικά με την πεποίθηση που είχε δημιουργηθεί στον γερμανικό λαό, μετά την υπογραφή της Συνθήκης των Βερσαλλιών, πως ο,τιδήποτε ξένο αποτελεί απειλή προς την χώρα, οδήγησαν στην ίδρυση πολυάριθμων κομμάτων με ακροδεξιές πεποιθήσεις.<sup>3</sup>

Τα νέα ακροδεξιά κόμματα που δημιουργήθηκαν στη Γερμανία, κατά τις δεκαετίες του 1920 και 1930, συμπεριλαμβανομένου και του κόμματος του Adolf Hitler, κατά κύριο λόγο, υπόσχονταν αναθεώρηση της Συνθήκης, ακόμη και μέσω βιαιοπραγιών. Οι δηλώσεις αυτές, κατάφεραν να κερδίσουν όλο και περισσότερο τον γερμανικό λαό, που ένιωθε εθνική ντροπή και εναντιωνόταν ακόμα περισσότερο σε ο,τιδήποτε ξένο ή φιλελεύθερο αφού οι συνθήκες παρέμεναν οι ίδιες.<sup>4 5</sup> Η ανοδική πορεία της χώρας στον φασισμό είχε ξεκινήσει και η πίστη

---

<sup>1</sup> Μουσείο Μνήμης του Ολοκαυτώματος των Ηνωμένων Πολιτειών. «Α' Παγκόσμιος Πόλεμος: Συνθήκες και Αποζημιώσεις. Εγκυκλοπαίδεια του Ολοκαυτώματος. Ανακτήθηκε από: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/el/article/world-war-i-treaties-and-reparations>.

<sup>2</sup> Μουσείο Μνήμης του Ολοκαυτώματος των Ηνωμένων Πολιτειών. «Α' Παγκόσμιος Πόλεμος: Η επόμενη ημέρα». Εγκυκλοπαίδεια του Ολοκαυτώματος. Ανακτήθηκε από: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/el/article/world-war-i-aftermath>.

<sup>3</sup> Μουσείο Μνήμης του Ολοκαυτώματος των Ηνωμένων Πολιτειών. «Ο Χίτλερ ανεβαίνει στην εξουσία». Εγκυκλοπαίδεια του Ολοκαυτώματος. Ανακτήθηκε από: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/el/article/hitler-comes-to-power>.

<sup>4</sup> Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. σελ 29.

<sup>5</sup> Ομοίως ανωτέρω βλ. παραπομπή υπ' αριθμό 3.



σε έναν μύθο που καθιστούσε την Γερμανία ως σκανδιναβική δύναμη και τους Γερμανούς ως μέλη της υπέροχης Άριας φυλής, είχε ήδη γίνει διάσημη.<sup>6</sup>

## 2.2 Η άνοδος του ναζιστικού κόμματος στην Γερμανία

Όλα τα παραπάνω γεγονότα που διαδραματίστηκαν από το τέλος του πολέμου, το 1918, μέχρι και λίγο μετά το 1930, αποτέλεσαν την ευκαιρία που έψαχνε ο ηγέτης του Εθνικοσοσιαλιστικού κόμματος των Γερμανών Εργατών, Adolf Hitler, ώστε να πάρει στα χέρια του την εξουσία της ταπεινωμένης Γερμανίας, που ανέκαθεν επιθυμούσε. Ουσιαστικά, μέχρι και πριν την οικονομική ύφεση του 1929, το κόμμα του Hitler ήταν σχεδόν άγνωστο. Πιο συγκεκριμένα, στις εκλογές που διεξήχθησαν το 1924, το κόμμα εξασφάλισε μόλις το 3% των ψήφων για το γερμανικό κοινοβούλιο.

Με την πάροδο των χρόνων όμως και με την κατάσταση στη Γερμανία να γίνεται όλο και χειρότερη, ο λαός αντιλήφθηκε πως χρειαζόταν μια νέα κυβέρνηση, αφού η εμπιστοσύνη προς τη δημοκρατία είχε ήδη χαθεί αφ' ότου τελείωσε ο πόλεμος. Ο Hitler τότε άδραξε την ευκαιρία αντιλαμβανόμενος πως αυτό που έπρεπε να κάνει είναι να πυροδοτήσει τις διαλυμένες μάζες. Ένα έθνος το οποίο υποβαθμίστηκε από το άγχος και τη φτώχεια, και γεμάτο δυσαρέσκεια εναντίον των χωρών που του είχαν στερήσει τις αποικίες του, μέσω της συνθήκης των Βερσαλλιών, ήταν ένας εύκολος στόχος για ένα κόμμα που υποσχέθηκε αλλαγή και ανανέωσε την βαθιά πληγωμένη εθνική υπερηφάνεια.<sup>7</sup> Χρησιμοποιώντας οποιαδήποτε προπαγανδιστική τεχνική είχε στη διάθεσή του, παρουσιάστηκε ως υποστηρικτής της Ευρώπης κατά του μπολσεβικισμού και τόνιζε συνεχώς και με οποιονδήποτε τρόπο την αγάπη του για την ειρήνη. Σύμφωνα με όσα ισχυριζόταν ο ίδιος είχε ως μοναδικό στόχο να βοηθήσει το γερμανικό λαό να ορθοποδήσει μετά από μια άδικη συνθήκη που του είχε επιβληθεί, αναφερόμενος φυσικά στη Συνθήκη των Βερσαλλιών.<sup>8</sup> Σε αυτές τις ομάδες ανθρώπων απευθύνθηκε ο Hitler. Στους ανέργους, τη νεολαία και τα μέλη των κατώτερων και μεσαίων τάξεων. Υποσχέθηκε νέες θέσεις εργασίας, καλύτερες συνθήκες διαβίωσης, καλύτερη καθημερινότητα, άνοδο της οικονομικής κατάστασης της χώρας και μια νέα, λαμπρή και λαϊκή Γερμανία, που θα είχε ενωμένες όλες τις κοινωνικές τάξεις και περιοχές.<sup>9</sup> Εξαιτίας των παραπάνω υποσχέσεων, αλλά και άλλων πολλών οι οποίες κινούνταν βεβαίως προς την ίδια κατεύθυνση, η κατάκτηση της εξουσίας από τον Hitler ήταν θέμα χρόνου και πραγματικά έγινε ταχύτατα. Στις εκλογές του Ιουλίου 1932, το ναζιστικό κόμμα κερδίζει τις περισσότερες ψήφους από κάθε άλλο κόμμα, οι οποίες ανέρχονταν στο 40% του συνόλου των ψηφισάντων, καθιστώντας αυτό το μεγαλύτερο κοινοβουλευτικό κόμμα. Λίγο αργότερα, στις εκλογές που έγιναν την 6η Νοεμβρίου 1932, το κόμμα κέρδισε μόνο το 33% των ψήφων, με αποτέλεσμα να χάσει τη πλειοψηφία που είχε στο κοινοβούλιο, αναγκάζοντας τον Adolf Hitler να έρθει σε συμφωνία με τους συντηρητικούς, ώστε να μπορέσει να κυβερνήσει και πάλι. Μετά από πλήθος συζητήσεων και διαπραγματεύσεων μεταξύ των κομμάτων, στις 30 Ιανουαρίου του 1933 ο Hitler διορίστηκε επικεφαλής της γερμανικής κυβέρνησης, Καγκελάριος και ξεκίνησε να υλοποιεί το κυβερνητικό του σχέδιο, προς ευχαρίστηση πολλών που – δυστυχώς εσφαλμένα- πίστεψαν πως είναι ο Μεσσίας, ο οποίος θα έσωζε ολόκληρο το έθνος.

<sup>6</sup> Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. σελ 24.

<sup>7</sup> Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. σελ 50.

<sup>8</sup> Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα, τόμος 61ος, εκδ. Πάπυρος, 1994, Αθήνα, σελ 15.

<sup>9</sup> Μουσείο Μνήμης του Ολοκαυτώματος των Ηνωμένων Πολιτειών. «Ο Χίτλερ ανεβαίνει στην εξουσία». Εγκυκλοπαίδεια του Ολοκαυτώματος.

Ανακτήθηκε από: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/el/article/hitler-comes-to-power>

Αυτό που συνέβη πραγματικά, απείχε πολύ από αυτό που φανταζόταν ο γερμανικός λαός. Το Τρίτο Ράιχ πολύ γρήγορα έγινε ένα κράτος υπό τη δικτατορία ενός κόμματος με εμφανή την αστυνομική τρομοκρατία σε όλες τις πιθανές μορφές, στο οποίο κράτος κάποιος μπορούσε πολύ εύκολα να συλληφθεί και να φυλακιστεί αυθαιρέτως. Ήδη από τις αρχές της διακυβέρνησης του, ο Hitler έθεσε σε ισχύ μια «συγχρονιστική» πολιτική. Αυτό σήμαινε, πως οι εσωτερικές οργανώσεις, τα αντίπαλα πολιτικά κόμματα και κυβερνήσεις των κρατιδίων που άνηκαν στην Γερμανία έπρεπε να ενστερνίζονται και να ακολουθούν τους ναζιστικούς στόχους, παρ' όλο που μέχρι τις 14 Ιουλίου του ίδιου έτους, το ναζιστικό κόμμα ήταν το μόνο νόμιμο στη χώρα. Επίσης, ο πολιτισμός, η οικονομία, η εκπαίδευση και η δικαιοσύνη ελέγχονταν από τη ναζιστική ηγεσία και όλοι οι εργαζόμενοι και εργοδότες έπρεπε και όφειλαν να υπάγονται σε κάποια ναζιστική οργάνωση.<sup>10</sup> Πολύ σύντομα, το συναίσθημα της ατομικής ελευθερίας χάθηκε. Ξεκινώντας με το να θέσει τη χώρα σε κατάσταση έκτακτης ανάγκης, βάζει τέλος στην ελευθερία του τύπου και του λόγου και αποσύρει το δικαίωμα της ιδιωτικότητας, αφού οι αστυνομικοί και οι αξιωματικοί είχαν το δικαίωμα να παρακολουθούν τους πολίτες και να εισβάλουν στα σπίτια τους για έλεγχο χωρίς ένταλμα.<sup>11</sup>

Εκτός όλων των άλλων, πολύ σύντομα ο Hitler, έβαλε σε ισχύ το σχέδιο του για την δημιουργία ενός «Άριου» λαού, ο οποίος θα ήταν ικανός να κατακτήσει τον κόσμο. Ο ίδιος πίστευε πως η γερμανική φυλή επειδή ήταν ανώτερη από τις υπόλοιπες έπρεπε να είναι και «καθαρή». Οι απόψεις αυτές αφισοκολλούνταν στους τοίχους των γερμανικών δρόμων, παρουσιάζονταν μέσα από το ραδιόφωνο, τον κινηματογράφο, τις εφημερίδες και διδάσκονταν στις σχολικές αίθουσες. Πολύ σύντομα, οι ιδέες του Hitler πήραν πιο τρομακτική τροπή μετά την συμμετοχή επιστημόνων, οι οποίοι πίστευαν πως η κάθαρση του έθνους θα ερχόταν μόνο μέσω του περιορισμού αναπαραγωγής «κατώτερων» ανθρώπων. Πιο συγκεκριμένα, το 1933, μετά από το ψήφισμα του νόμου περί Αποτροπής της Γέννησης Τέκνων με Κληρονομικές Ασθένειες, οι γιατροί ξεκίνησαν να πραγματοποιούν στείρωσεις σε Ρομά και σε άτομα με αναπηρίες και να θανατώνουν παιδιά αφορογερμανικής καταγωγής. Στα σχολεία, οι καθηγητές μετρούσαν το μέγεθος του κρανίου των μαθητών, το μήκος της μύτης, σημείωναν τα χρώματα των ματιών και μαλλιών τους, με σκοπό τον διαχωρισμό των αληθινών «Άριων».<sup>12</sup> Τέλος, ιδιαίτερη προσοχή δόθηκε στους Εβραίους, οι οποίοι θεωρούνταν ως ανήκοντες σε μια «δηλητηριώδη» φυλή, η οποία ζούσε εις βάρος των άλλων φυλών με σκοπό να τις αποδυναμώσει, και συχνά κατέληγαν ως αντικείμενο εξευτελισμού.<sup>13</sup> Αξίζει, μάλιστα να σημειωθεί ότι στο βιβλίο του, «Ο Αγών μου», ο ίδιος ο Hitler ανέφερε πως το αντίθετο του λαμπρού ατόμου που προέρχεται από την Άρια φυλή, ήταν ο σκοτεινός Εβραίος. Συνεχίζοντας ακόμη περαιτέρω, ο ίδιος ο Χίτλεε χαρακτήριζε τον Εβραίο ως πρόσωπο μη δημιουργικό, καθοδηγούμενο μόνο από εμπορικές σκέψεις, ανήκοντα στην αρχαιότητα του πολιτισμού, ως παράσιτο, γυμνό από οποιονδήποτε ιδεαλισμό και χωρίς πολιτισμικές ρίζες.<sup>14</sup> Οι Εβραίοι, γενικότερα, αποτέλεσαν τους φυλετικούς εχθρούς της

---

<sup>10</sup> Μουσείο Μνήμης του Ολοκαυτώματος των Ηνωμένων Πολιτειών. «Ναζιστική εξουσία».

Εγκυκλοπαίδεια του Ολοκαυτώματος. Ανακτήθηκε από:

<https://encyclopedia.ushmm.org/content/el/article/nazi-rule?series=21810>

<sup>11</sup> Μουσείο Μνήμης του Ολοκαυτώματος των Ηνωμένων Πολιτειών. «Αρχίζει η τρομοκρατία των Ναζί». Εγκυκλοπαίδεια του Ολοκαυτώματος. Ανακτήθηκε από:

<https://encyclopedia.ushmm.org/content/el/article/the-nazi-terror-begins?series=21810>

<sup>12</sup> Παράρτημα εικόνα 1.

<sup>13</sup> Μουσείο Μνήμης του Ολοκαυτώματος των Ηνωμένων Πολιτειών. «Ο ναζιστικός ρατσισμός».

Εγκυκλοπαίδεια του Ολοκαυτώματος.

Ανακτήθηκε από: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/el/article/nazi-racism?series=21810>

<sup>14</sup> Adam P. (1992). “Art of the Third Reich”. New York. Harry N. Abrams. Σελ 10.

χώρας και, όπως δήλωναν τα μέλη του κόμματος και οι οπαδοί, κανένας Εβραίος δεν μπορούσε να αποτελεί μέλος του γερμανικού έθνους.<sup>15</sup>

Συμπερασματικά, ο Hitler, ως ένας καλός ρήτορας και ευφυής άντρας, κατάφερε μέσα σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα να κυριαρχήσει σε ολόκληρη τη Γερμανία. Επιστράτευσε τους νέους και τους έδωσε το δικαίωμα να σκοτώνουν όσων αντιτίθονταν στους Ναζί και επέτρεψε στην αστυνομία να τρομοκρατεί και να φυλακίζει το λαό.<sup>16</sup> Το βιβλίο του, «Ο αγών μου», έγινε η Βίβλος των οπαδών, οι απόψεις του και οι αποφάσεις του εφαρμόστηκαν σε όλους τους ιδιωτικούς και κρατικούς οργανισμούς. Όλοι οι κλάδοι επηρεάστηκαν και χειραγωγήθηκαν. Οικονομία, εκπαίδευση, ψυχαγωγία, εργασία, πολιτισμός, ακόμα και η ίδια η ζωή των ανθρώπων. Το μεγαλύτερο πλήγμα όμως, παρατηρήθηκε στον χώρο της τέχνης, στην οποία ο Hitler έδειξε ιδιαίτερη αδυναμία και η οποία σύντομα θυσιάστηκε στον βωμό του φασισμού και της δίψας του Hitler για εξουσία.

### 2.3. Τέχνη και πολιτισμός

Ήδη από τις αρχές του αιώνα και πριν τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, είχε παρατηρηθεί στην Ευρώπη μια σπουδαία άνθηση των τεχνών. Οι καλλιτέχνες στράφηκαν στην ενδοσκόπηση και την αναζήτηση της αλήθειας, παρά στην ομορφιά με την παραδοσιακή και ρεαλιστική έννοια.<sup>17</sup> Η τάση αυτή αποδόθηκε στα έργα τους με τεχνικές που δεν καθιστούσαν το νόημα προφανές. Ο τρόπος έκφρασης των καλλιτεχνών διαφοροποιήθηκε από εκείνον που συνηθιζόταν στα δυτικοευρωπαϊκά κράτη, καθώς ξεκίνησαν να αποτυπώνουν τις μορφές με έναν πρωτόγονο τρόπο. Τα ανθρώπινα δεινά σε έναν ολοένα και πιο απάνθρωπο κόσμο, αποτέλεσαν μια σημαντική θεματική της τέχνης, μιας τέχνης την οποία οι άνθρωποι ξεκίνησαν να αποκαλούν «μοντέρνα τέχνη». Τα βασικότερα καλλιτεχνικά κινήματα που χαρακτηρίζονταν από αυτές τις πρωτοποριακές, για την εποχή τεχνικές απόδοσης ενός έργου, ήταν αυτά του Κυβισμού, Εξπρεσιονισμού, Φουτουρισμού, Ντανταϊσμού, Σουρεαλισμού.

Ο Κυβισμός ήρθε στο προσκήνιο περίπου το 1907. Οι καλλιτέχνες σταμάτησαν να σχεδιάζουν ρεαλιστικούς πίνακες και προσπάθησαν να παρουσιάσουν τις μορφές από πολλές οπτικές γωνίες, παρ' όλο που η επιφάνεια του πίνακα ήταν δισδιάστατη. Το καλλιτεχνικό ρεύμα του Κυβισμού παρουσίασε και κάποιες υποκατηγορίες, όπως τον Αναλυτικό και τον Συνθετικό Κυβισμό. Στην πρώτη περίπτωση, το αντικείμενο αποδιδόταν σε μικρά κομμάτια, πολλές φορές διάσπαρτα πάνω στον καμβά, σαν να ήταν σπασμένο. Ενώ στην δεύτερη περίπτωση, για πρώτη φορά στην ιστορία της τέχνης, πάνω στα έργα τοποθετήθηκαν υλικά, όπως ύφασμα ή ταπετσαρίες.<sup>18</sup>

Με το μανιφέστο που δημοσιεύθηκε στο Παρίσι το 1909, ο Φουτουρισμός κάνει την εμφάνιση του και αποτελεί την απαρχή για την τέχνη του μέλλοντος. Έχοντας ως πηγή έμπνευσης τους την «κίνηση», σύμβολο μιας εποχής νέας, που άλλαζε διαρκώς και εξελισσόταν, οι φουτουριστές σπάνε τις εικόνες του έργου τους, όπως και οι κυβιστές, με σκοπό να δείξουν τις διάφορες φάσεις των αντικειμένων.<sup>19</sup>

<sup>15</sup> Μουσείο Μνήμης του Ολοκαυτώματος των Ηνωμένων Πολιτειών. «Ο ναζιστικός ρατσισμός». Εγκυκλοπαίδεια του Ολοκαυτώματος.

Ανακτήθηκε από: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/el/article/nazi-racism?series=21810>

<sup>16</sup> Παράρτημα εικόνα 2.

<sup>17</sup> Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 29.

<sup>18</sup> Παράρτημα εικόνα 3.

<sup>19</sup> Παράρτημα εικόνα 4.

Ο Εξπρεσιονισμός πρωτοεμφανίστηκε περίπου το 1912 από μια ομάδα καλλιτεχνών που αποκαλούνταν «Γέφυρα», στη Δρέσδη της Γερμανίας. Στόχος των καλλιτεχνών αυτών ήταν να αποτυπώσουν στον καμβά ένα προσωπικό βίωμα της ζωής τους, με όσο το δυνατόν πιο αυθόρμητο τρόπο. Σχεδίαζαν με τρόπο πρωτόγνωρο, σαν να ζωγράφιζαν για πρώτη φορά. Επέλεξαν στα έργα τους να χρησιμοποιούν έντονα χρώματα και τονισμένα περιγράμματα, που είχαν ως αποτέλεσμα μια παραμορφωμένη εικόνα.<sup>20</sup>

Ο Ντανταϊσμός γεννήθηκε το 1916 στη Ζυρίχη. Οι καλλιτέχνες που αντιπροσώπευαν το καλλιτεχνικό αυτό κίνημα εφάρμοσαν στα έργα τους μια μορφή Αντι-τέχνης, με σκοπό να παρουσιάσουν το τέλος της τέχνης κατά τη διάρκεια του πολέμου. Τα έργα τους, τα οποία πολλές φορές ήταν και αντικείμενα καθημερινής χρήσης, ενέπνεαν ειρωνεία και κοροϊδία εξευτελίζοντας έτσι τον δυτικό κόσμο μέσω των προϊόντων τους. Αναρχικοί και θρασεείς, οι ντανταϊστές ήταν πολέμιοι της αστικής τάξης και των αξιών του πολέμου, και το έδειχναν με κάθε ευκαιρία, μέσω της τέχνης τους.<sup>21</sup>

Ως συνέχεια του ντανταϊσμού, παρουσιάστηκε το 1924 ο Σουρεαλισμός, με ένα μανιφέστο που συγχώνευε το φανταστικό με την πραγματικότητα. Οι καλλιτέχνες, αποτύπωσαν στα έργα τους ψυχικές τους διεργασίες, όπως εκείνοι τις ένιωθαν, απουσία της λογικής. Οι πίνακες που προέκυπταν, παρουσίαζαν εικόνες παράδοξες, καθιστώντας εφικτή την προβολή του εξωπραγματικού.<sup>22 23</sup>

#### 2.4 Η μοντέρνα τέχνη στη Γερμανία

Τα νέα καλλιτεχνικά ρεύματα που έκαναν την εμφάνιση τους στις δυτικοευρωπαϊκές χώρες, στις αρχές του 20ου αιώνα, επηρέασαν κατά πολύ την Γερμανία και τον λαό της. Τα νέα δεδομένα στον τομέα των τεχνών και του πολιτισμού, τάραξαν αιφνιδίως τους περισσότερους ανθρώπους. Πολλοί ρεαλιστές καλλιτέχνες της εποχής, οι οποίοι συνέχιζαν να δημιουργούν έργα με τεχνικές του 19ου αιώνα, ένιωσαν έντονο ανταγωνισμό και θεώρησαν ότι μειονεκτούσαν έναντι των μοντερνιστών, οι οποίοι κοσμούσαν τα πρωτοσέλιδα των εφημερίδων και πουλούσαν σε υψηλές τιμές τα έργα τους στις διεθνείς αγορές.<sup>24</sup> Για τους ρεαλιστές ήταν ξεκάθαρο πως τα είδη της νέας τέχνης έρχονταν να αντικαταστήσουν όσα εκείνοι αντιπροσώπευαν και παρουσίαζαν μέσα από τα έργα τους. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του ζωγράφου Carl Vinnen, ο οποίος δημοσίευσε ένα μανιφέστο (Protest deutscher Kuenstler), το 1911. Στο μανιφέστο αυτό, το οποίο υπογράφηκε από 134 καλλιτέχνες, κατηγορούσε τα γερμανικά μουσεία πως αποκτούσαν πίνακες μοντέρνας τέχνης από τη Γαλλία, εις βάρος των γερμανικών καλλιτεχνών.<sup>25</sup> Αποτέλεσμα όλων των παραπάνω, συνδυαστικά με το γεγονός πως οι «παραδοσιακοί» καλλιτέχνες του ρεαλισμού και ρομαντισμού, υποστηρίζονταν από άτομα με φασιστικές αντιλήψεις, ήταν να ξεκινήσει πολύ γρήγορα ένας εσωτερικός πόλεμος για την υπόληψη του γερμανικού πολιτισμού.

Μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, η πρωτοποριακή γερμανική τέχνη ήρθε σε μεγαλύτερη σύγκρουση με τον εθνικιστικό ρεαλισμό, ο οποίος ήταν πιο κατανοητός από τον μέσο γερμανό πολίτη και θεατή. Παρ' όλο που οι διανοούμενοι αγκάλιασαν κάθε είδους καλλιτεχνικά πειράματα, πολλοί άλλοι θεώρησαν ότι η τέχνη απομακρυνόταν όλο και

<sup>20</sup> Παράρτημα εικόνα 5.

<sup>21</sup> Παράρτημα εικόνα 6.

<sup>22</sup> Ζίρω Ο., Μερτζάνη Ε., Πετρίδου Β., «Ιστορία της Τέχνης», Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων.

<sup>23</sup> Παράρτημα εικόνα 7.

<sup>24</sup> Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 38.

<sup>25</sup> Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 29.

περισσότερο από τους απλούς ανθρώπους. Πίστευαν πως η τέχνη είχε φτάσει σε σημείο που έπρεπε να εξηγηθεί για να γίνει κατανοητή. Κινήματα όπως ο εξπρεσιονισμός, ο κυβισμός και ο ντανταϊσμός συχνά θεωρούνταν ως διανοούμενα, ελιτιστικά, ξένα προς το κράτος και τις αξίες του, εκφυλισμένα, και συχνά συνδεδεμένα με την οικονομική κάθοδο της χώρας, η οποία θεωρούνταν αποτέλεσμα της παγκόσμιας συνομοσίας των κομμουνιστών και των Εβραίων. Αυτή η περίοδος, κατά την οποία η γερμανική μοντέρνα τέχνη άνησε, απαρτιζόταν από καλλιτέχνες που κατά την δεκαετία του 1930 θα χαρακτηρίζονταν ως εκφυλισμένοι.

Ο εκφυλισμός ήταν ένας ιατρικός και βιολογικός όρος που χρησιμοποιήθηκε κατά το δεύτερο ήμισυ του 19ου αιώνα για να περιγράψει την κατάσταση ενός φυτού ή ζώου το οποίο έχει τόσες βιολογικές αλλαγές που πλέον δεν ανήκει καν στο είδος του.<sup>26</sup> Όσον αφορά τους ανθρώπους, ξεκίνησε να χρησιμοποιείται για εκείνους που είχαν αποκλίσεις από το φυσιολογικό λόγω νεύρων, κληρονομικών ανωμαλιών ή συμπεριφοράς, ή σεξουαλικής υπέρβασης. Αναγνωρίζονταν από τις σωματικές τους παραμορφώσεις, τα κόκκινα μάτια, την αδυναμία και την εξάντληση.<sup>27</sup> Η συγχώνευση πολιτικών και αισθητικών θεμάτων, και η χρήση του όρου «εκφυλισμένος» για την περιγραφή δήθεν εσωτερικών φυλετικών, σεξουαλικών και ηθικών τύπων εμφανίστηκε μερικά χρόνια αργότερα. Η πρώτη φορά που χρησιμοποιήθηκε ο όρος, με σκοπό τον χαρακτηρισμό της τέχνης ήταν το 1893 από τον συγγραφέα Max Nordau, στο έργο του *Entartung* (εκφυλισμός).<sup>28</sup> Η ίδια λέξη, ακόμα και έναν αιώνα μετά, επιλέχθηκε από τους εθνικιστές, με σκοπό να χαρακτηριστεί η μοντέρνα τέχνη. Γενικότερα, εξαιτίας της διαμάχης που υπήρχε, παρατηρήθηκε αύξηση συγκεκριμένων λέξεων με σκοπό την περιγραφή των μοντέρνων, αλλά και των ρεαλιστών καλλιτεχνών. Οι όροι «εβραϊκό», «εκφυλισμένο», «μπολσεβίκικο» ήταν διαδεδομένοι με σκοπό να περιγράψουν οτιδήποτε θεωρούταν ως μοντέρνα τέχνη. Οι πρωτοποριακοί καλλιτέχνες ήταν εξισωμένοι με τους παράφρονες, που με τη σειρά τους ήταν εξισωμένοι με τους Εβραίους.<sup>29</sup> Αυτό δεν συμπεριελάμβανε μόνο τους καλλιτέχνες που είχαν αριστερές πολιτικές πεποιθήσεις, αλλά όλους τους καλλιτέχνες που βρίσκονταν στο κέντρο της παγκόσμιας σκηνης της τέχνης.<sup>30</sup> Οι λέξεις όπως «σκανδιναβικό», «γερμανικό», «ηρωικό», «βουκολικό», «ευγενές», ήταν έννοιες οι οποίες χαρακτηρίστηκαν από την εθνική σοσιαλιστική ιδεολογία ως ιδιαίτερα γερμανικές, και άρα χρησιμοποιήθηκαν ευρέως.<sup>31</sup>

Εκτός από τον γερμανικό λαό, έντονες ήταν και οι αντιδράσεις πολλών ανθρώπων των γραμμάτων. Συγγραφείς και λόγιοι προσπαθούσαν να αποδείξουν πως τα φυλετικά χαρακτηριστικά του καλλιτέχνη και η τέχνη αυτή καθ' αυτή, ήταν συνδεδεμένα και πως το αποτέλεσμα ενός έργου εξαρτιόταν από τη φυλή του εκάστοτε καλλιτέχνη. Θεωρητικοί, επίσης, είχαν γράψει για τους τρόπους με τους οποίους οι εκφυλισμένοι Εβραίοι και άλλες ύπουλες επιρροές είχαν υπερβεί την «καλή γερμανική τέχνη». Παράλληλα, βιβλία, φυλλάδια και σύλλογοι υποσχέθηκαν να «ξεφορτωθούν» την ξένη επιρροή και να αναδείξουν μια γνήσια γερμανική κουλτούρα με γερμανικά πρότυπα βασισμένα στην πειθαρχία και την τάξη των προηγούμενων αιώνων.

---

<sup>26</sup> Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany"., New York., Harry N. Abrams., σελ. 11.

<sup>27</sup> Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany"., New York., Harry N. Abrams., σελ. 26.

<sup>28</sup> Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 29.

<sup>29</sup> Ομοίως ανωτέρω βλ. παραπομπή υπ' αριθμό 26.

<sup>30</sup> Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 35.

<sup>31</sup> Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 32.

Κατά τη δεκαετία του 1920 η τέχνη της Γερμανίας ξεκίνησε να θεσμοθετείται, με τη δημιουργία ιδιωτικών χορηγούμενων λεσχών τέχνης, ομάδων και κοινοτήτων, οι οποίες διαδραμάτιζαν σημαντικό ρόλο στην γερμανική καλλιτεχνική σκηνή. Καλλιτέχνες με κοινά ενδιαφέροντα και στυλ ομαδοποιήθηκαν.<sup>32</sup> Πιο συγκεκριμένα, περίπου το 1920 δημιουργείται η «Ένωση Γερμανικής Τέχνης» (Deutsche Kunstgesellschaft). Η ένωση είχε ως στόχο μια «κοινή δράση ενάντια στη διαφθορά της τέχνης» και την προβολή μιας τέχνης που ήταν καθαρά γερμανική, με την γερμανική ψυχή να αντικατοπτρίζεται στη τέχνη. Την ίδια περίοδο στη Δρέσδη, η ζωγράφος Bettina Feistl – Rohmender, δημιούργησε μια ομάδα με το όνομα «Η Κοινωνία της Γερμανικής Τέχνης», στην οποία μόνο καλλιτέχνες με γερμανικό αίμα ήταν αποδεκτοί. Η έμπνευση τους ήταν οι γερμανοί ρομαντικοί καλλιτέχνες και στράφηκαν εναντίον όσων έβλεπαν ως «φρικτά παραμορφωμένα σώματα που βρέθηκαν στην μοντέρνα τέχνη». Λίγο αργότερα, τον Αύγουστο του 1927, ο Alfred Rosenberg, ίδρυσε την «Εθνικοσοσιαλιστική Εταιρία του Γερμανικού Πολιτισμού», η οποία το 1928 μετονομάστηκε σε «Ένωση για την υπεράσπιση του Γερμανικού Πολιτισμού» (Kampfbund für Deutsche Kultur). Στόχος της ένωσης αυτής ήταν να σταματήσει τη διαφθορά της τέχνης και να ενημερώσει τον γερμανικό λαό για την σχέση μεταξύ φυλής και αξιών της τέχνης. Το μήνυμα που διέδιδε ήταν πως το ηθικό θεμέλιο της τέχνης έπρεπε να είναι ηρωικό, και άρα γερμανικό. Ήδη από το 1929, η Ένωση, διοργάνωνε εκστρατείες δυσφήμισης της μοντέρνας τέχνης, ως «έγκλημα κατά του γερμανικού πολιτισμού». Ο ίδιος ο Rosenberg ισχυριζόταν ότι η καταστροφή ξεκίνησε από τους ιμπερσιονιστές, κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, και συνεχίστηκε από τους εξπρεσιονιστές.<sup>33</sup> Είχε, μάλιστα, χαρακτηριστικά αναφέρει πως «το εξωγήινο, εβραϊκό φυτό πρέπει να αφαιρεθεί από τις ρίζες του».<sup>34</sup> Παρ' όλα αυτά, καμία από τις ομάδες που δημιουργήθηκαν πριν το 1933 και οι οποίες θα μπορούσαν να πυροδοτηθούν εναντίον της μοντέρνας τέχνης, δεν είχαν δύναμη και εξουσία ώστε να βλάψουν τους καλλιτέχνες, αλλά ούτε και τα έργα τέχνης.<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 52.

<sup>33</sup> Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany"., New York., Harry N. Abrams., σελ. 45

<sup>34</sup> Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 33.

<sup>35</sup> Werner A. (1966), "Hitler's Kampf Against Modern Art: A Retrospective"., periodicals archive online., σελ 59.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3:

### Η τέχνη ως προπαγάνδα των Ναζί (1933 – 1939)

---

Ήδη από την παιδική του ηλικία, ο Adolf Hitler είχε πάθος με τη ζωγραφική και είχε ορκιστεί πως θα αφιέρωνε όλη του ζωή στην τέχνη.<sup>36</sup> Σύμφωνα με όσα ο ίδιος ισχυριζόταν, όσο βρισκόταν ακόμη στη Βιέννη, δημιούργησε περισσότερους από 700 πίνακες και περισσότερα από 2.000 υδατογραφήματα, ελαιογραφίες και διάφορες ζωγραφιές.<sup>37</sup> Η τέχνη του που χαρακτηρίστηκε ως συμβατική, ακολουθούσε πρότυπα του παρελθόντος και ήταν γεμάτη προκαταλήψεις. Ο ίδιος είχε ήδη αρχίσει να υιοθετεί συμπεριφορές και απόψεις, τις οποίες όπως έδειξε η ιστορία, δεν θα άλλαζε ποτέ. Τα έργα του φανέρωναν πως δεν είχε την επιθυμία να ανακαλύψει και να δοκιμάσει τίποτα το καινούριο ή πρωτότυπο. Το 1907, έδωσε εξετάσεις για την εισαγωγή του στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Βιέννης, στις οποίες και απέτυχε. Την ίδια περίοδο, οι μοντερνιστές ήταν νέοι, ιδεαλιστές και παθιασμένοι, στην αρχή μιας πολύ υποσχόμενης καριέρας. Ο Hitler ήταν ένας άγνωστος. Το γεγονός αυτό, για πολλούς, έγινε ο κύριος λόγος για τον οποίο ο Hitler ανέπτυξε ένα σπουδαίο μίσος για τους διανοούμενους και τη μοντέρνα τέχνη, κυρίως για τους ντανταϊστές.<sup>38</sup> Για εκείνον η σύγχρονη τέχνη δεν ήταν τίποτα άλλο παρά «απίστευτες επιθέσεις στον γερμανικό πολιτισμό και στον εθνικό θησαυρό της τέχνης, προωθημένες από μια ομάδα απατεώνων υποκινούμενων από πολιτικά, προπαγανδιστικά κίνητρα».<sup>39</sup> Το μίσος αυτό, συσσωρεύτηκε και εκφράστηκε το 1925 στο αυτοβιογραφικό και προπαγανδιστικό του βιβλίο, «Ο Αγών μου» (Mein Kampf). Στο βιβλίο αυτό, ανέφερε επανειλημμένως την πεποίθηση του πως τα έργα σύγχρονης τέχνης δεν ήταν τίποτα παραπάνω από προϊόντα που προέκυπταν από άρρωστα μυαλά, τα οποία με τη σειρά τους άνηκαν σε μια εκφυλισμένη φυλή ανθρώπων. Εν αντιθέσει αυτού του είδους τέχνης, ο Hitler υποστήριζε πως η τέχνη θα έπρεπε να αναπαριστά την πραγματικότητα και πως η αρχαιότητα ήταν ο πραγματικός πρόδρομος της αγνής τέχνης, η οποία συγγεόταν με το αρχαίο ελληνικό κάλλος.<sup>40</sup> Στο ίδιο βιβλίο, ανέλυσε εκτενώς -σε δύο κεφάλαια- τη σημασία της προπαγάνδας και πώς αυτή μπορεί να χρησιμοποιηθεί προς όφελος των κομμάτων. Συγκεκριμένα, ο Hitler ανέφερε πως κάθε πραγματικά σπουδαία και επαναστατική οργάνωση, πρέπει να χρησιμοποιήσει την προπαγάνδα, ώστε να κάνει τους ανθρώπους να πιστέψουν σε αυτή και να ενστερνιστούν την ιδεολογία της. Έπειτα θα πρέπει να επιλέξει και να εκπαιδεύσει ικανούς ανθρώπους που θα έχουν ως καθήκον τους τη διάδοση της ιδέας που προεβέβαια από την οργάνωση. Όσο πιο γρήγορα συμβεί αυτό, τόσο πιο επιτυχημένη θα είναι η προπαγάνδα και άρα τόσο καλύτερος, ισχυρότερος και εντονότερος είναι ο οργανισμός που βρίσκεται πίσω από αυτή.<sup>41</sup> Όντας, λοιπόν, φανατικός υποστηρικτής των προπαγανδιστικών μεθόδων, όταν ανέβηκε στην εξουσία την χρησιμοποίησε με τεράστια επιτυχία στο γερμανικό λαό. Τα θέματα που χρησιμοποιήθηκαν ήταν:

- Η ταπείνωση της χώρας εξαιτίας της Συνθήκης των Βερσαλλιών.
- Η ανικανότητα της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης.

---

<sup>36</sup> Παράρτημα εικόνα 8.

<sup>37</sup> Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 43

<sup>38</sup> Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 41

<sup>39</sup> Lehmann-Haupt H. (1948) "Art under the Nazis". Hellmut Harper's Magazine. Periodicals archive online σελ. 90

<sup>40</sup> Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 10-11.

<sup>41</sup> Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 21.

- Το κακό που προερχόταν από τους Εβραίους, Μπολσεβίκους και τον καπιταλισμό, εναντιθέσει με τον πατριώτη ναζιστή Γερμανό.

Ταυτοχρόνως, η προπαγάνδα είχε τρία επίπεδα:

- Τη θεοποίηση του Hitler και την παρουσίαση του ως Μεσσία που όλοι έπρεπε να ακολουθούν και να υπακούουν.
- Τον ορισμό του εχθρού και την αιτιολόγηση για την μεταχείριση του.
- Τη συγκέντρωση των μαζών.<sup>42</sup>

Βασικός πυλώνας της σύστασης του Γ' Ράιχ στη Γερμανία, ήταν η τέχνη η οποία έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη διατήρηση του ναζιστικού κόμματος στην εξουσία. Όπως αναφέρθηκε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, η πάλη μεταξύ των πρωτοποριακών και των παραδοσιακών καλλιτεχνών, είχε ήδη ξεκινήσει από τις αρχές του 19ου αιώνα. Όταν όμως το εθνικοσοσιαλιστικό κόμμα του Adolf Hitler ανέβηκε στην εξουσία το 1933, η τέχνη έγινε αμέσως ένα από τα κεντρικά ζητήματα και για αυτόν το λόγο βρέθηκε στο επίκεντρο της γερμανικής ζωής.<sup>43,44</sup> Για την κυβέρνηση του Τρίτου Ράιχ η καλλιέργεια των τεχνών είχε ακόμη μεγαλύτερη και πιο διαρκή σημασία και από την ικανοποίηση των καθημερινών αναγκών των ανθρώπων.<sup>45</sup> Αυτό συνέβη γιατί οι εθνικοσοσιαλιστές κατάλαβαν από νωρίς πως η τέχνη, όχι μόνο μπορούσε να μεταφέρει ένα επιθυμητό πολιτικό μήνυμα αλλά ήταν και ο τέλειος τρόπος χειραγώγησης των ανθρώπων.<sup>46</sup> Η τέχνη, και οτιδήποτε αυτή συνεπάγεται, ξεκίνησε να χρησιμοποιείται προπαγανδιστικά με σκοπό την επιβολή της εθνικοσοσιαλιστικής ιδεολογίας περί ζωής και τον προσανατολισμό του ανθρώπινου νου, των συναισθημάτων, των ονείρων και της συμπεριφοράς προς όφελος του κόμματος.<sup>47</sup> Ξεκινώντας μια έντονη επίθεση στην τέχνη, οι Ναζί θέλησαν να κλείσουν τους ανοιχτούς λογαριασμούς που είχαν με τη πρώην Δημοκρατία της Βαϊμάρης, να προσδώσουν νομιμότητα και εσωτερική πολιτική σταθερότητα στο δικό τους κανόνα. Αυτός ο σκοπός υποστηρίχθηκε αποτελεσματικά, μέσω της προπαγάνδας, στιγματίζοντας τη μοντέρνα τέχνη ως «εβραϊκή – μπολσεβίκικη». Αποτέλεσμα αυτού, ήταν η κινητοποίηση των προϋπαρχουσών προκαταλήψεων ενάντια στη σύγχρονη τέχνη και η προαγωγή του αντισημιτισμού και του αντικομμουνιστικού συναισθήματος.<sup>48</sup> Ακόμα, γεννήθηκε το μίσος ενάντια στους Ρομά, ομοφυλόφιλους, πολιτικούς αντιφρονούντες και όσους θεωρήθηκαν κατώτεροι και επιβλαβείς –όπως άτομα με ψυχική ή σωματική αναπηρία-, με απώτερο σκοπό πάντοτε τη δημιουργία μιας μεγάλης Γερμανίας.<sup>49</sup> Προς εύνοια του Hitler, υπήρχε ήδη μια ολόκληρη σκέψη την οποία μπορούσε να εκμεταλλευτεί και να βασίσει τις ιδέες του πάνω της.<sup>50</sup>

Εκτός από τον Hitler, ιδιαίτερο θαυμασμό και μια ξεκάθαρη προτίμηση στο ρεαλιστικό τρόπο ζωγραφικής, παρουσίασαν και οι υπόλοιποι εθνικοσοσιαλιστές. Το

<sup>42</sup> Narayanaswami K. “Analysis of Nazi Propaganda: A Behavioral Study”, Harvard University.

<sup>43</sup> Adam P. (1992). “Art of the Third Reich”. New York. Harry N. Abrams. Σελ 28.

<sup>44</sup> Adam P. (1992). “Art of the Third Reich”. New York. Harry N. Abrams. Σελ 38.

<sup>45</sup> Πετσίνη Π. (2014). «Τέχνη και Ναζισμός: «ευθυγράμμιση», «εκφυλισμός» και αισθητικοποίηση του πολιτικού». Αυγή.

<sup>46</sup> Adam P. (1992). “Art of the Third Reich”. New York. Harry N. Abrams. Σελ 10.

<sup>47</sup> Adam P. (1992). “Art of the Third Reich”. New York. Harry N. Abrams. Σελ 24.

<sup>48</sup> Barron S. (1991). “Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany”., New York., Harry N. Abrams., σελ. 83

<sup>49</sup> Narayanaswami K. “Analysis of Nazi Propaganda: A Behavioral Study”, Harvard University.

<sup>50</sup> Ομοίως ανωτέρω βλ. παραπομπή υπ' αριθμό 47.



καλλιτεχνικό αυτό είδος το αποκαλούσαν «γερμανική τέχνη» και ισχυρίζονταν πως ήταν το αποτέλεσμα μιας ολόκληρης κοσμοθεωρίας (weltanschauung), βασισμένη στην παράδοση που ακολουθούσε τη γερμανική φυλή και που συμβόλιζε ένα συγκεκριμένο πρότυπο ομορφιάς.<sup>51</sup><sup>52</sup> Σκοπός του κινήματος ήταν να δυναμώσει το έθνος και να κινητοποιηθεί η αστική υπερηφάνεια, μέσω της προβολής ενός ηθικού πρότυπου που όλοι έπρεπε να φιλοδοξούν.<sup>53</sup> Στην έννοια της «γερμανικής τέχνης» αργότερα, προσαρτήθηκε ο νεορομαντισμός και ο νεοκλασικισμός, καθορίζοντας αυτά ως φυλετικά αγνά καλλιτεχνικά κινήματα. Ο Hitler πίστευε πως υπήρχε επιτακτική ανάγκη για μια εθνική τέχνη κατανοητή ακόμα και από τα άτομα χαμηλότερου επιπέδου εκπαίδευσης, που τρέφεται από την εθνική συνείδηση. Η ανάγκη αυτή απαιτούσε ένα στενό, φωτογραφικό ρεαλισμό. Ο ρεαλισμός αυτός θα παρουσίαζε ακίνδυνα αντικείμενα, αβλαβείς και άνετες καταστάσεις. Το κόμμα χρειαζόνταν τη συγκατάθεση ενός κοινού το οποίο δεν θα αμφισβητούσε τα κίνητρα ή τις μεθόδους των έργων, και που δεν θα κοιτούσε με καχυποψία όλες τις δημιουργικές εκδηλώσεις.<sup>54</sup> Στο μυαλό των ναζιστών μια αυστηρή επιμονή για ένα νέο καλλιτεχνικό κίνημα ψευτο-κλασικισμού στη ζωγραφική, ήταν απαραίτητη για να δοθεί στην τέχνη ένας αέρας εξουσίας.<sup>55</sup>

Όλα αυτά, διαμόρφωσαν μια τέχνη στην οποία η απεικόνιση της γυναίκας και του άντρα παραδειγματίζαν τη γερμανική φυλή. Τα πρότυπα της «γερμανικής τέχνης» ήταν βασισμένα στις εξιδανικευμένες φιγούρες και τα συναισθηματικά τοπία που είχαν διαμορφώσει το δημοφιλές γούστο του 19ου αιώνα.<sup>56</sup> Το επίτευγμα της ομορφιάς χωρίς αισθησιασμό στην τέχνη, παρουσίασε μια πρόκληση στην αναπαράσταση του ιδανικού άντρα, με αναλογίες αρχαίων ελληνικών αγαλμάτων. Η αναπαράσταση αυτή έγινε μέσω του γυμνού, με το αντρικό σώμα να παρουσιάζεται μυώδες, εκφράζοντας δύναμη, και να γίνεται το σύμβολο της Άριας ομορφιάς. Αυτές οι φιγούρες, έπρεπε να γίνουν το παράδειγμα για έναν αληθινό Γερμανό, από την αφοσίωση του οποίου εξαρτιόταν το Γ' Ράιχ.<sup>57</sup> Όσον αφορά τη μοντέρνα τέχνη, οι εθνικοσοσιαλιστές ισχυρίζονταν πως σε πλήρη αντίθεση με τη μονιμότητα της αληθινής γερμανικής τέχνης, εκείνη ήταν προσωρινή επειδή ήταν συνδεδεμένη με τη μόδα. Η τέχνη ήταν στα χέρια διεθνών εμπόρων και δεν απευθυνόταν στο ευρύ κοινό. Σαφώς, η προτίμηση των ναζί στις ρεαλιστικές απεικονίσεις δεν ήταν τυχαία, καθώς θα εξυπηρετούσε ευκολότερα το σκοπό της προπαγάνδας, η οποία είχε ήδη αρχίσει να σχεδιάζεται από τον Hitler και τον Dr. Joseph Goebbels.

Ο Joseph Goebbels ήταν ο πιο διανοούμενος και μορφωμένος από τα υπόλοιπα μέλη του εθνικοσοσιαλιστικού κινήματος και ο πιο έμπιστος συνεργάτης του Hitler, μιας και βρισκόταν υπό τον πλήρη έλεγχο του.<sup>58</sup> Δυο μήνες αφότου ανέβηκε στην εξουσία ο Hitler, τον Μάρτιο του 1933, ιδρύθηκε το Υπουργείο Δημοσίου Διαφωτισμού και Προπαγάνδας, το οποίο ανέλαβε να διευθύνει ο Goebbels, ο οποίος στην αρχή κράτησε φιλελεύθερη στάση

---

<sup>51</sup> Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany"., New York., Harry N. Abrams., σελ. 12

<sup>52</sup> Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 71.

<sup>53</sup> Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany"., New York., Harry N. Abrams., σελ. 25

<sup>54</sup> Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany"., New York., Harry N. Abrams., σελ. 90

<sup>55</sup> Lehmann-Haupt H. (1948) "Art under the Nazis". Hellmut Harper's Magazine. Periodicals archive online σελ. 89.

<sup>56</sup> Ομοίως με ανωτέρω βλ. παραπομπή υπ' αριθμό 45.

<sup>57</sup> Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany"., New York., Harry N. Abrams., σελ. 53.

<sup>58</sup> Παράρτημα εικόνα 9.

απέναντι στις τέχνες.<sup>59</sup> Ο ίδιος ήταν λάτρης των τεχνών. Χαρακτηριστικά, στο ημερολόγιο που κρατούσε κατά τη διάρκεια της παραμονής του κόμμματος στην εξουσία, αλλά και πολλά χρόνια πριν, ανέφερε χαρακτηριστικά στις 24 Αυγούστου 1924: «Βροχερό απόγευμα. Στο μουσείο Wallraff. Σύγχρονη τέχνη. Ζωγραφική και γλυπτική. Πολλά κιτς (έργα) και άλλα. Μια μόνο ακτίνα φωτός. Max Slevogt. Ένας Γάλλος Cuirassier.<sup>60</sup> Υπέροχη ζωντάνια. Van Gogh: πορτρέτο ενός νεαρού άντρα. Υπέροχος σύντομος χαρακτηρισμός. Ένας Ισπανός χορευτής από το Nolde. Υπέροχα χρώματα. Ένα υπέροχο, πλούσιο κόκκινο. Πάνω από όλα ένα γλυπτό μου αρπάζει την προσοχή. Barlach: Berserk. Αυτή είναι η έννοια του εξπρεσιονισμού. Η έλλειψη (πρόθεσης) για μεγιστοποίηση της μεγαλειώδους αναπαράστασης. [...]».<sup>61</sup> Η αγάπη του για την μοντέρνα τέχνη ήταν και ο λόγος για τον οποίο επιθυμούσε να μείνει εκτός της αντιπαράθεσης μεταξύ της παραδοσιακής τέχνης και της μοντέρνας και προσπάθησε να δώσει χώρο και σε μοντέρνους καλλιτέχνες, ελπίζοντας πως μερικοί εξπρεσιονιστές θα μπορούσαν να χωρέσουν σε μια πτυχή του εθνικοσοσιαλισμού. Αρχικά πέτυχε τον σκοπό του και κάποιοι πρωτοποριακοί καλλιτέχνες θεωρήθηκαν «σκανδιναβού» και συνεπώς αποδεκτοί.<sup>62</sup> Από εκεί και έπειτα, ο Goebbels συνέχισε να παλεύει και να υπερασπίζεται την μοντέρνα τέχνη και ήταν πρόθυμος να δείξει πως η τέχνη πάνω από όλα είχε να κάνει με το ταλέντο και όχι με το πολιτικό περιεχόμενο. Μάλιστα, οργάνωσε και μια έκθεση για τους καλλιτέχνες του Βερολίνου στην πινακοθήκη του Μονάχου, λέγοντας πως «οι άνθρωποι στο Μόναχο πρέπει να δουν πως είναι η καλή τέχνη». Αυτή η προσπάθειά του δεν απέφερε καρπούς, φυσικά, αφού και ο ίδιος ήταν ένα απλό πιόνι στην πολιτική σκακιέρα του Φύρερ.<sup>63</sup>

Ο κεντρικός ρόλος της τέχνης στην πολιτική ζωή, την έκανε ελκυστική στον γερμανικό λαό ήδη από τον πρώτο καιρό της διακυβέρνησης των Ναζί και της έδωσε ένα λανθασμένο ανθρώπινο πρόσωπο. Δεδομένου του πολιτικού και οικονομικού κλίματος που επικρατούσε στη Γερμανία εκείνη την περίοδο, και σε συνδυασμό με την ταπείνωση που προερχόταν μετά τη Συνθήκη των Βερσαλλιών, οι Γερμανοί ήταν ώριμοι να δεχθούν μια τέτοιου είδους προπαγάνδα.<sup>64</sup> Οι εθνικοσοσιαλιστές μίλησαν για τέχνη σε ανθρώπους που δεν άνηκαν σε υψηλά κοινωνικά στρώματα και τους έπεισαν πως αυτή έπρεπε να είναι για όλους.<sup>65</sup> Επίσης, δήλωναν πως η τέχνη και η ζωή ήταν συνεχώς συνδεδεμένα, με αποτέλεσμα η πρώτη να ανθίσει απευθείας από την ζωή των Γερμανών και να κριθεί από τις κοινωνικές της αξίες και τις επιπτώσεις της. Το κίνημα των νέων, ο φόρος τιμής στην οικογένεια, η επιστροφή στη φύση, η συνάντηση του λαού, η δόξα του υγιούς σώματος, η εκπαίδευση για τον ηρωισμό, η λατρεία του ηρωικού θανάτου βρήκαν όλα την έκφραση τους στις εικαστικές τέχνες.<sup>66</sup> Η ιδέα μιας υγιούς, ευρέως αποδεκτής κουλτούρας, βασισμένης σε εθνικές, μαζικές και φυλετικές ιδέες, αντιστοιχήθηκε σε αυτό που πολλοί άνθρωποι πίστεψαν πως ήθελαν, αφού ένιωθαν πως ήταν πνευματικά και πολιτισμικά διαχωρισμένοι.<sup>67</sup> Ο Hitler είχε πλήρη γνώση των όσων έκανε και κινείτο προς συγκεκριμένη κατεύθυνση. Δεν χρησιμοποίησε την τέχνη για να την προάγει, αλλά εκμεταλλεύτηκε την δυναμική της δύναμη, με σκοπό να

<sup>59</sup>Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 45.

<sup>60</sup>Ιππέας εξοπλισμένος με ασπίδα θώρακος, σπαθί ή πυροβόλο όπλο, που εμφανίστηκε στην Ευρώπη για πρώτη φορά στα τέλη του 15ου αιώνα.

<sup>61</sup> Ημερολόγιο Γκέμπελς, σελ 147.

<sup>62</sup>Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 56.

<sup>63</sup> Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 57.

<sup>64</sup>Narayanawami K. "Analysis of Nazi Propaganda: A Behavioral Study", Harvard University.

<sup>65</sup>Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 73.

<sup>66</sup>Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 71

<sup>67</sup>Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 38.

επιηρεάσει την κοινή γνώμη.<sup>68</sup> Οι άνθρωποι, λοιπόν, έτοιμοι να ακούσουν όποιον προφήτη υποσχόταν ένωση, έκλεισαν, εν αγνοία τους, τα μάτια τους σε μια από τις πιο φρικιαστικές πλευρές του καθεστώτος και πίστεψαν πως η γερμανική τέχνη αναγεννιόταν, μετά από πολύ καιρό συσκότισης, χάρη στον Hitler και μόνο. Χαρακτηριστικά, το 1933, ο συγγραφέας και πρόεδρος του Συνδέσμου Καθηγητών Τέχνης, Robert Bottcher, ανέφερε στο βιβλίο του «Η τέχνη και η διδασκαλία της στο νέο Ράιχ» (Kunst und Kunsterziehung im neuen Reich): «Τώρα ολόκληρο το έθνος κατευθύνεται αδιάκοπα και ενωμένο μέσα στο φως. Από που προήρθε αυτό το φως; Ήρθε από τα βάθη των Γερμανών, από τις παλαιότερες γενεές, από τους αγρότες, των οποίων το βλέμμα είναι ακόμα συνδεδεμένο με το έδαφος. [...] Αλλά πάνω από όλα, το φως ήρθε από έναν άντρα, έναν άντρα που κράτησε τη ψυχή του αγνή, που δεν καταστράφηκε από λανθασμένη εκπαίδευση και κουλτούρα, όπως συνέβη σε εκατομμύρια ανάμεσα μας. Το φως ήρθε από τον Adolf Hitler» (σελ. 61).<sup>69</sup> Επίσης, λίγο αργότερα, το 1935, ο ζωγράφος και γλύπτης Hanns Bastanier ανέφερε: «Γερμανική τέχνη! Τι υπέροχος κόσμος ανοίγεται όταν ακούω αυτές τις λέξεις! Κατά την διάρκεια των τελευταίων δεκαεσσάρων ετών, τα περισσότερα έργα τα οποία προσφέρθηκαν, συλλέχθηκαν, αναγνωρίστηκαν και περιθάληθηκαν ως γερμανική τέχνη, δεν είναι γερμανική τέχνη.»<sup>70</sup> Εκτός των ανθρώπων των τεχνών, και οι συνεργάτες του Hitler σχολίαζαν συνεχώς την κατάσταση που επικρατούσε, εξυψώνοντας τον Hitler. Πιο συγκεκριμένα, ο Goebbels είχε αναφέρει: «Εσείς οι καλλιτέχνες ζείτε χαρούμενες και υπέροχες στιγμές, έχοντας τον πιο ισχυρό ηγέτη που σας κατανοεί. Ο Φύρερ αγαπά τους καλλιτέχνες γιατί είναι και αυτός ένας. Κάτω από το ευλογημένο χέρι του, γεννήθηκε μια Αναγέννηση. Ω, αιώνα των καλλιτεχνών! Τι χαρά να είμαι μέρος όλου αυτού!».<sup>71</sup> Συμπερασματικά, γίνεται σαφές πως ο Hitler θεωρούνταν πλέον ο άνθρωπος που είχε λύση για τα προβλήματα όλων των ανθρώπων, κάνοντας έτσι τη ζωή τους πολύ καλύτερη απ' ό,τι ήταν πριν.<sup>72</sup>

Τον Σεπτέμβριο 1933, ιδρύθηκε και υπήχθη στο Υπουργείο Προπαγάνδας, το Επιμελητήριο Πολιτισμού του Ράιχ (Reichkulturkammer), το οποίο αποτελούσε μια κεντρική οργάνωση, υπεύθυνη για τον έλεγχο των γερμανικών τεχνών και περιελάμβανε σχεδόν ολόκληρη την καλλιτεχνική ζωή της χώρας, χωρισμένη στα τμήματα του κινηματογράφου, οπτικών τεχνών, λογοτεχνίας, ραδιοφώνου, τύπου και μουσικής. Κάθε τμήμα ήταν χωρισμένο σε περαιτέρω υποδιαιρέσεις και διοικούταν ξεχωριστά από μέλη του κόμματος. Το Επιμελητήριο Οπτικών Τεχνών (Reichkammer der Bildenden Kunst), που συμπεριελάμβανε και τις εικαστικές τέχνες, ήταν χωρισμένο σε επτά τμήματα:

- Τμήμα της διαχείρισης.
- Τύπος και προπαγάνδα.
- Αρχιτεκτονική, αρχιτεκτονική τοπίου και εσωτερικός σχεδιασμός.
- Ζωγραφική, γλυπτική και γραφικές τέχνες.
- Εμπορική διαφήμιση.
- Καλλιτεχνική προβολή, σχέσεις καλλιτεχνών και σύνδεσμοι τέχνης.

---

<sup>68</sup>Lehmann-Haupt H. (1948) "Art under the Nazis". Hellmut Harper's Magazine. Periodicals archive online σελ. 89.

<sup>69</sup>Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 21.

<sup>70</sup>Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 38

<sup>71</sup>Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 45

<sup>72</sup>Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 73

- Έκδοση τέχνης, πωλήσεις, δημοπρασίες.<sup>73</sup>

Στόχος του επιμελητηρίου ήταν να εξασφαλίζει πως οι τέχνες θα ακολουθούσαν και θα εξέφραζαν την φιλοσοφία του κόμματος και για αυτόν τον λόγο όλοι οι καλλιτέχνες έπρεπε να είναι εγγεγραμμένοι στους καταλόγους του.<sup>74</sup> Τα πρώτα χρόνια του καθεστώτος του Hitler χαρακτηρίστηκαν από έντονες ιδεολογικές αντιπαραθέσεις και υπήρξαν έντονες συζητήσεις σχετικά με τη μορφή που έπρεπε να λάβει η νέα τέχνη και σε ποιους καλλιτέχνες έπρεπε να επιτραπεί να την ασκούν.<sup>75</sup> Το σίγουρο ήταν πως άσχετα με τις πολιτικές πεποιθήσεις του εκάστοτε καλλιτέχνη, όσοι ασχολούνταν με την αφηρημένη τέχνη, τον κυβισμό, τον εξπρεσιονισμό, τον σουρεαλισμό και άλλες μορφές μοντέρνας τέχνης είχαν δεχθεί επίθεση και είχαν ήδη αποκλειστεί. Για όλους του υπόλοιπους, η κυβέρνηση καθιέρωσε διαδικασίες μέσω των οποίων αποφαιζόταν αν κάποιος είναι αποδεκτός ή ανεπιθύμητος. Ο αποκλεισμός των καλλιτεχνών από το Επιμελητήριο ισοδυναμούσε με μόνιμη απομάκρυνση του από οποιαδήποτε ενασχόληση με την τέχνη.<sup>76</sup> Η εφημερίδα «Germania» δημοσίευσε την 16η Νοεμβρίου 1933 τα λόγια του Goebbels: «Στο μέλλον μόνο όσοι είναι μέλη του επιμελητηρίου θα επιτρέπεται να είναι παραγωγικοί στην πολιτισμική μας ζωή. Η συμμετοχή είναι ανοιχτή σε όσους πληρούν τις προϋποθέσεις εισόδου. Με αυτόν τον τρόπο όλα τα ανεπιθύμητα και επιβλαβή στοιχεία έχουν αποκλειστεί». Ήδη από τον πρώτο καιρό της ίδρυσης του Πολιτισμικού Επιμελητηρίου του Ράιχ, ο αριθμός των μελών ανερχόταν στα 45.000, ενώ το 1935, δυο χρόνια μετά την ίδρυση του, το Επιμελητήριο αριθμούσε 100.000 μέλη. Πιο συγκεκριμένα, συμπεριλαμβάνονταν 15.000 αρχιτέκτονες, 14.300 ζωγράφοι, 2.900 γλύπτες, 6.000 σχεδιαστές και καλλιτέχνες εικαστικών τεχνών, 2.000 εκδότες και έμποροι τέχνης, και χιλιάδες σκηνοθέτες, ηθοποιοί και μουσικοί. Φυσικά, προσφέρονταν πολλά προνόμια σε όσους υποστήριζαν το καθεστώς, σε όσους ήταν φυλετικά αγνοί και σε αυτούς που γίνονταν μέλη. Στην αρχή, οι καλλιτέχνες ήταν εξαιρούμενοι από τις στρατιωτικές τους υποχρεώσεις, ένα προνόμιο που δεν ήταν δεδομένο σε άλλους επαγγελματικούς κλάδους, όπως τους επιστήμονες, ενώ επίσης πολλοί είχαν και τεράστια οικονομικά οφέλη και επιδόματα για την αγορά σπάνιων υλικών τέχνης.<sup>77</sup><sup>78</sup> Η εθνικοσοσιαλιστική ηγεσία έδωσε στους καλλιτέχνες προθεσμία τεσσάρων ετών, από την ανάληψη της εξουσίας το 1933, για να συμμορφωθούν και να ακολουθήσουν τον δρόμο της πραγματικής τέχνης.<sup>79</sup>

Τα τέσσερα πρώτα χρόνια του εθνικοσοσιαλιστικού καθεστώτος θεωρήθηκαν ως ένας αγώνας των ναζιστών με σκοπό τη αλλαγή της ιστορίας τέχνης και την προετοιμασία των ανθρώπων για μια νέα μαζική αισθητική.<sup>80</sup> Οι αρχηγοί του κόμματος δεν ήταν απλώς ικανοποιημένοι με την παύση της σύγχρονης τέχνης, ήθελαν να διορθώσουν τα κακώς κείμενα του παρελθόντος και να ξαναγράψουν ιστορία. Ήθελαν να δείξουν την ανωτερότητα της γερμανικής συμβολής στην ιστορία της τέχνης.<sup>81</sup> Οι συστηματικές και θεσμοθετημένες

<sup>73</sup>Barron S. (1991). “Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany”., New York., Harry N. Abrams., σελ. 10

<sup>74</sup>Adam P. (1992). “Art of the Third Reich”. New York. Harry N. Abrams. Σελ 52.

<sup>75</sup>Adam P. (1992). “Art of the Third Reich”. New York. Harry N. Abrams. Σελ 56

<sup>76</sup> Barron S. (1991). “Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany”., New York., Harry N. Abrams., σελ. 9-10

<sup>77</sup>Adam P. (1992). “Art of the Third Reich”. New York. Harry N. Abrams. Σελ 53.

<sup>78</sup>Lehmann-Haupt H. (1948) “Art under the Nazis”. Hellmut Harper’s Magazine. Periodicals archive online σελ. 89

<sup>79</sup>Πετσίνη Π. (2014). «Τέχνη και Ναζισμός: «ευθυγράμμιση», «εκφυλισμός» και αισθητικοποίηση του πολιτικού». Αυγή.

<sup>80</sup>Adam P. (1992). “Art of the Third Reich”. New York. Harry N. Abrams. Σελ 93

<sup>81</sup>Lehmann-Haupt H. (1948) “Art under the Nazis”. Hellmut Harper’s Magazine. Periodicals archive online σελ. 90

επιθέσεις κατά της σύγχρονης τέχνης ξεκίνησαν μόνο λίγες εβδομάδες μετά την κατάσχεση της εξουσίας από τους εθνικοσοσιαλιστές.<sup>82</sup> Το ενδιαφέρον των μοντερνιστών για την πρωτόγονη τέχνη των μη ευρωπαϊκών πολιτισμών, τα αυθόρμητα σχέδια που έμοιαζαν σαν παιδικές ζωγραφιές και οι φαντασιώσεις ψυχικά ασθενών, παρουσίασαν στους Ναζί ένα ευρύ και γόνιμο έδαφος για αντι-μοντερνιστική προπαγάνδα.<sup>83</sup> Στα πλαίσια της επίθεσης που είχαν ξεκινήσει οι ναζιστές, έβαλαν ταμπέλες όπως «καπιταλισμός» και «πληθωριστικές τιμές» μέσα στην έννοια της μοντέρνας τέχνης και κατάφεραν να γίνουν ακόμα πιο αρεστοί.<sup>84</sup> Ο μοντερνισμός, που φαινόταν να υποστηρίζεται από μια ανεύθυνη πολιτιστική κουλτούρα, έπρεπε να αποκαλυφθεί ως απτή απάτη που είχε ως σκοπό να μπερδέψει τον γερμανικό λαό.<sup>85</sup> Επίσης, το κόμμα απέρριψε και καταδίκασε οτιδήποτε υπήρχε στην γερμανική μοντέρνα σκηνή της τέχνης πριν το 1933 και τα μέλη του ξεκίνησαν να αποκαλούν ως «εκφυλισμένους» όλους τους πρωτοποριακούς καλλιτέχνες.<sup>86</sup><sup>87</sup> Όσο πιο γνωστός ήταν ο «εκφυλισμένος» καλλιτέχνης, τόσο πιο αυστηρά τον έλεγχαν οι Ναζί. Όσοι πειραματίστηκαν με νέες μορφές έκφρασης, δεν κατάφεραν να σιωπήσουν την συνείδηση τους και αρνήθηκαν να συμμορφωθούν, κυνηγήθηκαν, απολύθηκαν από τις δουλειές τους σε σχολεία και σχολές τέχνης και υπέφεραν. Για εκείνους ξεκίνησε ένα καλοστημένο ανθρωποκνηγητό από τους Ναζί. Αρχικά, οι Ναζί ξεκίνησαν να παρακολουθούν τους καλλιτέχνες συστηματικά ως εχθρούς του γερμανικού πολιτισμού, ελέγχοντας μήπως διέπρατταν περαιτέρω εκφυλισμένες πράξεις. Κάθε εβδομάδα ένας αστυνομικός τους επισκεπτόταν απροειδοποίητα, ώστε να σιγουρευτεί πως δεν ζωγράφιζε κρυφά. Ακόμα, το Υπουργείο Προπαγάνδας, έστελνε κατασκόπους ως πελάτες που ζητούσαν την δημιουργία των πορτρέτων τους, με σκοπό να τους δολοφονήσουν σε μια ριζοκίνδυνη για αυτούς πράξη που θα είχε ως αποτέλεσμα τον θάνατο τους.<sup>88</sup>

Μεταξύ των άλλων σαρωτικών αλλαγών που συνέβησαν στη Γερμανία, επίσης, βρισκόταν μια κυβερνητική εκστρατεία που αποκαλούνταν «Συντονισμός» ή «Προσαρμογή» (Gleichschaltung). Στόχος της ήταν η ευθυγράμμιση των πολιτών, του κράτους, των πανεπιστημίων, των πολιτισμικών, κοινωνικών και κρατικών θεσμών με τις αρχές και τις πρακτικές του εθνικοσοσιαλισμού. Η εκστρατεία πραγματοποιήθηκε με εντυπωσιακή ταχύτητα όχι μόνο μέσω της επιβολής της από τους εθνικοσοσιαλιστές αλλά και γιατί ένα συντριπτικό ποσοστό των Γερμανών έθεταν τους εαυτούς οικειοθελώς υπό την επιρροή της ναζιστικής ιδεολογίας. Το φαινόμενο ονομάστηκε «αναπροσαρμογή» (Selbstgleichschaltung).<sup>89</sup>

Οι ναζί θεωρούσαν γενικότερα τη σύγχρονη τέχνη άρρωστη (krankhaft). Αυτός ο όρος, όπως εφαρμόστηκε στην τέχνη από τον αρχιτέκτονα Paul Schultze – Naumburg στο

---

<sup>82</sup>Barron S. (1991). “Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany”. New York., Harry N. Abrams., σελ. 83

<sup>83</sup>Barron S. (1991). “Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany”. New York., Harry N. Abrams., σελ. 47

<sup>84</sup>Adam P. (1992). “Art of the Third Reich”. New York. Harry N. Abrams. Σελ 59.

<sup>85</sup>Barron S. (1991). “Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany”. New York., Harry N. Abrams., σελ. 47

<sup>86</sup>Barron S. (1991). “Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany”. New York., Harry N. Abrams., σελ. 9

<sup>87</sup>Barron S. (1991). “Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany”. New York., Harry N. Abrams., σελ. 15

<sup>88</sup>Lehmann-Haupt H. (1948) “Art under the Nazis”. Hellmut Harper’s Magazine. Periodicals archive online σελ. 88.

<sup>89</sup> Πετσίνη Π. (2014). «Τέχνη και Ναζισμός: «ευθυγράμμιση», «εκφυλισμός» και αισθητικοποίηση του πολιτικού». Αυγή.

φυλλάδιο του «Τέχνη και Φυλή» (Kunst und Rasse), που δημοσιεύθηκε το 1928, ήταν συνώνυμος με το «φυλετικά κατώτερο». Οι διαστρεβλωμένες συγκρίσεις του συγγραφέα μεταξύ εξπρεσιονιστικών πορτρέτων και φωτογραφιών νοητικά αρρώστων και αδύναμων ανθρώπων, μεταφέρθηκαν στην πολιτική αρένα από τους ναζί. Συνδυαστικά με αυτό, ανέφεραν την εξίσωση του μολσεβίκικου στοιχείου με το αναρχικό, έχοντας ως ενοποιητικό σύνδεσμο σε όλη αυτή τη δυσφήμιση τη λέξη «εβραϊκό».<sup>90</sup> Γενικότερα, ξεκίνησαν να υποστηρίζονται και να διαδίδονται φήμες πως όλη τη δύναμη πάνω στην τέχνη την ασκούσαν οι Εβραίοι, δημιουργώντας έτσι αντισημιτικά αισθήματα στο λαό.<sup>91</sup> Έξω από αυτή την επίθεση δεν μπορούσαν να μείνουν οι πολιτισμικοί οργανισμοί. Ο Heinrich Luitpold Himmler, αρχηγός της κρατικής αστυνομίας των Ναζί γνωστή ως SS, προσέλαβε πανεπιστημιακούς, καθηγητές και διδακτορικούς, στη μισθοδοσία της SS, και τους διέταξε να προπαγανδίσουν τη δόξα της προϊστορικής γερμανικής τέχνης. Είχαν εντολές να κάνουν ανασκαφές, να κλέψουν από τα μουσεία των κατεχόμενων περιοχών της Γερμανίας, να γράψουν και να δημοσιεύσουν κάθε αντικείμενο που αφορούσε το παρόν και τα κατορθώματα των γερμανικών φυλών στην Ευρώπη.<sup>92</sup> Στα μουσεία του Βερολίνου, Έσσεν, Μούνχεϊμ και Κολονίας τα οποία είχαν δείξει έργα πρωτοποριακής τέχνης, περισσότεροι από 20 διευθυντές και επιμελητές απολύθηκαν και αντικαταστάθηκαν από αξιόπιστους άντρες του κόμματος, οι οποίοι ενστερνίζονταν τη φιλοσοφία του Rosenberg και τα έργα σταμάτησαν να εκτίθενται.<sup>93</sup> Το ίδιο συνέβη και στις ακαδημίες και ινστιτούτα τέχνης τα οποία αποτέλεσαν τον αμέσως επόμενο στόχο. Αργότερα, και αφού είχαν ήδη συμβεί τα προαναφερθέντα γεγονότα, την 7η Απριλίου 1933, ψηφίστηκε ο νόμος περί αποκατάστασης της επαγγελματικής δημόσιας υπηρεσίας (Gesetz wiederherstellung des berufsbeatentums). Ο νόμος αυτός σχεδιάστηκε με σκοπό τη δημιουργία μιας μόνιμης και νόμιμης βάσης για την απόλυση πανεπιστημιακών καθηγητών και υπεύθυνων μουσείων, βάσει φυλετικών ή πολιτικών κινήτρων.<sup>95</sup>

Το 1933 ολοκληρώνει την προπαγανδιστική του δράση με το μανιφέστο «Αναφορά γερμανικής τέχνης» (Deutsche kunstbericht), που δημοσίευσε ο Goebbels στη Γερμανική Επιθεώρηση Τέχνης (Deutscher Kunstbericht), στο οποίο ανέφερε τι έπρεπε να περιμένουν οι καλλιτέχνες μοντέρνας τέχνης από τη νέα κυβέρνηση. Πιο συγκεκριμένα:

- Όλα τα κοσμοπολίτικα ή μολσεβίκικα έργα τέχνης έπρεπε να αφαιρεθούν από τα γερμανικά μουσεία και τις συλλογές, αλλά πρώτα έπρεπε να εκτεθούν στο κοινό, το οποίο με τη σειρά του έπρεπε να ενημερωθεί για τις πληροφορίες απόκτησης του, και στη συνέχεια να καούν ώστε να καθαρίσει ο γερμανικός πολιτισμός.
- Όλοι οι διευθυντές μουσείων που ξόδεψαν χρήματα του δημοσίου για την απόκτηση έργων «μη γερμανικής τέχνης», έπρεπε να απολυθούν αμέσως.
- Κανένας καλλιτέχνης που είχε επαφές με μαρξιστές ή μολσεβίκικους δεν επιτρεπόταν να αναφερθεί ξανά.

<sup>90</sup>Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany", New York., Harry N. Abrams., σελ. 47

<sup>91</sup>Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 39.

<sup>92</sup>Lehmann-Haupt H. (1948) "Art under the Nazis". Hellmut Harper's Magazine. Periodicals archive online σελ. 90

<sup>93</sup>Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 42.

<sup>94</sup>Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany", New York., Harry N. Abrams., σελ. 9

<sup>95</sup>Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany", New York., Harry N. Abrams., σελ. 83

- Δεν επιτρεπόταν το χτίσιμο κτηρίων – κύβων ξανά.
- Όλα τα δημόσια γλυπτά που δεν ήταν κοινώς αποδεκτά έπρεπε να αφαιρεθούν αμέσως.

Μετά από το παραπάνω μανιφέστο, στις 30 Οκτωβρίου του ίδιου έτους, διατάζεται να κλείσει οριστικά ολόκληρη η πινακοθήκη του Βερολίνου, η οποία φιλοξενούσε και τις σημαντικότερες συλλογές μοντέρνας τέχνης. Τα έργα που κατασχέθηκαν, φυλάχθηκαν στα «Επιμελητήρια του τρόμου της τέχνης» (Schreckenskammern der kunst), που αποτελούσαν μέρος του Επιμελητηρίου Πολιτισμού. Οι υπεύθυνοι των επιμελητηρίων αυτών, αποφάσισαν και δήλωσαν στον γερμανικό λαό, πως χρήματα του δημοσίου σπαταλήθηκαν για την αγορά εκείνων των «μοντέρνων τρόμων» και υπονοούσαν πως πολλά από τα έργα είχαν δοθεί στα μουσεία από μια κλίκα Εβραίων εμπόρων τέχνης.<sup>96</sup> Έχοντας αρχίσει να ξεφορτώνονται τους εχθρούς τους αφοσιώθηκαν ολοκληρωτικά στο έργο τους. Ο Goebbels εξακολουθούσε να κατηγορεί την εβραϊκή ή μπολσεβίκικη τέχνη ενώ οι υπόλοιποι ναζιστές προετοίμασαν άπογα το έδαφος για όσα επρόκειτο να ακολουθήσουν.<sup>97</sup>

Το 1934 βρήκε το εθνικοσοσιαλιστικό κόμμα ακόμα πιο οργανωμένο και σίγουρο για τις επερχόμενες πράξεις του. Αρχικά, ιδρύθηκε το «Γερμανικό Εργατικό Μέτωπο» (Deutsche Arbeits Front, DAF), που αποτέλεσε τη μοναδική νόμιμη εργατική οργάνωση, μετά την κατάργηση όλων των υπολοίπων εργατικών και συνδικαλιστικών οργανώσεων από τον Hitler. Σε αυτό, ανατέθηκε μια ειδική αποστολή που ονομάστηκε «Δύναμη μέσω διασκέδασης» (Kraft durch Freude, KdF), που είχε ως στόχο τη διάδοση και τη συστηματική εκπαίδευση περί τέχνης και πολιτισμού σε μαζική κλίμακα. Με αυτόν τον τρόπο, το κόμμα ξεκίνησε να οργανώνει και να προσανατολίζει τον ελεύθερο χρόνο των ανθρώπων αλλά και να αποκαθιστά το δεσμό μεταξύ του λαού και των καλλιτεχνών. Υπεύθυνοι του προγράμματος ήταν ο Rosenberg και ο Robert Ley, πολιτικός και μέλος του κόμματος, οι οποίοι ήταν επίσης υπεύθυνοι για την οργάνωση και το συντονισμό της πολιτισμικής βούλησης του γερμανικού λαού. Το ίδιο έτος, ιδρύθηκε ένα ειδικό τμήμα εικαστικών τεχνών που είχε ως στόχο να γεφυρώσει τις σχέσεις των καλλιτεχνών με τους εργάτες. Μέσα σε έναν χρόνο, περισσότερες από 120 εκθέσεις «γερμανικής τέχνης» παρουσιάστηκαν σε χώρους εργοστασίων.<sup>98</sup> Στόχος του Hitler ήταν να δημιουργήσει έναν «νέο άνθρωπο», μέσω πολλών πολιτισμικών αλλαγών, που θα πραγματοποιούνταν από τους οργανισμούς που είχε ιδρύσει.<sup>99</sup>

Από την αρχή της ηγεσίας του κόμματος, οι εθνικοσοσιαλιστές ξεκίνησαν να οργανώνουν προπαγανδιστικές εκθέσεις. Κάποιες από αυτές αποτελούνταν από την «αγνή γερμανική τέχνη», ενώ κάποιες άλλες αποτελούνταν από αυτά που θεωρούσαν τα πιο χυδαία παραδείγματα μοντέρνας τέχνης.<sup>100101</sup> Οι τελευταίες, αποκαλούνταν «Δωμάτια τρόμου της τέχνης» (Schreckenskammern der kunst) ή «Εκθέσεις αποστροφής» (Schandausstellungen) και διοργανώνονταν κυρίως μετά την παρότρυνση των νέων διευθυντών μουσείων, έχοντας τη στήριξη οργανώσεων με εθνικοσοσιαλιστική ιδεολογία, όπως η «Αγωνιστική Ένωση Γερμανικού Πολιτισμού» (Kampfbund für Deutsche Kultur). Τα έργα τέχνης που εκτέθηκαν δεν υποτιμήθηκαν βάσει των ιδίων και των χαρακτηριστικών τους αλλά ψευδώς αντιμετωπίστηκαν ως «αρχαία της εποχής της παρακμής», και χρησιμοποιήθηκαν με

<sup>96</sup>Barron S. (1991). “Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany”., New York., Harry N. Abrams., σελ. 13-15.

<sup>97</sup>Adam P. (1992). “Art of the Third Reich”. New York. Harry N. Abrams. Σελ 65

<sup>98</sup>Adam P. (1992). “Art of the Third Reich”. New York. Harry N. Abrams. Σελ 73

<sup>99</sup>Adam P. (1992). “Art of the Third Reich”. New York. Harry N. Abrams. Σελ 76

<sup>100</sup>Adam P. (1992). “Art of the Third Reich”. New York. Harry N. Abrams. Σελ 112

<sup>101</sup>Adam P. (1992). “Art of the Third Reich”. New York. Harry N. Abrams. Σελ 66

δυσφημιστικό ύφος για να καταδικάσουν το πολιτικό σύστημα της Βαϊμάρης.<sup>102</sup> Αναλυτικότερα, ήδη τον Απρίλιο του 1933 διοργανώθηκε μια περιοδική έκθεση γερμανικής τέχνης στο Braunschweig, μέσω της οποίας οι Ναζί έδειξαν στο κοινό το είδος έργων που προτιμούσαν. Εν συνεχεία, το 1934 ο Rosenbeg διοργάνωσε μια έκθεση στο Βερολίνο, αποτελούμενη από διακόσια παραδοσιακά έργα τέχνης, εθνικοσοσιαλιστικού περιεχομένου. Την ίδια χρονιά, υλοποιήθηκε μια έκθεση στο Μόναχο με τίτλο «Αίμα και Έδαφος» (Blut und Boden), η έκθεση «Γερμανική γη – Γερμανός άνθρωπος», η οποία ταξίδεψε σε όλη τη χώρα, και τέλος, στο Βερολίνο με τίτλο «Γερμανός αγρότης – Γερμανική γη». Εν συνεχεία ακολούθησε η «Μεγάλη αντι – μπολσεβίκικη έκθεση» (Grosse Antibolschewistische Ausstellung), η οποία διήρκησε από τις 5 έως τις 29 Σεπτεμβρίου του 1934 και στη συνέχεια ταξίδεψε σε άλλες περιοχές της χώρας. Μετά το 1937 πραγματοποιήθηκε και η έκθεση «Ο Αιώνιος Εβραίος» (Der ewige Jude), που διήρκησε μέχρι το 1939 και προσέλκυσε περισσότερους από 150.000 επισκέπτες σε πολλές μεγάλες πόλεις της χώρας.<sup>103</sup>

Τα συνέδρια του κόμματος στη Νυρεμβέργη και οι ομιλίες του Hitler, όμως, ήταν ίσως ο πιο άμεσος τρόπος με τον οποίο το κόμμα επηρέασε τον γερμανικό λαό, αφού το πιο ισχυρό όπλο για προπαγάνδα ήταν οι μαζικές συναντήσεις.<sup>104</sup> Σημαντικό ρόλο σε αυτό έπαιζαν και τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, τα οποία απαρτίζονταν από εθνικοσοσιαλιστές. Μέσω του ραδιοφώνου και του τύπου, οι ομιλίες με θέμα κυρίως τον πολιτισμό έγιναν γνωστές σε κάθε γωνία της χώρας και έτσι ο Hitler και ο Goebbels μπόρεσαν να παρουσιαστούν ως οι δημιουργοί και οι προστάτες ενός νέου και μεγάλου πολιτισμού. Η κυριολεξία και η απλότητα με την οποία τα μέσα μαζικής ενημέρωσης μετέφεραν τα προπαγανδιστικά μηνύματα ήταν εντυπωσιακές, αλλά παρ' όλα αυτά, πολλοί άνθρωποι δεν διαπίστωναν σε τι αποσκοπούσε αυτό.

Στις ομιλίες αυτές που πραγματοποιήθηκαν, έξι στο σύνολο από το 1933 έως και το 1939, ο Hitler και ο Goebbels βομβάρδιζαν τους ακροατές με πλήθος προπαγανδιστικών, ρατσιστικών, αντισημιτικών μηνυμάτων. Οι Ναζί κατάλαβαν καλύτερα από όλους ότι η επανάληψη είναι από τα σημαντικότερα στοιχεία της προπαγάνδας. Σαφώς, η τέχνη και ο πολιτισμός ήταν θέματα που αναφέρονταν και αναλύονταν εκτενώς, με σκοπό η όλη επίθεση κατά της σύγχρονης τέχνης, που είχε ξεκινήσει, να βρει αντίκτυπο και λογική εξήγηση. Αυτό συνέβαινε μέσω μιας «υποχρεωτικής» επίθεσης στη διεθνή αγορά τέχνης και ενός «συνηθισμένου» χτυπήματος στους Εβραίους και τους μοντέρνους καλλιτέχνες.<sup>105</sup> Πιο συγκεκριμένα, στο συνέδριο που πραγματοποιήθηκε τον Νοέμβριο του 1934 ο Hitler αναφέρθηκε στους κινδύνους του καλλιτεχνικού σαμποτάζ από τους κυβιστές, φουτουριστές, ντανταϊστές και όσους άλλους απειλούσαν την καλλιτεχνική ανάπτυξη και τον εθνικοσοσιαλισμό.<sup>106</sup> Αναλυτικότερα, αποκάλεσε τους μοντερνιστές «βασικό κίνδυνο» και συμπλήρωσε: «Αυτοί οι τσαρλατάνοι, κάνουν λάθος αν νομίζουν ότι οι δημιουργοί του νέου Ράιχ είναι τόσο ηλίθιοι ή τόσο ανασφαλείς ώστε να σαστίζουν, πόσο μάλλον να εκφοβίζονται, από τις σαγλαμάρες τους. Θα δείτε πως θα δημιουργήσουμε τα μεγαλύτερα πολιτισμικά και καλλιτεχνικά έργα όλων των εποχών, τα οποία θα τους ξεπεράσουν σαν να μην υπήρξαν ποτέ».<sup>107</sup> Ακόμα, επεσήμανε πως όποιος αναζητούσε το νέο στη ζωή τους

<sup>102</sup>Barron S. (1991). “Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany”., New York., Harry N. Abrams., σελ. 83

<sup>103</sup>Adam P. (1992). “Art of the Third Reich”. New York. Harry N. Abrams. Σελ 66

<sup>104</sup>Adam P. (1992). “Art of the Third Reich”. New York. Harry N. Abrams. Σελ 82.

<sup>105</sup> Adam P. (1992). “Art of the Third Reich”. New York. Harry N. Abrams. Σελ 115-118

<sup>106</sup>Barron S. (1991). “Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany”., New York., Harry N. Abrams., σελ. 12

<sup>107</sup>Πετσίνη Π. (2014). «Τέχνη και Ναζισμός: «ευθυγράμμιση», «εκφυλισμός» και αισθητικοποίηση του πολιτικού». Αυγή.



παρασυρόταν εύκολα στη σφαίρα της τρέλας, θέλοντας να δείξει τις επιπτώσεις του μοντερνισμού.<sup>108</sup> Ένα χρόνο αργότερα, στις 11 Νοεμβρίου 1935, ο Hitler παρουσίασε την άμεση σχέση της πολιτικής και της φυλής με την τέχνη.<sup>109</sup> Μέσω της μακροσκελούς ομιλίας του, έπεισε τους ανθρώπους ότι η τέχνη ήταν θέμα μείζονος σημασίας για την ηγεσία. Ανέφερε: «Καμία ηλικιακή ομάδα δεν μπορεί να ελευθερωθεί από το σκοπό της να περιθάλλει την τέχνη, θα έχανε αν αδιαφορούσε για αυτή. Θα έχανε όχι μόνο την ικανότητα καλλιτεχνικής δημιουργίας, αλλά και την ικανότητα της κατανόησης, της εμπειρίας της τέχνης. Ο δημιουργικός καλλιτέχνης εκπαιδεύει και τελειοποιεί μέσω της δουλειάς του την ικανότητα του έθνους να εκφέρει άποψη και να εκτιμά ένα έργο».<sup>110</sup> Επίσης, για την Άρια φυλή, απαίτησε από την τέχνη ένα ιδανικό μοντέλο, πρότυπο για το λαό. Τεκμηρίωσε την ομορφιά που κατέκλυζε όλους όσους άνηκαν στην άρια φυλή και ήταν ικανή να διατρέξει το γερμανικό σώμα και ψυχή. Συνεχίζοντας, ανέφερε πως η βασική λειτουργία της τέχνης ήταν να δημιουργεί εικόνες που εκπροσωπούσαν θεϊκά πλάσματα, μακριά από τους εκφυλισμούς μεταξύ ανθρώπου και πιθήκου.<sup>111</sup> Στο συνέδριο που πραγματοποιήθηκε τον Σεπτέμβριο του 1936 ο Hitler ανακοίνωσε έναν αυστηρό καθαρισμό της τέχνης, ενώ δύο μήνες μετά, στις 27 Νοεμβρίου, ο Goebbels απαγόρευσε την οποιαδήποτε κριτική περί τέχνης. Ο ίδιος ανέφερε: «Επειδή αυτός ο χρόνος δεν έχει επιφέρει βελτίωση στην κριτική της τέχνης, απαγορεύω, μια για πάντα, την παλιά μορφή της κριτικής. Από εδώ και στο εξής η αναφορά στην τέχνη θα αντικαταστήσει την κριτική. Η κριτική έχει καθιερωθεί ως ο κριτής της τέχνης – μια πλήρως λανθασμένη έννοια. Αυτό ισχύει από την εποχή της εβραϊκής κυριαρχίας της τέχνης. Η αναφορά δεν πρέπει να ασχολείται με τιμές, αλλά πρέπει να περιορίζεται στην περιγραφή και να δίνει στο κοινό την δυνατότητα να αποφασίσει. Μόνο οι δημοσιογράφοι που ακολουθούν τις εθνοσοσιαλιστικές ιδέες και μιλούν με ειλικρίνεια από την καρδιά τους θα έχουν το δικαίωμα να αναλάβουν ένα τέτοιο έργο.» Μέχρι το τέλος του έτους η μοντέρνα τέχνη είχε απαγορευτεί εντελώς.

Το 1937 ήταν η χρονιά που ο Hitler έσφιξε τα ηνία και εξαιτίας του, η χρονιά εκείνη σηματοδοτήθηκε ως σταθμός για ολόκληρη την ιστορία της τέχνης μέχρι και σήμερα. Ήταν η αρχή της μεγαλύτερης λεηλασίας, ληστείας και λογοκρισίας στην ιστορία της Γερμανίας. Ήταν η τελική νίκη της γερμανικής τέχνης έναντι της μοντέρνας τέχνης μετά από έξι χρόνια προπαγάνδας και βιαιοπραγιών. Όλη η προσπάθεια των εθνικοσοσιαλιστών να χρησιμοποιήσουν την τέχνη ως προπαγάνδα και να αφανίσουν τη μοντέρνα τέχνη απέφερε καρπούς. Όλα όσα διαδραματίστηκαν στη Γερμανία από το 1933 πήραν σάρκα και οστά σε δυο μεγάλες εκθέσεις τέχνης: την «Έκθεση Μεγάλης Γερμανικής Τέχνης» (Grosse Deutsche Kunstausstellung) και την «Έκθεση Εκφυλισμένης Τέχνης», που αποτελεί την μεγαλύτερη έκθεση μοντέρνας τέχνης μέχρι και σήμερα.<sup>112</sup> Αμφότερες οι εκθέσεις οργανώθηκαν μετά από την χρηματοδότηση του Hitler, ο οποίος κατέβαλε ένα υπέρογκο χρηματικό ποσό. Αξίζει δε να σημειωθεί ότι ήταν η πρώτη φορά που δόθηκε τόσο μεγάλη οικονομική βοήθεια στις τέχνες, αν και εν προκειμένω όλα είχαν ως σκοπό την προπαγάνδα.<sup>113</sup>

Όπως θα αναλυθεί κατωτέρω, ο Ziegler εξουσιοδοτήθηκε μέσω μιας ειδικής επιστολής, υπογεγραμμένης από τον Hitler και τον Goebbels, να συλλέξει όλα τα έργα εκφυλισμένης γερμανικής τέχνης που δημιουργήθηκαν από το 1910 και μετά και ήταν στην

---

<sup>108</sup>Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany", New York., Harry N. Abrams., σελ. 25

<sup>109</sup>Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 10

<sup>110</sup>Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 16

<sup>111</sup>Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 12

<sup>112</sup>Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 69

<sup>113</sup> Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 117

κατοχή του Ράιχ, οποιουδήποτε άλλου ομοσπονδιακού κρατιδίου και μεμονωμένου δήμου της χώρας. Η επιχείρηση αφορούσε ολόκληρο το έθνος της Γερμανίας. Τα κατασχεθέντα έργα έπρεπε να σταλούν στο Μόναχο, όπως και έγινε, για τη δημιουργία της Έκθεσης Εκφυλισμένης Τέχνης, και θα αποτελούσαν παραδείγματα προς αποφυγή. Ο Ziegler δεν γνώριζε με ακρίβεια ποια έργα έπρεπε να συλλέξει καθώς το κόμμα δεν είχε διατυπώσει ποτέ έναν συγκεκριμένο ορισμό της εκφυλισμένης τέχνης. Μοναδικός γνώμονάς του ήταν οι κοινές αρχές που μπορούσε να εντοπίσει με έργα που είχαν καταδικαστεί στο παρελθόν. Πιο συγκεκριμένα, κατέσχεσε όλους τους πίνακες Εβραίων καλλιτεχνών, όσους είχαν εβραϊκό θέμα, όσους ενέπνεαν ειρωνεία και όσους είχαν πολεμικό θέμα που δεν ακολουθούσε τους κανόνες του καθεστώτος. Ακόμα, σύλλεξε όσους εξέφρασαν σοσιαλιστικές ή μαρξιστικές ιδέες, όλους όσους απεικόνιζαν κατώτερες φυλές, όλα τα έργα γερμανικού εξπρεσιονισμού και γενικότερα τα έργα αφηρημένης τέχνης. Συνολικά 16.550 έργα τέχνης κατασχέθηκαν ως ανεπιθύμητα. Μοναδικός τους στόχος ήταν η ολοκληρωτική καταστροφή ενός πολιτισμού.<sup>114</sup>

Αντίθετη με την Έκθεση Εκφυλισμένης Τέχνης ήταν η Έκθεση Μεγάλης Γερμανικής Τέχνης, η πρώτη από τις οχτώ εκθέσεις που έκαναν οι Ναζί στον ίδιο χώρο από το 1937 έως και το 1944, ένα χρόνο πριν χαθεί ο πόλεμος.<sup>115</sup> Μέχρι το 1942 ο αριθμός των επισκεπτών των ετήσιων εκθέσεων έφτασε σχεδόν το 1.000.000 και 1.214 έργα είχαν πουληθεί. Ο μεγάλος και συνεχώς αυξανόμενος αριθμός των επισκεπτών για τον Hitler ήταν η επιβεβαίωση για την πολιτισμική πολιτική που ασκούσε. Το κοινό όμως δεν μπορούσε να αντιληφθεί πως η τέχνη του Γ' Ράιχ δεν ήταν ένας καθρέφτης του κόσμου, αλλά μια κατευθυντήρια γραμμή συμπεριφορών και στάσεων, και που για αυτόν τον λόγο τα έργα παρουσίαζαν την τέχνη που ήταν αποδεκτή από τους Ναζί και που όλοι έπρεπε να δουν και να θαυμάσουν.<sup>116117</sup> Σκοπός του Hitler ήταν να χρησιμοποιήσει την έκθεση ώστε να εδραιώσει πλέον την πολιτισμική πολιτική που έχτιζε τόσα χρόνια και να εξαλείψει μια για πάντα κάθε ίχνος εξπρεσιονισμού, ντανταϊσμού, φουτουρισμού και κυβισμού, μέσα από ένα φαινομενικά εκπαιδευτικό περιβάλλον.<sup>118</sup> Είχε έναν προγραμματισμένο χαρακτήρα, παρουσιάζοντας τη νέα τέχνη και δείχνοντας ξεκάθαρα το διαχωρισμό της από την τέχνη της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης.<sup>119</sup> Όπως θα αναφερθεί στο επόμενο κεφάλαιο αναλυτικά, τα έργα που παρουσιάστηκαν επιλέχθηκαν μέσα από έναν ανοιχτό διαγωνισμό, στον οποίο μπορούσαν να λάβουν μέρος όλοι οι Γερμανοί καλλιτέχνες. Παρ' όλο που οι γερμανικές εφημερίδες δήλωναν πως είχαν συμμετάσχει 25.000 έργα, στην πραγματικότητα συμμετείχαν 16.000 έργα από τα οποία επιλέχθηκαν 900. Από αυτά θα γινόταν η τελική επιλογή.<sup>120</sup> Με την πάροδο των χρόνων, ο αριθμός των συμμετοχών αυξήθηκε και το 1941 κατέληξαν να έχουν γίνει δεκτά 1.400 έργα.<sup>121</sup>

Λίγες ημέρες πριν το άνοιγμα της Έκθεσης Μεγάλης Γερμανικής Τέχνης, ο Hitler πραγματοποίησε μια ομιλία στην πλατεία Prinzregentenstrasse στο Μόναχο ενάντια σε έργα τέχνης που «δεν μπορούν να είναι κατανοητά, αλλά χρειάζονται ένα μεγάλο σύνολο οδηγιών

<sup>114</sup>Lehmann-Haupt H. (1948) "Art under the Nazis". Hellmut Harper's Magazine. Periodicals archive online σελ. 90-91

<sup>115</sup>Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany"., New York., Harry N. Abrams., σελ. 18

<sup>116</sup>Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 110

<sup>117</sup>Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany"., New York., Harry N. Abrams., σελ. 9

<sup>118</sup>Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany"., New York., Harry N. Abrams., σελ. 17

<sup>119</sup>Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 96-97

<sup>120</sup>Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 94

<sup>121</sup>Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 116

για να αποδείξουν το δικαίωμα ύπαρξης τους και να βρουν το δρόμο τους στους νευρώνες», και επίσης εναντίον εκείνων των «εκφυλισμένων δήθεν έξυπνων που βλέπουν γαλάζια χωράφια, πράσινο ουρανό και σατανικά σύννεφα». Στο τέλος πρόσθεσε μια αιχμηρή προειδοποίηση: «αν πραγματικά ζωγραφίζουν με αυτόν τον τρόπο γιατί έτσι βλέπουν τα πράγματα, τότε εκείνοι οι δυστυχισμένοι άνθρωποι θα πρέπει να αντιμετωπιστούν από το τμήμα του υπουργείου εσωτερικών, το οποίο είναι υπεύθυνο για την στείρωση των τρελών.» Επίσης, σύγκρινε την «συνωμοσία των Εβραίων και Μπολσεβίκων» με τους ευγενείς Άριους καλλιτέχνες που «αναζητούσαν την αληθινή και γνήσια ποιότητα του έθνους μας».<sup>122</sup> Την ίδια περίοδο στην Φρανκφούρτη, το Υπουργείο Παιδείας και Επιστημών δημοσίευσε ένα φυλλάδιο στο οποίο ο εκπαιδευτικός Dr. Reinhold Krause είχε αναφέρει: «ο Ντανταϊσμός, ο Φουτουρισμός, ο Κυβισμός και όλα σε –ισμός, είναι το δηλητηριώδες λουλούδι ενός παράσιτου εβραϊκού φυτού που μεγαλώνει στα γερμανικά εδάφη.»<sup>123</sup> Τέλος, στις 26 Νοεμβρίου του ίδιου έτους, ο Goebbels στη συνέλευση του πολιτισμικού επιμελητηρίου στο Βερολίνο υπερασπίστηκε την απαγόρευση της κριτικής τέχνης αναφέροντας: «η κατάργηση της κριτικής της τέχνης είχε μόνο στόχο τον καθαρισμό και τον συντονισμό της πολιτισμικής μας ζωής. Η ευθύνη για το φαινόμενο του εκφυλισμού της τέχνης βρισκόταν σε μεγάλο βαθμό στην κριτική της τέχνης. Κατά κύριο λόγο, η κριτική της τέχνης είχε δημιουργήσει τις τάσεις. Δεν έκρινε την καλλιτεχνική εξέλιξη στα πλαίσια ενός υγιούς ενστίκτου, αλλά μόνο στα πλαίσια του κενού της πνευματικής ακεραιότητας. Οι άνθρωποι δεν είχαν συμμετάσχει ποτέ σε αυτό. Τώρα το κοινό λειτουργεί ως κριτικός και μέσω της συμμετοχής ή της αποχής του δίνει μια σαφή κρίση για τους ποιητές, ζωγράφους, συνθέτες, ηθοποιούς».<sup>124</sup> Εν συνεχεία συμπλήρωσε για την εκφυλισμένη τέχνη: «πόσο βαθιά έχει διαπεράσει το διεστραμμένο εβραϊκό πνεύμα τη γερμανική πολιτιστική ζωή, φαίνεται στις τρομακτικές μορφές της Έκθεσης Εκφυλισμένης τέχνης στο Μόναχο. Αυτό δεν έχει καμία σχέση με την καταστολή της καλλιτεχνικής ελευθερίας και της σύγχρονης περιόδου. Αντιθέτως, τα παραποιημένα έργα τέχνης που εκτέθηκαν εκεί και οι δημιουργοί τους είναι από χθες αλλά και πριν από εχθές. Είναι οι εκπρόσωποι, που δεν πρέπει να λαμβάνονται πλέον υπόψη, μιας περιόδου που έχουμε ξεπεράσει πνευματικά και πολιτικά και των οποίων οι τερατώδεις, εκφυλισμένες δημιουργίες στοιχειώνουν ακόμη το πεδίο των πλαστικών τεχνών».<sup>125</sup>

Εκτός από την προστασία του γερμανικού πολιτισμού από την επιρροή της μοντέρνας τέχνης που δηλητηρίαζε τη κοινή γνώμη, οι Ναζί είχαν και άλλα σχέδια. Τα προπαγανδιστικά τους σχέδια δεν τελείωσαν ούτε αφότου γελοιοποίησαν τη μοντέρνα τέχνη και καθιέρωσαν αυταρχικά την γερμανική τέχνη ως τη μόνη αποδεκτή μορφή τέχνης στη Γερμανία. Πιο αναλυτικά, όπως αναφέρουν οι «New York Times» την 4η του Αυγούστου 1937, ο Hitler ξεκίνησε την ολική εκκαθάριση της τέχνης. Ο στρατηγός Hormann Goering, ο οποίος ήταν επικεφαλής βοηθός του Φύρερ, εξέδωσε διάταγμα μέσω του οποίου διέταζε την εκκαθάριση όλων των γερμανικών μουσείων τέχνης και δημοσίων εκθέσεων σύμφωνα με τις αρχές που όριζε ο Hitler και ανεξάρτητα από τις νόμιμες διαδικασίες ή τα δικαιώματα ιδιοκτησίας. Η παραβίαση των δικαιωμάτων νομικών μορφών και ιδιοκτησίας έκανε σαφές πως το διάταγμα δεν απευθυνόταν μόνο σε κρατικά μουσεία, αλλά και στα «εχθρικά» ανεξάρτητα επαρχιακά και αστικά μουσεία και τέλος, σε ιδιωτικά μουσεία που τύχαινε να είναι ακόμα ανοιχτά στο κοινό. Ακόμα και η ιδιωτική κτίση της απαγορευμένης τέχνης έγινε επικίνδυνη, επειδή έφερε τις υποψίες του μπολσεβικισμού, ή τουλάχιστον των αντίθετων με το κόμμα απόψεων.<sup>126</sup>

<sup>122</sup>Werner A. (1966), "Hitler's Kampf Against Modern Art: A Retrospective", periodicals archive online., σελ 63

<sup>123</sup>Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 12

<sup>124</sup>Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 69

<sup>125</sup>Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 123

<sup>126</sup>«The New York Times» (4/8/1937) «Goering launches the nazi art purge », Νέα Υόρκη, σελ 6.

Συνολικά συλλέχθηκαν περισσότερα από 16.000 έργα εκ των οποίων όσα δεν συμμετείχαν στην Έκθεση Εκφυλισμένης Τέχνης, φυλάχθηκαν προσωρινώς στην «ομάδα κατασχθέντων έργων εκφυλισμένης τέχνης», που ίδρυσε ο Goebbels.<sup>127</sup>

Τεχνικά, το διάταγμα του Goering, ο οποίος ήταν και πρόεδρος της Πρωσίας, θα έπρεπε να εφαρμοστεί μόνο στη χώρα του. Παρ' όλα αυτά, τέθηκε σε ισχύ υπό τον υπουργό εκπαίδευσης Πρωσίας και Ράιχ, Dr. Bernhard Rust, που αμέσως κάλεσε σε συμβούλιο όλους τους διευθυντές μουσείων και σχολών τέχνης από όλες τις πολιτείες της Γερμανίας, ώστε να τους δώσει οδηγίες. Αναλυτικότερα, όλες οι διευθυντές μουσείων έπρεπε να παρακολουθήσουν μια εκπαιδευτική διαδικασία στην οποία θα επικρατούσε στρατιωτική πειθαρχία. Διδάσκοντες ήταν εγκεκριμένοι εμπειρογνώμονες της ναζιστικής τέχνης, οι οποίοι δείχνοντάς τους τις νέες καλλιτεχνικές αρχές, θα τους έκαναν ικανούς να διακρίνουν τη «γερμανική τέχνη» από την «απλή», «μοντέρνα», «διεθνή», «εκφυλισμένη» τέχνη.<sup>128</sup>

Την 31η Μαΐου 1938, μερικούς μήνες αφότου είχε τελειώσει η συλλογή των έργων μοντέρνας τέχνης από τα μουσεία, ψηφίστηκε νόμος υπογεγραμμένος από τον Hitler και τον Goebbels που νομιμοποιούσε τις κατασχέσεις και ανέφερε διατάξεις για την περαιτέρω εκμετάλλευση των κατασχθέντων. Οι πρώτες πωλήσεις της εκφυλισμένης τέχνης, κυρίως μέσω δημοπρασιών, ξεκίνησαν το καλοκαίρι του 1938, γεγονός που δείχνει πως τα σημαντικότερα έργα τέχνης αφαιρούνταν από την έκθεση και αντικαθιστούνταν από άλλα χαμηλότερης σημασίας.<sup>129</sup> Όλα τα έργα διεθνούς αξίας πουλήθηκαν εκτός Γερμανίας, ενώ οι πίνακες που δεν φαίνονταν να έχουν ανταλλακτική αξία κήκαν στις 20 Μαρτίου του 1939 στο προαύλιο του πυροσβεστικού σταθμού του Βερολίνου.<sup>130</sup> Θύματα της πυρκαγιάς ήταν 1.004 πίνακες, 3.825 υδατογραφίες, σχέδια και έργα γραφικών τεχνών.<sup>131</sup> Εν συνεχεία, στα προπαγανδιστικά πλαίσια που συνέχισε να κυμαίνεται το εθνικοσοσιαλιστικό κόμμα, διοργανώθηκαν δυο ομιλίες τον Σεπτέμβριο του 1938. Στις 5 Σεπτεμβρίου διοργανώθηκε συνέδριο στη Νυρεμβέργη στο οποίο ο Hitler, χωρίς να σταματήσει λεπτό την προπαγανδιστική του δράση, ανέφερε: «Ξέρουμε πως αν ένας Εβραίος καταλαβαίνει την τέχνη της Άριας φυλής είναι γιατί μέσα του υπάρχει μια σταγόνα από γερμανικό αίμα, λόγω ατυχήματος. Αυτή η σταγόνα ξεκινάει να δρα εναντίον του. Ο μεγάλος πληθυσμός των Εβραίων αποτελεί μια φυλή μη παραγωγική. Για αυτόν τον λόγο έχει σχεδιαστεί πιο πολύ για την τέχνη των Νέγρων παρά για πολιτισμικά ανώτερες δουλειές τέχνης που προέρχονται από πραγματικά δημιουργικές φυλές».<sup>132</sup> Λίγο αργότερα, στις 8 Σεπτεμβρίου στην Φρανκφούρτη, ο Hitler έκανε σαφές πως το γερμανικό αίμα έπρεπε να είναι ορατό σε όλα τα γερμανικά έργα τέχνης και πως μόνο οι Άρια φυλή είναι ικανή να τα κατανοήσει. Πιο συγκεκριμένα ανέφερε: «Δεν έχουμε καμία αμφιβολία ότι το πολιτισμικά δημιουργικό έργο, δεδομένου ότι είναι η πιο ευαίσθητη έκφραση ενός ταλέντου που διέπεται από το αίμα, δεν μπορεί να γίνει κατανοητό, πολύ λιγότερο να εκτιμηθεί, από άτομα ή φυλές που δεν έχουν το ίδιο ή σχετικό αίμα».<sup>133</sup>

<sup>127</sup>Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany", New York., Harry N. Abrams., σελ. 19

<sup>128</sup>Ομοίως με ανωτέρω βλ. παραπομπή υπ' αριθμό 126.

<sup>129</sup>Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany", New York., Harry N. Abrams., σελ. 90

<sup>130</sup>Lehmann-Haupt H. (1948) "Art under the Nazis". Hellmut Harper's Magazine. Periodicals archive online σελ. 91

<sup>131</sup>Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 127

<sup>132</sup>Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 11

<sup>133</sup>Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 23

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4:

### Έκθεση Μεγάλης Γερμανικής Τέχνης (Grosse Deutsche Kunstausstellung)

---

Ήδη από το έτος 1933, ο Hitler είχε ξεκινήσει να οργανώνει μια μελλοντική έκθεση η οποία θα εξυμνούσε την αυθεντικότητα της γερμανικής τέχνης και θα γινόταν πρότυπο για όλα τα μελλοντικά γερμανικά μουσεία. Το τελικό αποτέλεσμα θα εξυπηρετούσε πολλούς σκοπούς. Πρώτος στόχος ήταν να δοθεί στον έντιμο γερμανό καλλιτέχνη ένα αποδεκτό σημείο ώστε να εκθέτει και να πουλά τα έργα του, και στο γερμανικό λαό μια ευκαιρία να δει και να αγοράσει “πραγματική” τέχνη. Επίσης, οι μάζες θα ενσωματώνονταν ακόμα περισσότερο με τη βοήθεια προπαγανδιστικών στερεοτύπων, που αντιμετώπιζαν την ομορφιά ως αντανάκλαση του αιώνιου και αμετάβλητου. Για τους προαναφερθέντες λόγους, ο Hitler διέταξε τον αγαπημένο του αρχιτέκτονα Paul Ludwig Troost να χτίσει ένα κτίριο – μνημείο ολόκληρης της χώρας.<sup>134</sup> Στις 15 Οκτωβρίου του ίδιου έτους, διοργανώθηκε μια μεγάλη τελετή με σκοπό την ανακοίνωση του χτισίματος του πιο μεγαλοπρεπούς κτιρίου της Γερμανίας, του πρώτου κτηρίου που χτίστηκε υπό το ναζιστικό καθεστώς. Όπως ο ίδιος ο Φύρερ ανέφερε, το κτήριο αυτό θα γινόταν «το Σπίτι της γερμανικής τέχνης» (Haus der Deutschen Kunst), ένας ναός ο οποίος θα αποτελούνταν από έργα όσων, μέσα στα επόμενα τέσσερα χρόνια, κατάφερναν να προσαρμοστούν στις νέες πολιτισμικές πολιτικές της νέας κυβέρνησης.<sup>135</sup>

Την 18η Ιουλίου 1937, το Σπίτι της Γερμανικής τέχνης άνοιξε τις πύλες του στο κοινό, εξοπλισμένο με τους καλύτερους προπαγανδιστικούς πίνακες, που υποσυνείδητα θα υποδείκνυαν στο κοινό τις επιθυμητές στάσεις και συμπεριφορές που απαιτούνταν από το κόμμα. Την ημέρα των εγκαινίων όλα ήταν εκθαμβωτικά. Η στολισμένη αίθουσα της εισόδου, η αφθονία σε κόκκινες σημαίες, τα δέντρα δάφνης σε μεγάλες γλάστρες, η προτομή και οι φωτογραφίες του Hitler. Οι αίθουσες του κτηρίου ήταν μεγάλες με εντυπωσιακή διακόσμηση και φωτισμό.<sup>136</sup> Τα εκθέματα, των οποίων τα μεγέθη δεν ήταν ρεαλιστικά, ήταν τοποθετημένα προσεκτικά και αρμονικά στον χώρο.<sup>137</sup> Καθώς ο κόσμος συγκεντρωνόταν για να θαυμάσει όλα όσα είχαν ετοιμάσει οι εθνικοσοσιαλιστές, οι εφημερίδες και οι ραδιοφωνικές εκπομπές παρουσίαζαν επακριβώς όσα λάμβαναν χώρα στην έκθεση και έδιναν πληροφορίες για όλες τις εντυπωσιακές εναρκτήριες δραστηριότητες. Μεταξύ αυτών, συμπεριλαμβανόταν και μια καυστική ομιλία του Hitler, διάρκειας 90 λεπτών, η οποία αποδόθηκε κατά λέξη από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης της εποχής. Αφού ο Goebbels τον προσφώνησε ως τον ιδανικό συνδυασμό πολίτη και καλλιτέχνη, ως τον «κύριο οικοδόμο», ο Hitler πήρε τον λόγο.<sup>138</sup> Το μεγαλύτερο μέρος αυτής της ομιλίας αναφερόταν στη μοντέρνα τέχνη, καλλιτέχνες, εμπόρους τέχνης, ιδιοκτήτες γκαλερί, διευθυντές μουσείων και κριτικούς. Σκοπός του ήταν να δείξει πως θα έπρεπε να είναι η αληθινή σύγχρονη τέχνη και πως θα έπρεπε να διαφέρει από εκείνη που καταδίκάζαν.<sup>139</sup> Σε ένα απόσπασμα της ομιλίας του

---

<sup>134</sup>Adam P. (1992). “Art of the Third Reich”. New York. Harry N. Abrams. Σελ 93-94

<sup>135</sup>Barron S. (1991). “Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany”., New York., Harry N. Abrams., σελ. 17

<sup>136</sup> Παράρτημα εικόνα 10.

<sup>137</sup>Barron S. (1991). “Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany”., New York., Harry N. Abrams., σελ. 34

<sup>138</sup>Werner A. (1966), “Hitler’s Kampf Against Modern Art: A Retrospective”., periodicals archive online., σελ 62

<sup>139</sup>Barron S. (1991). “Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany”., New York., Harry N. Abrams., σελ. 34

ανέφερε: «...Από εδώ και στο εξής θα διεξάγουμε ανελέητο πόλεμο ενάντια στα τελευταία στοιχεία της πολιτισμικής αποσύνθεσης στη χώρα μας. Πρέπει να υπάρχει κάποιος ανάμεσα στους καλλιτέχνες που να πιστεύει στο υψηλό πεπρωμένο του. Λοιπόν, είχε 4 χρόνια να το αποδείξει. Αυτά τα 4 χρόνια ήταν αρκετά και για εμάς επίσης, ώστε να καταλήξουμε σε μια οριστική απόφαση. Από εδώ και πέρα, μπορείτε να είστε σίγουροι πως όλες αυτές οι αλληλοϋποστηριζόμενες, και συνεπώς συντηρούμενες ομάδες φαφλατάδων που παραποιούν τη τέχνη, θα εξαλειφθούν. Το μόνο που θέλουμε είναι αυτοί οι προϊστορικοί βάρβαροι του πολιτισμού [...] να επιστρέψουν στις σπηλιές των προγόνων τους και εκεί να κάνουν τις πρωτόγονες διεθνείς μουτζούρες τους.<sup>140</sup> [...] Λανθασμένες παραμορφώσεις και κρετίνοι, γυναίκες που εμπνέουν μόνο αηδία, άντρες που μοιάζουν περισσότερο με τέρατα, παιδιά που αν ήταν ζωντανά θα έπρεπε να θεωρηθούν ως καταραμένα από το Θεό [...]. Τέτοια έργα δεν έχουν θέση σε αυτό εδώ το κτίριο.<sup>141</sup> Τέχνη που δεν μπορεί να βασιστεί στην χαρούμενη, εγκάρδια και σύμφωνη γνώμη της ευρείας και υγιούς μάζας, αλλά εξαρτάται από μικροσκοπικές κλίκες που ενδιαφέρονται για την ύπαρξη τους και μόνο, δεν είναι αποδεκτή. Επιδιώκει να συγχύσει το ένστικτο των ανθρώπων αντί να το επιβεβαιώσει ευχάριστα.<sup>142</sup> Η αληθινή τέχνη είναι και παραμένει αιώνια. Δεν ακολουθεί τον νόμο της μόδας, το αποτέλεσμα της είναι μια αποκάλυψη που προκύπτει από τα βάθη του ουσιαστικού χαρακτήρα ενός λαού.»<sup>143</sup>

Αργότερα την ίδια μέρα, ο Goebbels πραγματοποίησε και εκείνος μια ομιλία στην οποία επιτέθηκε ξανά στην κριτική τέχνη της Γερμανίας του μεσοπολέμου. Κατηγόρησε τους Εβραίους κριτικούς τέχνης πως ευθύνονταν για την πτώση και τον εκφυλισμό της τέχνης και τους υπενθύμισε πως ο εθνικοσοσιαλισμός είχε εξαρχής ως στόχο να εξαφανίσει από προσώπου γης τους «ψεύτικους διαμορφωτές του καλλιτεχνικού γούστου». Αφού συνέχισε διακηρύσσοντας πως οτιδήποτε αισθητικό στη Γερμανία είχε καταπιεστεί από την «τυραννία της εβραϊκής κριτικής τέχνης» πριν την άνοδο του ναζισμού, ανέφερε: «Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η τέχνη θεωρήθηκε παρανοϊκή κατά τη διάρκεια εκείνων των σκοτεινών χρόνων. Βιώσαμε μια άρρωστη περίοδο με αηδιαστικά συμπτώματα που είχαν τη μορφή εκείνων των απαίσιων δειγμάτων της λεγόμενης «τέχνης» που βρίσκονταν στα μουσεία και τις γκαλερί μας. Έχουμε συλλέξει μερικά παραδείγματα αυτών των εκφυλισμένων προϊόντων, έτσι ώστε οι άνθρωποι μας να μπορούν να συγκρίνουν τις φρικαλεότητες που δημιουργούνται σε ένα έθνος που αγαπά την τέχνη και να συνειδητοποιήσουν πόσο χαμηλά είχε πέσει η γερμανική τέχνη, υπό την επήρεια των Εβραίων κριτικών. Το εθνικοσοσιαλιστικό κράτος απέρριψε αυτά τα παραδείγματα μπολσεβικικών φρικαλεοτήτων που επιβλήθηκαν από το εβραϊκό γούστο στην τέχνη. Ταυτοχρόνως, ο εθνικοσοσιαλισμός, προέβλεψε τον κίνδυνο και έχει καταργήσει τα ασήμαντα για να παρουσιάσει τα ειλικρινώς δημιουργικά έργα των αληθινών καλλιτεχνών. Και εδώ ο Φύρερ μας έδειξε το σωστό δρόμο.» Όπως γίνεται σαφές, ο Goebbels μέσω της ομιλίας του, εκτός από τα σαφή αντισημιτικά μηνύματα που εξαπολύει, προοικονομεί την ανερχόμενη έκθεση τέχνης που θα αποτελούνταν από εκθέματα «εκφυλισμένων» καλλιτεχνών.<sup>144</sup>

Τα έργα που εκτέθηκαν είχαν συλλεχθεί πολύ προσεκτικά μέσω ενός διαγωνισμού απευθυνόμενου σε όλους τους γνήσιους Γερμανούς καλλιτέχνες, υπό την εποπτεία του

<sup>140</sup>Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany", New York., Harry N. Abrams., σελ. 17

<sup>141</sup>Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 15

<sup>142</sup>Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany", New York., Harry N. Abrams., σελ. 47

<sup>143</sup>Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 24

<sup>144</sup>«The New York Times» (1937) «Γκέμπελς attacks Jewish art critics», Νέα Υόρκη, σελ 3.

προέδρου του Επιμελητηρίου οπτικών τεχνών, Adolf Ziegler. Η συμμετοχή στην Έκθεση Μεγάλης Γερμανικής Τέχνης έγινε σχεδόν απαραίτητη για τη φήμη ενός καλλιτέχνη, αφού υποτίθεται πως σε αυτή θα παρουσιάζονταν οι καλύτεροι της χώρας.<sup>145</sup> Συνολικά, δήλωσαν συμμετοχή στην εν λόγω έκθεση 15.000 έργα διαφόρων καλλιτεχνών, εκ των οποίων μόλις 900 έγιναν αποδεκτά. Από αυτά, ο Hitler και ο Goebbels, βάσει του προσωπικού τους γούστου, επέλεξαν μόλις 600 έργα, τα οποία κατά την ιδεολογία τους, ανύψωναν την γερμανική τέχνη του Γ' Ράιχ.<sup>146</sup> Χαρακτηριστικά, από όλα τα έργα, ο Hitler απέρριψε περισσότερα από 80, χαρακτηρίζοντας τα ως ημιτελή, γεγονός αναμενόμενο αν σκεφτεί κανείς πως ολόκληρη η έκθεση ήταν μια πάλη ενάντια σε οτιδήποτε θεωρούταν προβληματικό. Στο Σπίτι της αυθεντικής γερμανικής τέχνης δεν υπήρχε χώρος για πειράματα. Το κόμμα είχε κάνει σαφές το θέμα που ζητούσε από τους καλλιτέχνες. «Ο Φύρερ θέλει ο Γερμανός καλλιτέχνης να αφήσει την μοναξιά του και να μιλήσει στους ανθρώπους. Αυτό πρέπει να ξεκινήσει με την επιλογή του θέματος, το οποίο πρέπει να είναι δημοφιλές και κατανοητό. Πρέπει να είναι ηρωικό, σύμφωνα με τα ιδανικά του εθνικοσοσιαλισμού. Πρέπει να δηλώνεται η πίστη στο ιδανικό της ομορφιάς του σκανδιναβικού και φυλετικά αγνού, καθαρού ανθρώπου», ανέφερε η KiDR, εφημερίδα της εποχής.<sup>147</sup>

Αναλυτικότερα, η έκθεση ήταν χωρισμένη σε θεματικές ενότητες: τοπία - φύση, ζωή στην ύπαιθρο, οικογένεια, γυναικεία πορτρέτα, ο γερμανός άντρας, εργάτες,<sup>148</sup> γυμνά<sup>149</sup> και στρατιωτικού περιεχομένου έργα, πορτρέτα του Hitler, αντισημιτικοί και ευρέως διδακτικοί πίνακες. Οι κατηγορίες φυσικά δεν ήταν τυχαίες, αφού η έκθεση έπρεπε να είναι καθρέφτης του λαού του Γ' Ράιχ. Έπρεπε να είναι μια επιβεβαίωση της αναγέννησης, η οποία σύμφωνα με τον Hitler, συνέβη μόλις η ζωγραφική και γλυπτική απελευθερώθηκαν από όλα τα εκφυλισμένα στοιχεία. Παρ' όλα αυτά, για σχεδόν κάθε πίνακα που εκτέθηκε θα μπορούσε να βρεθεί ένας αντίστοιχος στην ιστορία της τέχνης, από νοηματικής άποψης. Γενικότερα, πολλά σημεία της έκθεσης δεν διέφεραν από παλαιότερες εκθέσεις που είχαν οργανωθεί στη νότια, κυρίως, Γερμανία. Αυτό ήταν και η απόδειξη πως οι εθνικοσοσιαλιστές δεν παρουσίασαν μια μορφή τέχνης που εφευρέθηκε μια βραδιά του 1933. Η τέχνη του Γ' Ράιχ ήταν το αποτέλεσμα μιας συνεχούς διαδικασίας, κάτι που υπήρχε από πριν και απλά εκείνοι το αναπαρήγαγαν για προπαγανδιστικούς σκοπούς.<sup>150</sup> Μερικές φορές, η προσθήκη της λέξης «γερμανικός» στον τίτλο, ήταν ο μόνος ορατός σύνδεσμος με το κυβερνών σύστημα. «γερμανική γη», «γερμανική βελανιδιά», «γερμανική οικογένεια», «Γερμανός στρατιώτης». Στην πραγματικότητα, λοιπόν, οι Ναζί παρουσίασαν ιδέες που δεν ήταν ορατές στην εικόνα αλλά μπορούσαν να διαβαστούν σε αυτή. Με τον τρόπο αυτό οι καλλιτέχνες άφησαν πρόθυμα τους πίνακες τους να χρησιμοποιηθούν ως εργαλείο προπαγάνδας.

Όλα ακολουθούσαν τους κανόνες του ρεαλισμού σε σημείο που κατέληγαν να μοιάζουν με ψυχρές φωτογραφίες ερασιτεχνών. Οι Ναζί αυτό το δικαιολογούσαν ως παράδοση, ένα είδος τέχνης που ταίριαζε στη φασιστική ιδεολογία. Αυτού του είδους η απεικόνιση καθιστούσε τα έργα ευκόλως κατανοητά και το κοινό εκτιμούσε το ότι παρουσιαζόταν με απλό τρόπο το τι ήταν όμορφο και καλό. Απόδειξη πως οι πίνακες επικαλύφθηκαν εύκολα με μηνύματα προπαγάνδας, με μια τέχνη που δεν άφηνε κανένα

<sup>145</sup> Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 97

<sup>146</sup> Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany"., New York., Harry N. Abrams., σελ. 17

<sup>147</sup> Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 95

<sup>148</sup> Παράρτημα εικόνα 11.

<sup>149</sup> Παράρτημα εικόνα 12.

<sup>150</sup> Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 95

ενδεχόμενο ερώτησης ή αμφισβήτησης.<sup>151</sup> Η τέχνη απευθυνόταν σε όλα τα συναισθήματα: θρησκευτικά, πατριωτικά, φυλετικά, εκτός από τα αισθητικά.<sup>152</sup> Στους πίνακες απαιτούνταν ομορφιά χωρίς αισθησιασμό, η οποία έπρεπε να εκτρέψει τα γενικώς αποδεκτά ηθικά πρότυπα που οι Ναζί υπερασπίστηκαν ως δικά τους. Χαρακτηριστικά, τα δύο φύλα στη ναζιστική τέχνη ενσάρκωναν την ορθή ηθική και σεξουαλική συμπεριφορά, που θα έπρεπε να έχει κάθε Άριος.<sup>153</sup> Μέσα στους αμέτρητους πίνακες με γυμνές φιγούρες, ο Άριος άντρας τις περισσότερες φορές απεικονιζόταν γυμνός και μυώδης, ενώ η γυναίκα ήταν σχεδόν πάντα ντυμένη, τουλάχιστον τις φορές που αποτελούσε εθνικό σύμβολο.<sup>154</sup> Η διοίκηση της έκθεσης, δικαιολόγησε τους πίνακες που απεικόνιζαν γυμνές γυναίκες λέγοντας πως επιτρεπόταν να παρουσιαστεί γυμνή μια γυναικεία φιγούρα μόνο όταν το έργο κυμαινόταν στα πλαίσια της ιδιωτικής της ζωής.<sup>155</sup> Ο Peter Guenther, ιστορικός τέχνης και επισκέπτης της έκθεσης ανέφερε: «Ενόχληση μου είχε προκαλέσει ο μεγάλος αριθμός των γυμνών, όχι μόνο γυμνασμένων αντρών, αλλά και γυναικών. Ήταν σαν μοντέλα χωρίς κίνηση, χαρακτήρα και έκφραση. Κατά τη γνώμη μου έμοιαζε περισσότερο με πορνογραφικό υλικό [...]. Όσο αφορά τις γυναίκες, είχαν δύο ρόλους: την μητέρα και τη γυμνή.»

Η έκθεση συνολικά είχε μεγάλο αντίκτυπο στο γερμανικό λαό, αφού την επισκέφθηκαν περίπου 60.000 άνθρωποι.<sup>156</sup> Επιστήμονες, λόγιοι, και όλες οι εθνικοσοσιαλιστικές, αλλά και παγκόσμιες εφημερίδες αναφέρονταν στο γεγονός. Στις κριτικές για την έκθεση δεν υπήρχε κανένα σχόλιο για το στυλ ή την ποιότητα του πίνακα και το μόνο επίσημο κριτήριο αναφοράς ήταν η τεχνική. Τα έργα αναφέρονταν ως «ειλικρινές», «καλοφτιαγμένο έργο», «με προσοχή στη λεπτομέρεια». Δεν υπήρχε αρνητική κριτική, όλα ήταν τέλεια.<sup>157</sup> Χαρακτηριστικά, όπως αναφέρει η αμερικανική εφημερίδα «The New York Times» που κυκλοφόρησε στις 18 Ιουλίου 1937, ο Dr. Rudolph Brickman, διευθυντής της τράπεζας του Γ' Ράιχ, πρότεινε η γερμανική τέχνη που άνθιζε υπό την αξιόλογη εθνικοσοσιαλιστική κυβέρνηση, να ταξιδέψει σε ολόκληρο τον κόσμο, ώστε οι Γερμανοί που έμεναν σε άλλες χώρες να έχουν την ευκαιρία να θαυμάσουν την αναγέννηση.<sup>158</sup> Σε παρόμοιο κλίμα κινήθηκε και η εφημερίδα «Berlin Lokalanzeiger» η οποία αναφέρθηκε στον Hitler ως τον άνθρωπο που ήταν ο «κινητήρας της ψυχής του γερμανικού λαού», και εξέφρασε βαθύ θαυμασμό για εκείνον, ο οποίος «μπορεί να διαχειριστεί τόσα θέματα της γερμανικής ζωής». Η «Deutsche Allgemeine Zeitung», επίσης, σχολίασε: «Ελευθερώθηκε η γερμανική τέχνη από την τυραννία του σαδισμού και δημιουργήθηκε, μέσω του Hitler και του εθνικοσοσιαλισμού, μια αληθινή γερμανική εθνική τέχνη».<sup>159</sup> Στις 22 Ιουλίου 1937, λίγες μέρες μετά το άνοιγμα της έκθεσης στο κοινό, ο κριτικός τέχνης Dr. Wilhelm Spael ανέφερε στην εφημερίδα «Kölnische Volkszeitung» το εξής: «Μια βόλτα μέσα στην έκθεση απέδειξε πως οι αρχές της σαφήνειας, της αλήθειας και του επαγγελματισμού καθόρισαν την επιλογή των έργων. Το ηρωικό στοιχείο ξεχωρίζει. Ο εργαζόμενος, ο αγρότης, ο στρατιώτης είναι τα θέματα. Τα ηρωικά στοιχεία κυριαρχούν των πιο συναισθηματικών. Οι εμπειρίες του

---

<sup>151</sup>Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 109-110

<sup>152</sup>Werner A. (1966), "Hitler's Kampf Against Modern Art: A Retrospective", periodicals archive online., σελ 64

<sup>153</sup>Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany", New York., Harry N. Abrams., σελ. 25

<sup>154</sup> Παράρτημα εικόνα 13.

<sup>155</sup>Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany", New York., Harry N. Abrams., σελ. 28-29

<sup>156</sup>Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 114

<sup>157</sup>Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 118

<sup>158</sup>«The New York Times» (18/7/1937) «Goebbels attacks Jewish art critics», Νέα Υόρκη, σελ 3.

<sup>159</sup>«The New York Times» (20/7/1937) «Degenerate art displayed in Reich », Νέα Υόρκη, σελ 15.



Μεγάλου Πολέμου, η γερμανική γη, ο γερμανός άντρας στη δουλειά, η αγροτική ζωή. Η ζωή του κράτους με τις προσωπικότητες και τις εξελίξεις του. Αυτά είναι τα νέα θέματα, απαιτούν νέες εκφράσεις και στυλ. Συνδυαστικά με το θέμα, το στυλ των περισσότερων έργων είναι καθαρό, δυνατό και γεμάτο χαρακτήρα. Υπάρχει η μυρωδιά του μεγαλείου παντού. Υγιείς, φρέσκοι, αισιόδοξοι καλλιτέχνες δείχνουν τη δουλειά τους. [...] Μια νέα εποχή για την τέχνη έχει ξεκινήσει». Με τη σειρά του, ο αρχιτέκτονας Winfried Wendland, ανέφερε πως για πρώτη φορά μετά από 150 χρόνια ο πολιτισμός δεν δεχόταν εντολές από το Παρίσι. Η έντονη πολιτιστική αναγέννηση προερχόταν από τη Γερμανία και μόνο και είχε ξεκινήσει να επηρεάζει και άλλες χώρες. Εν συνεχεία συμπλήρωσε πως μια μορφή τέχνης που προ ολίγο καιρό θεωρούνταν υποδειγματική, αποκαλύφθηκε και καταρρίφθηκε από τους Ναζί. Ο Wendland πίστευε πως μέσω της έκθεσης οι άνθρωποι κατάφεραν να ανακτήσουν τις αισθήσεις τους και πως η γερμανική τέχνη με τις καθαρές της εικόνες ξεπέρασε το όποιο κίνημα σύγχρονης τέχνης.<sup>160</sup> Έναν χρόνο μετά τα εγκαίνια της έκθεσης, στις 9 Ιουλίου 1938, ο Goebbels ανέφερε σε μια ομιλία του: «Ποτέ πριν δεν επισκέφθηκαν περισσότεροι άνθρωποι μια έκθεση. Ποτέ πριν δεν αγοράστηκαν περισσότερα έργα. Μια έκθεση τέχνης, που πριν ήταν μια εκδήλωση για τους καλλιτέχνες και τους λάτρεις της τέχνης, έχει γίνει εθνική εκδήλωση. Δεκάδες χιλιάδες περπάτησαν μέσα στην έκθεση της εκφυλισμένης τέχνης και μετά μπήκαν στα δωμάτια του σπιτιού της γερμανικής τέχνης με ανυψωμένη καρδιά και αληθινό συναίσθημα ευτυχίας, γνωρίζοντας ότι μετά από πολλά χρόνια ήττας, η γερμανική τέχνη αναπτύχθηκε ξανά.» Μια μέρα αργότερα, στις 10 Ιουλίου, η εθνικοσοσιαλιστική εφημερίδα «Hakenkreuzbanner» έγραψε: «Μακάρι αυτό το σπίτι<sup>161</sup> να αφιερωθεί μόνο στη σοβαρή τέχνη, στην τέχνη που υπάρχει στο αίμα μας, στην τέχνη που οι άνθρωποι μπορούν να κατανοήσουν. Μόνο η τέχνη που μπορεί να καταλάβει ο απλός άνθρωπος θεωρείται πραγματική τέχνη.»<sup>162</sup>, γεγονός που αποδεικνύει και την χειραγώγηση των μέσων αλλά και τον αντίκτυπο που είχε η έκθεση ακόμα και έναν χρόνο μετά τα εγκαίνιά της.

---

<sup>160</sup> Adam P. (1992). “Art of the Third Reich”. New York. Harry N. Abrams. Σελ 95-97

<sup>161</sup> Αναφέρεται στο κτήριο που στεγαζόταν η Έκθεση Μεγάλης Γερμανικής Τέχνης.

<sup>162</sup> Adam P. (1992). “Art of the Third Reich”. New York. Harry N. Abrams. Σελ 94

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: Έκθεση Εκφυλισμένης Τέχνης. (Entartete Kunst)

---

Στα τέλη του Ιουνίου 1937 ο Hitler και ο Goebbels αποφάσισαν μια ολική εκκαθάριση των γερμανικών μουσείων από τα έργα μοντέρνας τέχνης που είχαν απομείνει. Στόχος τους ήταν με τα έργα αυτά να οργανώσουν μια έκθεση – παράδειγμα για το τι οι εθνικοσοσιαλιστές θεωρούσαν ως «την πιο τρομακτική τέχνη που δημιουργήθηκε ποτέ». <sup>163</sup> Η έκθεση θα αποτελούσε το τελευταίο στάδιο όσων είχαν ξεκινήσει από το 1933 και μέσω αυτής θα κατάφερναν να φιμώσουν την μοντέρνα τέχνη μια για πάντα. <sup>164</sup> Για αυτόν τον λόγο, στις 30 Ιουνίου ο Goebbels έστειλε διάταγμα στον ζωγράφο και πρόεδρο του Επιμελητηρίου Τέχνης του Γ' Ράιχ, Adolf Ziegler, ο οποίος θα αναλάμβανε την αποστολή συνοδευόμενος από μια επιτροπή πέντε ιστορικών τέχνης, των οποίων η αντίθεση στον μοντερνισμό είχε προσελκύσει την προσοχή των μελών του κόμματος στο παρελθόν. <sup>165</sup> Το διάταγμα ανέφερε: «Με ρητή απόφαση του Φύρερ, εξουσιοδοτώ τον πρόεδρο του Επιμελητηρίου Οπτικών Τεχνών, καθηγητή Ziegler του Μονάχου, να επιλέξει και να διασφαλίσει για μια έκθεση, έργα γερμανικού εκφυλισμού από το 1910, γλυπτά και πίνακες, τα οποία βρίσκονται σε συλλογές που ανήκουν στο γερμανικό Ράιχ, σε μεμονωμένες περιοχές ή τοπικές κοινότητες. Σας ζητείται να δώσετε στον καθηγητή Ziegler όλη σας την υποστήριξη κατά τη διάρκεια της εξέτασης και επιλογής των έργων». Οι οδηγίες που δόθηκαν όριζαν ως έργα εκφυλισμένης τέχνης ως εκείνα που προσέβαλλαν το γερμανικό αίσθημα, κατέστρεφαν ή μπέρδευαν τη φυσική μορφή της τέχνης, ή απλώς αποκάλυπταν την απουσία επαρκών χειρονακτικών και καλλιτεχνικών δεξιοτήτων. Σε λιγότερο από 10 ημέρες, περισσότερα από 700 έργα εξπρεσιονισμού, φουτουρισμού, κονστρουκτιβισμού, ντανταϊσμού, μπάουχαουζ και όλων των μορφών αφηρημένης τέχνης επιλέχθηκαν βιαστικά και σχεδόν τυχαία, καταγράφηκαν και στάλθηκαν στο Μόναχο, προερχόμενα από 32 μουσεία 28 πόλεων. <sup>166</sup> Συνολικά κατασχέθηκαν περισσότερα από 5.000 έργα από ιδιωτικές και δημόσιες συλλογές. Ο ακριβής αριθμός των έργων που κατασχέθηκαν δεν μπορεί να αποδειχθεί συνολικά, ωστόσο είναι ιστορικά αποδεδειγμένο πως ήταν μεγαλύτερος από αυτόν που θα μπορούσε να εκτεθεί στον χώρο της έκθεσης. <sup>167</sup>

Η «Έκθεση Εκφυλισμένης Τέχνης» άνοιξε τις πόρτες της στις 19 Ιουλίου 1937, μια ημέρα μετά το άνοιγμα της «Έκθεσης Μεγάλης Γερμανικής Τέχνης» και όλα οργανώθηκαν έτσι ώστε να διευκρινίζουν στον γερμανικό λαό, μέσω της δυσφήμισης και του χλευασμού γιατί η μοντέρνα τέχνη ήταν μη αποδεκτή από το Ράιχ και συνεπώς αντί-γερμανική. <sup>168</sup> Σχεδιάστηκε για να είναι έξω από το κανονικό. Έδειχνε όλα όσα ήταν άσεμνα και άσχημα, όλα όσα αντιπροσώπευαν μια επίθεση στην αστική ηθική μέσω της έννοιας της ομορφιάς. <sup>169</sup> Η έκθεση βασιζόταν σε κάποιους συγκεκριμένους και βασικούς πυλώνες. Συγκεκριμένα, οι

---

<sup>163</sup> Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 121-122

<sup>164</sup> Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany"., New York., Harry N. Abrams., σελ. 87

<sup>165</sup> Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany"., New York., Harry N. Abrams., σελ. 45

<sup>166</sup> Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany"., New York., Harry N. Abrams., σελ. 19

<sup>167</sup> Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany"., New York., Harry N. Abrams., σελ. 45

<sup>168</sup> Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany"., New York., Harry N. Abrams., σελ. 9

<sup>169</sup> Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany"., New York., Harry N. Abrams., σελ. 30

νοητικά άρρωστοι, οι Εβραίοι, οι ομοφυλόφιλοι και οι εγκληματίες θεωρούνταν ως ανισόρροποι. Η νευρική κατάσταση των ανθρώπων θεωρούνταν ως σοβαρή ασθένεια που ξεσκεπάζε τα πάθη των ανθρώπων και συμβόλιζε το αντίθετο της αγνής γερμανικής ομορφιάς και αυτό, βάσει των Ναζί, φαινόταν ξεκάθαρα μέσα από τα έργα εκφυλισμένης τέχνης. Η τέχνη που υποτίθεται ότι αντικατόπτριζε τη ζωή της Βαϊμάρης εμφανίστηκε ως ένδειξη πως οι Ναζί είχαν σώσει τη γερμανική κοινωνία από μια ψευδοδημοκρατική επίθεση κατά όλων των κοινωνικών αξιών, όπως ο γάμος, η οικογένεια, η αγνότητα και η σταθερή αρμονική ζωή.<sup>170</sup> Η μοντέρνα τέχνη και οι εκπρόσωποί της γελοιοποιήθηκαν, εξευτελίστηκαν και καταστράφηκε η ζωή τους μέσα στις αίθουσες της έκθεσης. Οι Ναζί χρησιμοποίησαν όλα τα έργα με σκοπό να περάσουν μηνύματα υπέρ του κόμματος και κατά όσων θεωρούνταν εχθροί των εθνικοσοσιαλιστών. Παρ' όλα αυτά, αξίζει να αναφερθεί πως ενώ οι Εβραίοι αποτελούσαν έναν από τους βασικότερους στόχους του Hitler, από τους 112 καλλιτέχνες που είδαν τα έργα τους στην έκθεση μόνο 6 ήταν Εβραίοι.<sup>171</sup>

Η έκθεση στεγάστηκε σε ένα παλιό κτίριο που άνηκε στο ινστιτούτο αρχαιολογίας στο Hofgarten του Μονάχου.<sup>172</sup> <sup>173</sup> Οι συνολικά 9 αίθουσες του κτηρίου, 2 στο ισόγειο και 7 στον πρώτο όροφο, ήταν στενές και τα ταβάνια χαμηλά με αποτέλεσμα ο κόσμος να στριμώχνεται για να δει τα κακοφωτισμένα έργα που βρίσκονταν χαοτικά καρφισμένα πάνω στους τοίχους και σε πάνελ, τα οποία έκλειναν τα παράθυρα.<sup>174</sup> Στην έκθεση παρουσιάστηκαν περισσότεροι από 650 πίνακες, γλυπτά, εκτυπώσεις και βιβλία. Έργα μοντέρνων καλλιτεχνών δεν αντιμετωπίστηκαν ως αποτέλεσμα ατομικής δημιουργικότητας αλλά ως αποτέλεσμα κάτι ανεπιθύμητου. Δεν τους δόθηκε καμία ατομική αξία παρά μόνο μια συμβολική κατάσταση και εκτέθηκαν ως έργα τρελών που διακρίνονταν από σεξουαλικές υπερβολές, αντιπροσώπευαν μαρξιστικές ή εβραϊκές επιθέσεις προς οτιδήποτε γερμανικό.<sup>175</sup> Οι διοργανωτές της έκθεσης προωθούσαν την ιδέα πως τα έργα δεν ήταν μόνο άσχημα εκτελεσμένα και ακατανόητα, αλλά διαβολικά. Δήλωναν πως τα έργα είχαν επιβληθεί στον κοινό από ανθρώπους που μισούσαν οτιδήποτε καλό και αξιοπρεπές.<sup>176</sup> Χαρακτηριστικά, κατά τη διάρκεια των εγκαινίων ο Zigler έβγαλε έναν μακροσκελή λόγο<sup>177</sup> στον οποίο ανέφερε: «Τώρα βρισκόμαστε σε μια έκθεση που περιέχει μόνο ένα κλάσμα από ότι αγοράστηκε με λεφτά που αποκτήθηκαν δύσκολα από τους γερμανούς πολίτες και εκτίθονταν ως τέχνη από έναν μεγάλο αριθμό μουσείων σε όλη τη Γερμανία. Παντού γύρω μας βλέπετε τους τερατώδεις απογόνους της τρέλας, αναίδειας, ανικανότητας και καθαρού εκφυλισμού. Αυτό που προσφέρει αυτή η έκθεση εμπνέει φρίκη και αηδία σε όλους μας.<sup>178</sup> Η υπομονή μας προς όλους αυτούς που δεν κατάφεραν να ακολουθήσουν την γραμμή της εθνικοσοσιαλιστικής αναδιοργάνωσης μέσα στα τελευταία τέσσερα χρόνια, έφτασε στο τέλος της. Οι γερμανοί πολίτες θα τους κρίνουν. Δεν φοβόμαστε. Οι άνθρωποι εμπιστεύονται, όπως σε όλα τα πράγματα, την κρίση ενός άντρα, του Φύρερ μας. Ξέρει ποιον δρόμο η γερμανική

<sup>170</sup>Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany", New York., Harry N. Abrams., σελ. 25-26

<sup>171</sup> Ομοίως ανωτέρω βλ. παραπομπή υπ' αριθμό 155.

<sup>172</sup>Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 123

<sup>173</sup> Παράρτημα εικόνα 16.

<sup>174</sup>Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany", New York., Harry N. Abrams., σελ. 36

<sup>175</sup>Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany", New York., Harry N. Abrams., σελ. 30-31

<sup>176</sup>Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany", New York., Harry N. Abrams., σελ. 38

<sup>177</sup> Παράρτημα εικόνα 17.

<sup>178</sup>Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany", New York., Harry N. Abrams., σελ. 45

τέχνη πρέπει να ακολουθήσει ώστε να πληρεί τον σκοπό της, ως η έκφραση του γερμανικού χαρακτήρα. Οτιδήποτε βλέπετε εδώ είναι τα ανάπηρα προϊόντα της τρέλας, αυθάδειας και έλλειψης ταλέντου. Θα χρειαζόμουν πολλά μεταφορικά τρένα για να καθαρίσω τις γκαλερί μας από αυτά τα σκουπίδια. Αυτό θα συμβεί σύντομα.»<sup>179</sup>

Ο τρόπος διαχείρισης και τοποθέτησης των έργων είναι εντυπωσιακός και άξιος περιγραφής. Οι πίνακες ήταν κρεμασμένοι με κορδόνια πολύ κοντά ο ένας στον άλλο, πολλές φορές χωρίς κορνίζα, μερικοί ήταν κρεμασμένοι πάνω από άλλους και μερικοί πάνω από πόρτες.<sup>180</sup> Παρ' όλα αυτά, ήταν οργανωμένοι με αόριστο τρόπο σε κάποιες θεματικές ενότητες. Συγκεκριμένα, οι θεματικές των πρώτων αιθουσών ήταν: θρησκεία, εβραίοι καλλιτέχνες, εξευτελισμός του γυναικείου φύλου. Ο διαχωρισμός αυτός ήταν άκρως ειρωνικός αν σκεφτεί κανείς το γεγονός πως οι αντι-χριστιανοί ναζί έστειλαν εκατοντάδες ιερείς και ποιμένες σε στρατόπεδα συγκέντρωσης. Ξαφνικά παρουσιάστηκαν ως υπερασπιστές ενός χριστιανισμού που φέρεται να «δυσφημίστηκε» από εξπρεσιονιστές καλλιτέχνες. Ειρωνικό είναι, επίσης, το ότι οι ναζί έστρεψαν την οργή τους εναντίον έργων που απεικόνιζαν πόρνες. Οι Storm Troopers, ειδικοί στρατιώτες του γερμανικού στρατού, αλλά και η SS ήταν διαβόητοι για σεξουαλικά αδικήματα που δεν ελέγχθηκαν ποτέ από τις αρχές.<sup>181</sup> Η υπόλοιπη έκθεση ήταν χωρισμένη σε μικρότερες θεματικές: μικτά έργα, αφηρημένη τέχνη, αντι-στρατιωτικά έργα και έργα νοητικά άρρωστων ανθρώπων. Τα περισσότερα από τα έργα ταυτοποιήθηκαν με το όνομα του καλλιτέχνη, τον τίτλο, το μουσείο από το οποίο είχαν ληφθεί και σε πολλές περιπτώσεις με το έτος απόκτησης και την τιμή αυτού, όλα με μεγάλα γράμματα και απευθείας στον τοίχο κάτω από τους πίνακες. Παρ' όλα αυτά, οι πληροφορίες ήταν κάπως ανακριβείς. Οι τίτλοι ήταν λανθασμένοι, τα έργα περιστασιακά αποδίδονταν σε λάθος καλλιτέχνες και οι ημερομηνίες ήταν παραπλανητικές. Δεν αναφέρονταν στο έτος δημιουργίας αλλά στο έτος απόκτησης του πίνακα από το εκάστοτε μουσείο. Ακόμα, κάτω ή δίπλα από πολλούς πίνακες υπήρχε ένα κόκκινο αυτοκόλλητο πάνω στο οποίο αναγραφόταν η φράση «bezahlt von den steuergroschen des arbeitendern deutschen Volkes» (πληρωμένο από τους φόρους των γερμανών εργαζομένων). Το αυτοκόλλητο αυτό αποτελούσε μια αποτελεσματική τεχνική λαϊκιστικής, εθνικιστικής κριτικής τέχνης, η οποία είχε ως σκοπό την προώθηση της οργής για την σπατάλη δημοσίου χρήματος από ιδρύματα και διευθυντές μουσείων.<sup>182</sup> Επίσης πιο δίπλα, ήταν γραμμένες φράσεις και σλόγκαν αποκηρυγμένων κριτικών τέχνης και διευθυντών μουσείων, αλλά και καταδικαστικές δηλώσεις του Φύρερ και άλλων μελών του κόμματος. Μερικές ήταν τόσο προσβλητικές που και ο ίδιος ο Hitler ζήτησε να αλλαχθούν.<sup>183</sup> Ενδεικτικά αναφέρονται:

- Αυθάδης κοροϊδία του Θείου.
- Το πολιτισμικό σύστημα της μάχης.
- Γερμανοί αγρότες – μια Γίντις<sup>184</sup> εκδοχή.

<sup>179</sup>Adam P. (1992). “Art of the Third Reich”. New York. Harry N. Abrams. Σελ 123

<sup>180</sup>Barron S. (1991). “Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany”., New York., Harry N. Abrams., σελ. 38

<sup>181</sup>Werner A. (1966), “Hitler’s Kampf Against Modern Art: A Retrospective”., periodicals archive online., σελ 65

<sup>182</sup>Barron S. (1991). “Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany”., New York., Harry N. Abrams., σελ. 45

<sup>183</sup>Barron S. (1991). “Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany”., New York., Harry N. Abrams., σελ. 20

<sup>184</sup>Γερμανοεβραϊκή γλώσσα που μιλούσαν οι Εβραίοι Ασκενάζι της κεντρικής και βόρειας Ευρώπης.

- Η εβραϊκή λαχτάρα για ερημιά αποκαλύπτεται.
- Στη Γερμανία ο νέγρος γίνεται το φυλετικό ιδανικό από μια εκφυλισμένη τέχνη.
- Ακόμα και τα σπουδαία πρόσωπα των μουσείων αποκαλούσαν αυτά ως τέχνη από γερμανούς ανθρώπους.

Ακόμα, αξίζει να αναφερθεί ένα κείμενο από την ομιλία του Hitler στο Συνέδριο της Νυρεμβέργης στις 11 Σεπτεμβρίου 1935: «Δεν είναι αποστολή της τέχνης να βυθιστεί στη βρωμιά για χάρη της βρωμιάς, να ζωγραφίζει τον άνθρωπο μόνο σε κατάσταση απογοήτευσης, να σχεδιάζει κρετίνους ως σύμβολο της μητρότητας ή να παρουσιάζει παραμορφωμένους ηλίθιους ως εκπροσώπους της αντρικής δύναμης». Γίνεται σαφές λοιπόν πως τα κείμενα που βρίσκονταν στους τοίχους είχαν ως μοναδικό στόχο την προπαγάνδα και προορίζονταν να λειτουργήσουν ως «φωνές λογικής» μέσα σε μια ναζιστική ατμόσφαιρα οπτικής τρομοκρατίας. Έδωσαν στους διοργανωτές ηθική και πολιτική δικαιολογία και άφησαν τον επισκέπτη σε μια πιθανή αμφιβολία ότι η έκθεση ήταν απαραίτητη.<sup>185</sup> Όλα τα παραπάνω είχαν ως αποτέλεσμα να δημιουργήσουν ένα αλλοπρόσαλλο κλίμα, σχεδόν κλειστοφοβικό.

Αναλυτικότερα, η έκθεση ξεκινούσε από τον πρώτο όροφο στον οποίο οι επισκέπτες έφταναν από μια παλιά και στενή σκάλα. Στην πρώτη αίθουσα υπήρχαν εκθέματα θρησκευτικού περιεχομένου πλαισιωμένα από προσβλητικές φράσεις όπως «ασεβής χλευασμός του Θείου».<sup>186</sup> <sup>187</sup> Το δεύτερο δωμάτιο ήταν πολύ μικρότερο από το πρώτο και περιείχε έργα μόνο Εβραίων καλλιτεχνών. Ήταν τοποθετημένα όλα μαζί ανεξάρτητα από το θέμα τους, υπό τον γενικό τίτλο «Αποκάλυψη της εβραϊκής φυλετικής ψυχής». Στους τελευταίους τοίχους του δωματίου ήταν γραμμένες φράσεις του Hitler και του Rosenberg που διακήρυτταν χωρίς αμφιβολία την αποφασιστικότητα του πρώτου να μην δείξει έλεος στους «ανίδεους και τσαρλατάνους Εβραίους και Μαρξιστές των οποίων τα έργα είχαν μαζευτεί εκεί». Το κείμενο, απόσπασμα ομιλίας του Hitler από την ομιλία του με θέμα τον πολιτισμό στις 2 Σεπτεμβρίου 1933, ανέφερε: «Στην κουλτούρα του πολιτισμού, όπως και αλλού, το εθνικοσοσιαλιστικό κίνημα και η κυβέρνηση, δεν πρέπει να επιτρέψουν στους ανίκανους και τσαρλατάνους ξαφνικά να αλλάξουν μεριά και να στρατολογηθούν κάτω από το νέο κράτος σαν να μην συμβαίνει τίποτα. Ένα πράγμα είναι σίγουρο, πως δεν θα επιτρέψουμε σε καμία περίπτωση στους εκπροσώπους της παρακμής που βρίσκονται πίσω μας, να αναδυθούν ξαφνικά ως τυποποιητές του μέλλοντος». Στο νότιο τείχος, απέναντι από τους πίνακες, υπήρχε μια σειρά από σχόλια, αποσπάσματα, λίστες ονομάτων και φωτογραφίες, συμπεριλαμβανομένης μια λίστας με τίτλο «Η πολιτισμική τάξη των μπολσεβίκων της μάχης». Σε αυτή τη λίστα συμπεριλαμβάνονταν γνωστές προσωπικότητες, καλλιτέχνες και αρχιτέκτονες, με κάθε όνομα ακολουθούμενο από έναν επεξηγηματικό όρο όπως Εβραίος, Αρχιτέκτονας του Ρινγκ<sup>188</sup>, δάσκαλος Μπαουχάουζ.<sup>189</sup>

Οι τοίχοι του τρίτου δωματίου ήταν γεμάτοι συνθήματα. Πάνω από πίνακες γυμνού υπήρχαν φράσεις όπως: «προσβολή στο γερμανικό γυναικείο φύλο» και «το ιδανικό –

<sup>185</sup>Barron S. (1991). “Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany”., New York., Harry N. Abrams., σελ. 46

<sup>186</sup>Barron S. (1991). “Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany”., New York., Harry N. Abrams., σελ. 49

<sup>187</sup> Παράρτημα εικόνα 18.

<sup>188</sup>Όρος για τους πρωτοποριακούς αρχιτέκτονες.

<sup>189</sup>Barron S. (1991). “Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany”., New York., Harry N. Abrams., σελ. 52-53

κρετίνος και πόρνη». Οι τίτλοι αυτοπροσωπογραφιών καλλιτεχνών ως στρατιώτες είχαν αλλάξει σε «ο στρατιώτης και η πόρνη» και «το χαράκωμα». Πάνω από αυτούς τους πίνακες, υπήρχαν επιπλέον σλόγκαν: «σκόπιμο σαμποτάζ της εθνικής άμυνας» και «μια προσβολή στους Γερμανούς ήρωες του Μεγάλου Πολέμου». Περαιτέρω σχόλια, όλα στο ίδιο πνεύμα, ειδικότερα αναφέρονταν οι αρχές του Hitler και Goebbels, εξηγούσαν τη λογική της αντιμοντερνιστικής εκστρατείας των Ναζί. Στο ράλι του κόμματος στην Νυρεμβέργη το 1934 ο Hitler είπε: «Όλος ο πολιτισμικός και καλλιτεχνικός κόσμος των κυβιστών, ντανταϊστών, φουτουριστών και των ομοίων τους δεν ακούγεται ούτε με φυλετικούς όρους ούτε γίνεται ανεκτός με εθνικούς όρους». Το κείμενο αυτό σκοπίμως ήταν γραμμένο στον τοίχο απέναντι από τους πίνακες του ντανταϊσμού. Πολύ σημαντικό ήταν ένα από τα πολλά άλλα συνθήματα, μανιφέστο του 1915: «το λένε μόνοι τους: συμπεριφερόμαστε σαν να είμαστε ζωγράφοι, ποιητές κ. ά. , αλλά αυτό που είμαστε είναι απλά και εκστατικά αναιδείς. Στη δική μας αναιδεια παίρνουμε τον κόσμο για μια βόλτα και εκπαιδεύουμε να γλύφουν τις μπότες μας.<sup>190</sup> Εν κατακλείδι, ως τελικό χτύπημα ερχόταν μια φωτογραφία του Hitler και άλλων ναζιστών, η οποία έκανε αισθητό πως όλοι οι υπόλοιποι πίνακες της αίθουσας ήταν κρεμασμένοι στραβά.<sup>191</sup>

Το τέταρτο δωμάτιο κινούταν συγκριτικά με τα προηγούμενα σε πιο ήπιους ρυθμούς. Τα έργα σε αυτή την αίθουσα δεν είχαν θεματική, δεν είχαν τοποθετηθεί εκεί βάση καλλιτέχνη, ούτε οι τοίχοι τους έφεραν χλευαστικά συνθήματα, σχόλια ή αποσπάσματα από τις ομιλίες του Hitler σχετικά με τη σύγχρονη τέχνη. Εδώ οι διοργανωτές περιορίζονταν ως επί το πλείστον στην αναφορά του καλλιτέχνη, τίτλο, μουσείο και τιμή αγοράς. Επίσης το κρέμασμα των πινάκων ήταν πιο ήρεμο και λιγότερο συναισθηματικό.<sup>192</sup> Δεν ίσχυε όμως το ίδιο και στο πέμπτο δωμάτιο, στο οποίο η συνεχίστηκε η ακολουθία της θεματικής με σχόλια όπως: «Η τρέλα γίνεται μέθοδος», «τρελοί με κάθε κόστος», «η φύση όπως τη βλέπουν άρρωστα μυαλά», «ακόμα και τα σπουδαία πρόσωπα μουσειά το αποκαλούσαν αυτό: τέχνη του γερμανικού λαού». Παραδείγματα αφηρημένης τέχνης δεν παρουσιάζονταν ξεχωριστά αλλά σαν μια μάζα, χωρίς καν να αναφέρονται οι καλλιτέχνες.<sup>193</sup> Δεν υπήρχαν τίτλοι. Οι άνθρωποι θεωρούσαν αυτά τα έργα ανόητα επειδή δεν υπήρχε τίποτα να δουν και έλεγαν «οι καλλιτέχνες μας κοροϊδεύουν».<sup>194</sup> <sup>195</sup> Ο ανατολικός τοίχος, στον οποίο βρισκόταν η είσοδος για την αίθουσα 6 υπήρχαν περισσότερα προπαγανδιστικά μηνύματα, αλλά από έλλειψη φωτογραφιών και μαρτυριών, το περιεχόμενο τους είναι άγνωστο. Σαφώς, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι το περιεχόμενο τους ήταν βασισμένο στην πολιτισμική πολιτική του Hitler ή του Goebbels.<sup>196</sup> Το περιεχόμενο και ο σχεδιασμός των δυο τελευταίων δωματίων του πρώτου ορόφου οργανώθηκαν βιαστικά λίγο μετά το άνοιγμα της έκθεσης και για αυτόν τον λόγο δεν μπορούν να παρουσιαστούν λεπτομερώς. Στα έργα του δωματίου 6 δεν υπήρχαν τίτλοι. Σε μερικές μόνο περιπτώσεις ο επισκέπτης είχε μερικές μόνο πληροφορίες. Ολόκληρες σειρές πινάκων είχα μείνει χωρίς τίτλους. Πάνω από την πόρτα που οδηγούσε στην αίθουσα 7

<sup>190</sup>Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany", New York., Harry N. Abrams., σελ. 58

<sup>191</sup>Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany", New York., Harry N. Abrams., σελ. 54

<sup>192</sup>Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany", New York., Harry N. Abrams., σελ. 60

<sup>193</sup>Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany", New York., Harry N. Abrams., σελ. 62

<sup>194</sup>Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany", New York., Harry N. Abrams., σελ. 38

<sup>195</sup> Παράρτημα εικόνα 21.

<sup>196</sup>Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany", New York., Harry N. Abrams., σελ. 62

ήταν γραμμένη η φράση: «είχαν 4 χρόνια», η οποία αναφερόταν στη δήλωση του Hitler όταν πήρε την εξουσία το 1933: «τώρα, γερμανικό λαέ, δώσε μας 4 χρόνια και μετά κρίνε μας». Στην αίθουσα 7 υπήρχαν πίνακες ακαδημαϊκών καθηγητών οι οποίοι προκάλεσαν την δυσαρέσκεια των Ναζί και οι οποίοι έχασαν τα έργα τους ακόμα και από το 1933. Δυστυχώς από αυτή την αίθουσα υπάρχει μόνο μια φωτογραφία, γεγονός που καθιστά αδύνατη την λεπτομερή περιγραφή της. παρ' όλα αυτά είναι γνωστό πως μέσα στην αίθουσα ήταν γραμμένη η φράση: «αυτοί είναι οι άνθρωποι που δίδασκαν την γερμανική νεολαία». Την δεύτερη εβδομάδα της έκθεσης, η αίθουσα έκλεισε προς το κοινό και ήταν ανοιχτή μόνο για δημοσιογράφους και ανθρώπους που είχαν ειδικές άδειες.<sup>197</sup>

Το δεύτερο τμήμα της έκθεσης, στο ισόγειο, περιελάμβανε ελαιογραφίες, υδατογραφίες, εκτυπώσεις, φωτογραφίες και βιβλία. Στις 22 Ιουλίου, 3 ημέρες μετά το άνοιγμα της υπόλοιπης έκθεσης, εγκαινιάστηκαν στο ισόγειο τα δωμάτια και άνοιξαν προς το κοινό. Η καθυστέρηση αναμφίβολα οφείλεται στην έλλειψη χρόνου που είχαν οι διοργανωτές από τις 30 Ιουνίου που δόθηκε η άδεια από τον Goebbels για να ξεκινήσει η συλλογή των έργων, μέχρι τις 19 Ιουλίου που άνοιξε η έκθεση. Ο αντίκτυπος αυτού του ορόφου ήταν ισχυρότερος από αυτόν του πρώτου. Οι τοίχοι ήταν χαοτικά καλυμμένοι με πίνακες, εκτυπώσεις, σχέδια, γραμμένα σχόλια, πίνακες χωρίς κορνίζα, φωτογραφίες και βιβλία μέσα σε γυάλινες προθήκες που ήταν τοποθετημένες στις μακρύτερες πλευρές των δωματίων. Φαινόταν πως είχε γίνει μια προσπάθεια να τοποθετηθούν σε αυτό το μέρος της έκθεσης όσο το δυνατόν περισσότερα έργα από αυτά που είχαν σταλεί στο Μόναχο. Μέσω ενός μικρού θαλάμου δίπλα από την σκάλα που οδηγούσε στον επάνω όροφο, η έκθεση εκτινόταν σε δυο στενές, θολωτές αίθουσες. Οι διοργανωτές χρησιμοποίησαν τις γυάλινες προθήκες και άφησαν μόνο ένα στενό πέρασμα για τους επισκέπτες. Υπήρχαν σημάδια που έδειχναν στους επισκέπτες πως η μουσειολογική πορεία της έκθεσης ήταν από τα δεξιά προς τα αριστερά. Και τα δυο δωμάτια φωτιζόνταν από παράθυρα. Σε αντίθεση με τον επάνω όροφο, η έκθεση στο ισόγειο δεν είχε καμία θεματική και με λίγες εξαιρέσεις τα έργα δεν ταυτοποιήθηκαν ξεχωριστά. Σε μερικά σημεία ο επισκέπτης μπορούσε να βρει μια λεζάντα που θα κάλυπτε μια ομάδα έργων από έναν μόνο καλλιτέχνη ή από ένα μόνο μουσείο. Παρ' όλο που περισσότερα από τα μισά εκθέματα που εκτίθονταν σε όλη την έκθεση, βρίσκονταν σε αυτές τις δυο αίθουσες, δεν υπάρχει καμία καταχώριση, τεκμηρίωση ή καταγραφή των έργων.

Το πρώτο δωμάτιο ήταν μικρότερο από το δεύτερο. Στον δυτικό τοίχο, δίπλα και πάνω από την πόρτα ήταν κρεμασμένη μια ομάδα πινάκων από μουσείο της Δρέσδης, κυρίως ζωγραφισμένοι από τοπικούς καλλιτέχνες. Αυτοί οι πίνακες ήταν και στην έκθεση του επιμελητηρίου τέχνης στη Δρέσδη το 1933 και είχαν ταξιδέψει σε πόλεις της Γερμανίας. Περισσότεροι πίνακες ήταν κρεμασμένοι στον δυτικό τοίχο, πάνω από τις γυάλινες προθήκες.<sup>198</sup> Από το δεύτερο δωμάτιο δεν υπάρχουν πολλές φωτογραφίες.<sup>199</sup> Τα σχόλια στους τοίχους ήταν, όπως και στα άλλα δωμάτια, από ιστορικούς τέχνης ή σημαντικά ναζι πρόσωπα. Η έκθεση τελείωνε στον ανατολικό τοίχο. Σε αυτόν τον τοίχο και κατά μήκος του νοτίου τοίχου υπήρχαν πίνακες διάσπαρτοι, που θα μπορούσαν να ταυτιστούν μόνο με φωτογραφικά στοιχεία.<sup>200</sup>

---

<sup>197</sup>Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany", New York., Harry N. Abrams., σελ. 64-65

<sup>198</sup>Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany", New York., Harry N. Abrams., σελ. 66-67

<sup>199</sup> Παράρτημα εικόνα 22.

<sup>200</sup>Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany", New York., Harry N. Abrams., σελ. 74

Η κατάσταση που επικρατούσε μέσα στις αίθουσες της έκθεσης ήταν χαοτική. Βλέποντας τη σύγχρονη τέχνη για πρώτη φορά, οι επισκέπτες πίστευαν ότι μπορούσαν να αποφασίσουν τι ήταν και τι δεν ήταν τέχνη, ότι ήταν οι απόλυτοι διαιτητές της τέχνης γιατί εν τέλη πίστευαν ότι ήξεραν τι τους άρεσε.<sup>201</sup> Ο μεγάλος αριθμός των ανθρώπων που έσπρωχναν, γελοιοποιούσαν και διακήρυτταν την αντιπάθεια τους για τα έργα τέχνης, δημιουργούσαν την εντύπωση μιας παράστασης που προοριζόταν να προωθήσει μια ατμόσφαιρα επιθετικότητας και θυμού. Οι άνθρωποι διάβαζαν δυνατά τις τιμές των πινάκων, γελούσαν, κουνούσαν το κεφάλι τους και απαιτούσαν τα λεφτά τους πίσω. Ενδεικτικά μπορεί να αναφερθεί ως παράδειγμα πως οι επισκέπτες της πρώτης αίθουσας που είχε ως θέμα την θρησκεία, ακούγονταν πολύ θυμωμένοι. Η καλύτερη των λέξεων που χρησιμοποιήθηκε ήταν «βλασφημία». Οι περισσότεροι είχαν πάει να δουν την έκθεση με την πρόθεση να μην τους αρέσει. Άνθρωποι που δεν είχαν ξαναδεί ποτέ πιθανότατα εξπρεσιονιστικά έργα, έλεγαν πως εκείνοι οι λεγόμενοι καλλιτέχνες δεν μπορούσαν ούτε να σχεδιάσουν, ούτε να ζωγραφίσουν, επομένως πίστευαν πως υπήρχε μια συνωμοσία μεταξύ εμπόρων τέχνης, διευθυντών μουσείων και κριτικών για να ξεγελάσουν τον κόσμο. Σε έργα που είχαν ζωγραφιστεί από ανθρώπους με προβλήματα υγείας, είχαν τοποθετηθεί ετικέτες οι οποίες τα χλεύαζαν, προσπαθώντας να τα παρουσιάσουν ως «κακά» ακόμα και αν επάνω τους δεν υπήρχε κάτι που να φανερώνει την κατάσταση του καλλιτέχνη. Παρ' όλα αυτά, πολλοί επισκέπτες άρχιζαν να χλεύαζον τα έργα για αυτόν τον λόγο.<sup>202</sup> Ο Peter Guentber, ένας από τους επισκέπτες της έκθεσης, ανέφερε: «Κατά την δεύτερη επίσκεψη μου στην Έκθεση Εκφυλισμένης Τέχνης, ένας άντρας που από την εμφάνιση του φαινόταν μορφωμένος υποστήριζε πως οποιαδήποτε παραμόρφωση της φυσικής μορφής δηλητηρίαζε τον θεατή και ότι τα αφηρημένα έργα δημιουργήθηκαν κυρίως από επικίνδυνους ξένους και/ή Εβραίους». Η συγκεκριμένη αντίδραση που περιγράφει ο επισκέπτης, ήταν και αυτή που επαινούσαν ως σωστή στάση των αληθινών Γερμανών που δεν έπρεπε να παραπλανηθούν από όσους ήθελαν να καταστρέψουν την αληθινή τέχνη.<sup>203</sup>

Άξιο αναφοράς είναι πως όταν πρωτοάνοιξε η έκθεση στο Μόναχο δεν υπήρχε συνοδευτικό φυλλάδιο. Λίγο πριν κλείσει, το Νοέμβριο του 1937, δημοσιεύθηκε ένας κατάλογος 32 σελίδων με σκοπό να ακολουθεί την μουσειακή πορεία και να περάσει πολύ σημαντικά προπαγανδιστικά μηνύματα. Στο εξώφυλλο απεικονιζόταν ο «Νέος Άντρας» (Der Neue Mensch), διάσημο γλυπτό του εβραίου καλλιτέχνη Otto Freundlich. Οι λέξεις Entartete "Kunst" κάλυπταν σχεδόν την εικόνα, ενώ η λέξη Kunst φαινόταν σαν να είναι γραμμένη με κηρομπογιά και μέσα σε εισαγωγικά.<sup>204</sup> Με αυτόν τον τρόπο, οι Ναζί ήθελαν να κάνουν ξεκάθαρο πως ακόμα και αν θεωρούσαν τα προϊόντα εκφυλισμένα, δεν τα θεωρούσαν καν τέχνη. Μερικά από τα συνθήματα που υπήρχαν στους τοίχους υπήρχαν και μέσα στον κατάλογο. Επίσης, φωτογραφίες νοητικά άρρωστων βρίσκονταν δίπλα από τις φωτογραφίες των έργων τέχνης, με λεζάντες που ανέφεραν: «ποια από αυτές τις τρεις εικόνες είναι έργο κάποιου έγκλειστου ενός τρελού άσυλου;».<sup>205</sup> Στο φυλλάδιο ακόμα αναφερόταν πως η

---

<sup>201</sup>Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany", New York., Harry N. Abrams., σελ. 43

<sup>202</sup>Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany", New York., Harry N. Abrams., σελ. 38

<sup>203</sup>Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany", New York., Harry N. Abrams., σελ. 43

<sup>204</sup> Παράρτημα εικόνα 23.

<sup>205</sup>Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany", New York., Harry N. Abrams., σελ. 22



κουλτούρα που υπήρχε κατά την περίοδο της δημοκρατίας της Βαϊμάρης, ήταν ουσιαστικά η μπολσεβίκικη κουλτούρα, χειραγωγημένη από τους Εβραίους.<sup>206</sup>

Πιο αναλυτικά, στις σελίδες 2 και 3 του φυλλαδίου αναφερόταν από τους εθνικοσοσιαλιστές ο ακριβής σκοπός της έκθεσης: «η Έκθεση Εκφυλισμένης Τέχνης στοχεύει στο να δώσει, στην αρχή μιας νέας εποχής για τον γερμανικό λαό, μια πρώτη έρευνα του φρικτού και τελευταίου κεφαλαίου των δεκαετιών παρακμής που προηγήθηκαν της μεγάλης αλλαγής. Στοχεύει στο να προσελκύσει την ορθή κρίση του κόσμου και συνεπώς να τερματίσει τις αερολογίες και τις μπουρδες των κλικών, πολλές από τις οποίες θα αρνηθούν πως υπήρξε ποτέ καλλιτεχνικός εκφυλισμός. Στοχεύει στο να κάνει σαφές πως αυτός ο εκφυλισμός της τέχνης ήταν κάτι περισσότερο από μια σύντομη βλακεία, ηλιθιότητα και από ένα εξευτελιστικό πείραμα, το οποίο μπορεί να είχε περάσει και να είχε πεθάνει ακόμα και πριν τον εθνικοσοσιαλισμό. Στοχεύει στο να δείξει πως αυτό δεν ήταν μια «απαραίτητη ζύμωση», αλλά μια σκόπιμη και υπολογισμένη επίθεση στην ουσία και την επιβίωση της τέχνης. Στοχεύει στο να δείξει τις κοινές ρίζες της πολιτικής και πολιτιστικής αναρχίας και να φανερώσει την εκφυλισμένη τέχνη ως μπολσεβίκικη με κάθε έννοια του όρου. Στοχεύει στο να αποκαλύψει τους φιλοσοφικούς, πολιτικούς, φυλετικούς και ηθικούς στόχους και σκοπούς από εκείνους που προωθούν την ανατροπή. Στοχεύει στο να δείξει επίσης πως αυτά τα συμπτώματα εκφυλισμού εξαπλώθηκαν εσκεμμένα από ταραχοποιούς για να μολύνουν τους περισσότερο ή λιγότερο αγνώστους ακολύτες (βοηθούς ιερέων), οι οποίοι παρά τις προηγούμενες ή μεταγενέστερες αποδείξεις καλλιτεχνικού ταλέντου, ήταν τόσο ελλείψεις επίσης σε χαρακτήρα και κοινή λογική ώστε να συμμετέχουν σε εβραϊκές και μπολσεβίκικες μανίες. Στοχεύει στο να αποκαλύψει τον αληθινό κίνδυνο μιας τάσης που καθοδηγούμενη από Εβραίους και Μπολσεβίκους ηγέτες θα καταφέρει να κατατάξει άτομα για να εργαστούν για την αναρχία των μπολσεβίκων σε πολιτιστικές πολιτικές, όταν τα ίδια αυτά άτομα θα μπορούσαν να έχουν αποθαρρύνει οποιαδήποτε συμμαχία με τον μολσεβικισμό στην πολιτική. Στοχεύει στο να αποδείξει πως κανένας από αυτούς τους ανθρώπους που συμμετείχαν στην εκφυλισμένη τέχνη δεν μπορούν τώρα να αλλάξουν γνώμη και να μιλήσουν για αβλαβείς χαζομάρες της νεολαίας.»<sup>207</sup>

Οι επόμενες σελίδες αποτελούσαν επεξηγηματικό υλικό της έκθεσης. Οι συγγραφείς είχαν χωρίσει τα έργα σε ομάδες και μέσω της προπαγάνδας εξηγούσαν στον κόσμο τι έβλεπε σε κάθε μια από αυτές, πυροδοτώντας το αίσθημα του μίσους. Για την ομάδα με αριθμό 1 ανέφεραν πως παρείχε μια συνολική άποψη της βαρβαρότητας βάση της τεχνικής. Αυτή η ομάδα, όπως γράφτηκε, αποτελούσε παράδειγμα της προοδευτικής κατάρρευσης της ευαισθησίας, του σχήματος, του χρώματος, της συνειδητής παράβλεψης των βασικών τεχνικών που βασιζόνταν στις καλές τέχνες. Στον τρόπο απλώματος του χρώματος, στη παραμόρφωση του σχεδίου και την απόλυτη ηλιθιότητα της επιλογής του θέματος που εξελίχθηκε βαθιά σε μια κατάφωρη προσβολή για κάθε κανονικό θεατή με ενδιαφέρον για την τέχνη.<sup>208</sup>

Στην ομάδα 2 συγκεντρώνονταν τα έργα από την αίθουσα που ασχολούνταν με θρησκευτικά θέματα. «Αυτά τα φρικτά αντικείμενα περιγράφηκαν στον εβραϊκό τύπο ως «αποκαλύψεις της γερμανικής θρησκευτικής αίσθησης». Οποιοσδήποτε με φυσιολογική ευαισθησία θα διαπιστώσει [...] ανεξάρτητα από τη δική του θρησκευτική πίστη, ότι αυτά

---

<sup>206</sup>Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany", New York., Harry N. Abrams., σελ. 25

<sup>207</sup>Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany", New York., Harry N. Abrams., σελ. 362

<sup>208</sup> Παράρτημα εικόνα 24.

μπορούν να θεωρηθούν μόνο ντροπή οποιασδήποτε θρησκευτικής ιδέας. Είναι εξαιρετικά σημαντικό το ότι δεν βρέθηκαν ζωγραφισμένες και σκαλιστές κοροϊδίες των μύθων της Εβραϊκής Παλαιάς Διαθήκης.»<sup>209</sup>

Για τα έργα της ομάδας 3 ανέφεραν πως αποτελούσαν απόδειξη της πολιτικής βάσης της εκφυλισμένης τέχνης. Οι μέθοδοι της καλλιτεχνικής αναρχίας χρησιμοποιήθηκαν για να υποκινήσουν την πολιτική αναρχία. Κάθε εικόνα σε εκείνη την ομάδα ήταν μια παρότρυνση για ταξική πάλη, ως μια Μπολσεβίκικη έννοια. Αναφερόταν: «Η ιδέα είναι να πείσουμε κάθε παραγωγικό άτομο, μέσω μιας σκληρά τεντωμένης προλετάριας τέχνης, ότι θα παραμείνει σκλάβος και θα εξασθενήσει ψυχικά [...] Οι εργάτες, οι γυναίκες και τα παιδιά τους κοιτάζουν τον θεατή με πρόσωπα απόλυτης δυστυχίας σε αποχρώσεις του γκρι και του πράσινου. Καπιταλιστές και εκμεταλλευτές κάθε είδους, φαίνεται να χτυπούν τη δυστυχία του παραγωγικού ατόμου.

Το τέταρτο τμήμα είχε επίσης έντονη πολιτική τάση, όπως ισχυρίζονταν οι εθνικοσοσιαλιστές. «Εδώ, η «τέχνη» μπαίνει στην υπηρεσία της μαρξιστικής προπαγάνδας. Η πρόθεση είναι εκδηλωμένη. Ο θεατής εννοείται να βλέπει τον στρατιώτη είτε ως δολοφόνο είτε ως θύμα, ανυπόμονα ακινητοποιημένο για κάτι που είναι γνωστό στον ταξικό αγώνα των Μπολσεβίκων ως «καπιταλιστική παγκόσμια τάξη». Πάνω απ' όλα, οι άνθρωποι πρέπει να στερηθούν το βαθύ σεβασμό τους για όλες τις στρατιωτικές αρετές, την αντοχή και την ετοιμότητα για μάχη. Έτσι, στα σχέδια σε αυτήν την ενότητα, παράλληλα με καρικατούρες του πολέμου, η αναπηρία έχει σχεδιαστεί ρητά για να προκαλέσει απώθηση. Στις απόψεις των μαζικών τάφων που οριοθετούνται με κάθε λεπτομέρεια βλέπουμε τους Γερμανούς στρατιώτες να εκπροσωπούνται ως απλοί, κακοί και μεθυσμένοι. Όχι μόνο εβραίοι αλλά «καλλιτέχνες» γερμανικού αίματος θα μπορούσαν να παράγουν τέτοια αποτυχημένα και περιφρονητικά έργα, στα οποία επιβεβαιώνεται η εκ προθέσεως προπαγάνδα για την πολεμική αγριότητα των εχθρών μας - που είχε ήδη αποκαλυφθεί ως ιστός ψεμάτων - για πάντα θα παραμείνει κηλίδα στην ιστορία του γερμανικού πολιτισμού.» Η επαναλαμβανόμενη αναφορά στην προπαγάνδα των εχθρών τους, έκανε τον αναγνώστη να αποπροσανατολίζεται από την ίδια την προπαγάνδα των Ναζί. Αποτέλεσμα ήταν η πιο εύκολη χειραγώγηση του λαού.

Το πέμπτο τμήμα της έκθεσης, αναφερόταν ως άκρως εκπαιδευτικό αφού αναφερόταν ως έρευνα της ηθικής πτυχής του εκφυλισμού στην τέχνη. Χαρακτηριστικά: «Για εκείνους τους «καλλιτέχνες» που παρουσιάζει, ολόκληρος ο κόσμος δεν είναι σαφώς πλέον τίποτα περισσότερο ή λιγότερο από ένα πορνείο και η ανθρώπινη φυλή αποτελείται αποκλειστικά από πόρνες και στίγματα. Μεταξύ αυτών των έργων ζωγραφισμένης και σχεδιασμένης πορνογραφίας υπάρχουν μερικά που δεν μπορούν πλέον να εμφανίζονται, ακόμη και στην «Έκθεση εκφυλισμένης τέχνης», ενόψει του γεγονότος ότι οι γυναίκες θα είναι μεταξύ των επισκεπτών. Για οποιονδήποτε στη σύγχρονη Γερμανία είναι εντελώς αδιανόητο ότι λίγα χρόνια πριν, στην περίοδο της Κεντρικιστικής κυριαρχίας υπό τον Heinrich Brüning, τόσο απαίσια χυδαιότητα, τέτοια απόλυτη παρακμή και τέτοια κατάφωρη εγκληματικότητα εξακολουθούσαν να επιτρέπονται και να προσελκύουν τα βασικότερα ανθρώπινα ένστικτα με το σύνθημα της «καλλιτεχνικής ελευθερίας».<sup>210</sup>

Για την έκτη ομάδα: «Τα πολλά έργα που παρουσιάζονται εδώ αποδεικνύουν ότι η εκφυλισμένη τέχνη συχνά έδωσε την υποστήριξή της σε αυτό το τμήμα της μαρξιστικής και

<sup>209</sup>Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany", New York., Harry N. Abrams., σελ. 364-366

<sup>210</sup> Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany", New York., Harry N. Abrams., σελ. 368-372

της μολσεβίκικης ιδεολογίας του οποίου στόχος είναι η συστηματική εξάλειψη του τελευταίου υπολείμματος της φυλετικής συνείδησης. Στις φωτογραφίες της προηγούμενης ενότητας, η πόρνη κρατήθηκε ως ηθικό ιδανικό, εδώ παρουσιάζονται με το νέγρο και το νησί της Νότιας Θάλασσας ως προφανές φυλετικό ιδανικό της «σύγχρονης τέχνης». Είναι σχεδόν απίστευτο ότι οι δημιουργοί αυτών των έργων είναι άντρες των οποίων τα σπίτια είναι -ή τουλάχιστον ήταν - στη Γερμανία ή την Ευρώπη.»

Για την έβδομη ομάδα ανέφεραν πως αποτελούσε απόδειξη ότι, παράλληλα με το νέγρο ως το φυλετικό ιδανικό της «μοντέρνας» τέχνης, υπήρχε ένα πολύ ειδικό πνευματικό ιδεώδες, δηλαδή, ο ηλίθιος, ο κρετίνος και η αναπηρία. «Ένα πράγμα είναι βέβαιο για τους «μοντέρνους» που αντιπροσωπεύονται εδώ, ένα ανόητο, ηθικό πρόσωπο αποτελούσε ένα ιδιαίτερο δημιουργικό ερέθισμα για εκείνους. Αυτό είναι η μόνη πιθανή εξήγηση για την τεράστια αφθονία γλυπτικής, γραφικών έργων και ζωγραφικής που περιέχονται σε αυτό το τμήμα της έκθεσης. Εδώ είναι ανθρώπινες φιγούρες που δείχνουν μεγαλύτερη ομοιότητα με τους γορίλες παρά με τους στους άνδρες.»<sup>211</sup>

Για την όγδοη ομάδα έγραψαν πολύ λίγα, αλλά αρκετά ώστε να περάσουν το επιθυμητό μήνυμα. Ήταν μήνυμα-προειδοποίησης το οποίο έγραφε: «Σε ένα μικρό δωμάτιο, όλοι οι καλλιτέχνες που εκπροσωπούνται είναι Εβραίοι. Πρέπει να επισημανθεί, για να αποφευχθεί οποιαδήποτε παρανόηση, ότι αυτό αντιπροσωπεύει μόνο μια μικρή επιλογή από τα πολυάριθμα παραδείγματα εβραϊκών σκουπιδιών που πρέπει να δείξει η έκθεση στο σύνολό της.»<sup>212</sup>

Το απόσπασμα της ομάδας 9 αναφερόταν στο μεγαλύτερο δωμάτιο της έκθεσης. Δωμάτιο στο οποίο θα μπορούσαν να δώσουν τον τίτλο "Απόλυτη τρέλα". «Περιέχει μια διατομή των αμβλώσεων που παράγονται από όλα τα "isms" που έχουν σκεφτεί, προωθηθεί και μετατραπεί [...]. Στην περίπτωση των περισσότερων από τους πίνακες και τα σχέδια σε αυτό το ιδιαίτερο θάλαμο φρίκης, δεν λέει τι ήταν στον άρρωστο εγκέφαλο εκείνων που κράτησαν τη βούρτσα ή το μολύβι. Ένας από αυτούς κατέληξε να "ζωγραφίζει" με μόνο το περιεχόμενο των σκουπιδιών. Ένας άλλος ήταν ικανοποιημένος με τρεις μαύρες γραμμές και ένα κομμάτι ξύλου σε ένα μεγάλο λευκό έδαφος. Ένας τρίτος είχε τη λαμπρή ιδέα να ζωγραφίσει "έναν αριθμό κύκλων" σε δύο τετραγωνικά μέτρα καμβά. Ένας τέταρτος χρησιμοποίησε τουλάχιστον έξι κιλά χρώματος στη ζωγραφική τριών διαδοχικών αυτοπροσωπογραφιών επειδή αυτός δεν μπορούσε να καταλάβει αν το κεφάλι του ήταν πράσινο ή κίτρινο θείο, στρογγυλό ή γωνιακό, τα μάτια του κόκκινα ή μπλε του ουρανού ή οτιδήποτε. Σε αυτήν την «ομάδα παραφροσύνης», οι επισκέπτες της έκθεσης συνήθως κουνάνε το κεφάλι και χαμογελούν. Δεν συμβαίνει χωρίς λόγο, σίγουρα. Αλλά όταν αναλογιστούμε ότι όλα αυτά τα "έργα τέχνης" έχουν αφαιρεθεί όχι από τις σκονισμένες γωνίες των ερμηκικών στούντιο αλλά από τις συλλογές τέχνης και τα μουσεία των μεγάλων γερμανικών πόλεων [...] τότε δεν είναι καθόλου γελοίο, τότε μπορούμε μόνο να πνίξουμε την οργή μας που τόσο αξιοπρεπείς άνθρωποι όσο οι Γερμανοί θα μπορούσαν ποτέ να είχαν κακοποιηθεί τόσο άσχημα.»<sup>213 214</sup>

---

<sup>211</sup>Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany", New York., Harry N. Abrams., σελ. 374-376

<sup>212</sup>Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany", New York., Harry N. Abrams., σελ. 378

<sup>213</sup>Barron S. (1991). "Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany", New York., Harry N. Abrams., σελ. 380

<sup>214</sup> Παράρτημα εικόνα 26.

Η Έκθεση Εκφυλισμένης Τέχνης έμεινε στο Μόναχο για 4 μήνες και μέχρι τον Απρίλιο του 1941, περιόδευε σε 13 πόλεις της Γερμανίας και της Αυστρίας και σε κάθε περιοχή, η τοπική ηγεσία των ναζί ανέλαβε την ευθύνη για επιπλέον προπαγάνδα.<sup>215</sup> Συνολικά την επισκέφθηκαν περισσότεροι από 3.000.000 άνθρωποι, αριθμός που την καθιστά την πιο δημοφιλή έκθεση μοντέρνας τέχνης ακόμα και μέχρι σήμερα.<sup>216</sup> Οι νέοι απαγορεύτηκαν, έτσι ώστε οι διοργανωτές να μπορούν να υπογραμμίσουν την αισχρότητα των εκθεμάτων, από την οποία έπρεπε να προστατευτεί η αξιοπρεπής γερμανική νεολαία.<sup>217</sup> Όσο για τους υπόλοιπους, οι ίδιοι οι εθνικοσοσιαλιστές τους ενθάρρυναν να επισκεφθούν την έκθεση, ώστε να μπορέσουν να δουν και μόνοι τους όσα το κόμμα ισχυριζόταν τόσα χρόνια.<sup>218</sup> Ο κατάλογος της έκθεσης ίσως αποτελούσε και το μεγαλύτερο κομμάτι μετάδοσης εθνικοσοσιαλιστικής προπαγάνδας κατά της μοντέρνας τέχνης. Η περιγραφή των ομάδων, οι χαρακτηρισμοί των καλλιτεχνών, το μίσος που ξεχείλιζε η κάθε σελίδα, αποδεικνύουν την έντονη ανάγκη των Ναζί να υπερισχύσουν και να στρέψουν όλον τον γερμανικό λαό υπέρ τους και κατά των εχθρών τους. Το αίσθημα του ρατσισμού ήταν το ίδιο έντονο με το αίσθημα για εξουσία, και όλο αυτό φάνηκε ξεκάθαρα μέσα σε έναν φαινομενικά ακίνδυνο κατάλογο μιας έκθεσης τέχνης.

---

<sup>215</sup>Barron S. (1991). “Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany”., New York., Harry N. Abrams., σελ. 20

<sup>216</sup>Barron S. (1991). “Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany”., New York., Harry N. Abrams., σελ. 9

<sup>217</sup>Adam P. (1992). “Art of the Third Reich”. New York. Harry N. Abrams. Σελ 124

<sup>218</sup>Barron S. (1991). “Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany”., New York., Harry N. Abrams., σελ. 30

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6: Σύγκριση εκθέσεων και αποτελέσματα

---

Όπως γίνεται σαφές από τα παραπάνω, τα γεγονότα που οδήγησαν στις δυο εκθέσεις είχαν τις ρίζες τους πολύ πριν σχηματιστεί το κόμμα των Ναζί το 1933. Δεν ήταν μεμονωμένα περιστατικά. Αναμφίβολα οι εκθέσεις ήταν άμεσα συνδεδεμένες μεταξύ τους. Αρχικά, διοργανώθηκαν και οι δυο τον Ιούλιο του 1937, με τα εγκαίνια να έχουν μόνο μια ημέρα διαφορά. Η μια βρισκόταν σε απέναντι κτήριο από την άλλη με μια πλατεία να βρίσκεται ανάμεσα τους.<sup>219</sup> Οι Ναζί ήθελαν να τονιστεί η τελειότητα της «γερμανικής» τέχνης, έτσι όπως παρουσιάστηκε στην έκθεση του Τρίτου Ράιχ, στο νέο Σπίτι της Γερμανικής Τέχνης, μέσω της σύγκρισης της με «εκφυλισμένα» εκθέματα που βρισκόνταν στην Έκθεση Εκφυλισμένης Τέχνης.<sup>220</sup> Γενικότερα, η Έκθεση Εκφυλισμένης Τέχνης είχε ως στόχο να αποτελέσει το τελευταίο κεφάλαιο μιας βάρβαρης εποχής, ενώ η Έκθεση Μεγάλης Γερμανικής Τέχνης σηματοδοτούσε την αυγή μιας νέας εποχής της τέχνης και της Γερμανίας.<sup>221</sup> Ως κοινό στοιχείο είχαν πως και οι δυο έθεταν τους ανθρώπους, μέσω προπαγανδιστικών μηνυμάτων, σε μια κατάσταση απόλυτης υποταγής σε μια κατάσταση αισθητικής που καταπίεζε υποσυνείδητα το «μάτι» και τις ευαισθησίες.<sup>222</sup> Δυστυχώς, οι άνθρωποι αφέθηκαν σε αυτή την κατάσταση και δεν τόλμησαν, είτε εσκεμμένα είτε γιατί όντως δεν καταλάβαιναν την προπαγάνδα, να αντιδράσουν σε όλα όσα διαδραματίζονταν.

Τα έργα και των δυο εκθέσεων είχαν αρκετά κοινά στοιχεία, παρ' όλο που η Έκθεση Εκφυλισμένης Τέχνης παρουσίασε πλήρως αντίθετα έργα από τις ηρωικές αναπαραστάσεις που μπορούσε να δει κάποιος στην άλλη έκθεση. Διαχωρισμός των έργων σε θεματικές, έργα με κοινό καλλιτεχνικό περιεχόμενο, το γεγονός πως οι πίνακες μπορούσαν να πωληθούν και ο μεγάλος αντίκτυπος που είχαν στον λαό και στον γερμανικό και παγκόσμιο τύπο, αποτελούσαν κάποιες από τις ομοιότητες τους. Και στις δυο εκθέσεις, για παράδειγμα, υπήρχαν πολλά έργα τα οποία απεικόνιζαν γυμνές γυναικείς φιγούρες. Στην έκθεση Μεγάλης Γερμανικής Τέχνης, τα γυμνά που εκτέθηκαν ήταν πολύ πιο ερωτικά απεικονισμένα, αλλά παρ' όλα αυτά, της έκθεσης μοντέρνας τέχνης κατακρίθηκαν περισσότερο από το κοινό και οι καλλιτέχνες κατηγορήθηκαν πως απεικόνισαν πόρνες, ανθρώπινα μοντέλα που απαγορεύονταν και πως συνολικά εξευτέλιζαν το γυναικείο φύλο.<sup>223</sup>

Όσο αφορά το κοινό των εκθέσεων στις δυο εκθέσεις ήταν πολύ διαφορετικό. Στην Έκθεση Εκφυλισμένης Τέχνης ο κόσμος φώναζε, εκνευριζόταν, απογοητευόταν και δυσανασχετούσε για τα υποτιθέμενα χαμένα χρήματα τους. Πίστευαν πραγματικά πως όλα όσα έβλεπαν ήταν σωστά και ευγνωμονούσαν τον Hitler που τους έκανε να δουν με καθαρά μάτια όσα γίνονταν εις βάρος τους εν άγνοια τους. Φυσικά, με αυτόν τον τρόπο αναπτύχθηκε ακόμα περισσότερο το αίσθημα ανωτερότητας και ρατσισμού. Στην Έκθεση Μεγάλης Γερμανικής Τέχνης ο κόσμος ήταν χαρούμενος και ήρεμος. Θαύμαζαν το μεγαλείο του γερμανικού πολιτισμού και το ταλέντο όλων των καλλιτεχνών που τα έργα τους κρέμονταν στους τοίχους του ένδοξου Σπιτιού. Αγόραζαν με χαρά και υπερηφάνεια τα έργα που πωλούνταν σε χαμηλές σχετικά τιμές ώστε να στολίσουν τα σπίτια τους. Για ακόμα μια φορά

---

<sup>219</sup> Barron S. (1991). “Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany”., New York., Harry N. Abrams., σελ. 20

<sup>220</sup> «The New York Times» (6/8/1937) «Degenerate art popular in Reich», Νέα Υόρκη, σελ 15.

<sup>221</sup> Adam P. (1992). “Art of the Third Reich”. New York. Harry N. Abrams. Σελ 124

<sup>222</sup> Adam P. (1992). “Art of the Third Reich”. New York. Harry N. Abrams. Σελ 10

<sup>223</sup> Barron S. (1991). “Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany”., New York., Harry N. Abrams., σελ. 40

ο Φύρερ, μέσω των πινάκων, καθοδήγησε την ζωή τους και τους έδειξε πώς ένας άνθρωπος πρέπει να ζει ορθά με σεβασμό στη χώρα και στον ίδιο.

Αξίζει να αναφερθεί πως η κατακριτέα έκθεση μοντέρνας τέχνης δεν είχε εισιτήριο εισόδου, ενώ η έκθεση με την αποδεκτή τέχνη είχε εισιτήριο αξίας ενός γερμανικού μάρκου.<sup>224</sup> Σαφώς αυτό έγινε σκόπιμα, αφού τον Hitler τον συνέφερε περισσότερο να δουν περισσότεροι άνθρωποι την πρώτη έκθεση και το κατάφερε. Ξένες εφημερίδες ανέφεραν το 1937 ότι πολλοί περισσότεροι άνθρωποι είχαν επισκεφθεί την Έκθεση Εκφυλισμένης Τέχνης παρά την Έκθεση Γερμανικής Τέχνης που ήταν αφιερωμένη στη γερμανική τέχνη. Σύμφωνα με την «Manchester Guardian» 5 φορές περισσότεροι επισκέπτες πήγαιναν στην Έκθεση Εκφυλισμένης Τέχνης κάθε μέρα, απ' όσους στην απέναντι έκθεση. Η «New York Times» έγραψε πως την επισκέφθηκαν συνολικά περίπου 396.000 ενώ στην αντίθετή της περίπου 120.000 επισκέπτες.<sup>225</sup> Παρ' όλα αυτά, τίποτα δεν είναι γνωστό για την ακριβή γνώμη που προκάλεσαν οι δυο εκθέσεις στο κοινό. Το μόνο που μπορεί να αναφερθεί είναι το γεγονός πως 65 κωμοπόλεις της Γερμανίας είχαν υποβάλει αίτηση για να φιλοξενήσουν την Έκθεση Εκφυλισμένης Τέχνης ως τον Μάρτιο του 1939.<sup>226</sup>

Οι δυο εκθέσεις είχαν αντίκτυπο και στους καλλιτέχνες. Οι μεν βρήκαν ένα γόνιμο, ηθικό και νόμιμο έδαφος να εκθέσουν, να πουλήσουν τους πίνακες και να αναδυθούν μέσα σε μια χώρα που τους αποθέωνε μόνο και μόνο εξαιτίας της καταγωγής τους. Απολάμβαναν την ελευθερία τους και τα οικονομικά προνόμια που τους δίνονταν απλόχερα, πατώντας κυριολεκτικά επί πτωμάτων, και συγκεκριμένα επί των πτωμάτων των μοντέρνων καλλιτεχνών. Οι δε ήταν αναγκασμένοι να πάρουν δραστικά μέτρα. Έπρεπε είτε να μεταναστεύσουν στο εξωτερικό είτε να αναγκαστούν να μπουν σε μια «εσωτερική μετανάστευση». Σε κάθε περίπτωση, τους απαγορεύτηκε η συμμετοχή σε όλες τις εκθέσεις της χώρας, το δικαίωμα να πουλούν έργα τους, αλλά και να τα δημιουργούν. Για πολλούς τελείωσε για πάντα η καριέρα τους και για άλλους τελείωσε για πάντα η ζωή τους, αφού είτε σκοτώθηκαν από τους Ναζί, είτε αυτοκτόνησαν ανίκανοι να υποταχθούν στις ναζιστικές πολιτικές εξουσίας που τους επιβάλλονταν.<sup>227</sup>

---

<sup>224</sup>«The New York Times» (1/9/1937) «Degenerate art popular in Reich», Νέα Υόρκη, σελ 5

<sup>225</sup>Barron S. (1991). “Degenerate Art: The fate of the avant-garde in Nazi Germany”., New York., Harry N. Abrams., σελ. 25

<sup>226</sup>Barron S. (1991). “Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany”., New York., Harry N. Abrams., σελ. 90

<sup>227</sup>Barron S. (1991). “Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany”., New York., Harry N. Abrams., σελ. 43

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7: Επίλογος και συμπεράσματα

---

Μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, η Γερμανία πλήγηκε πολύ άσχημα σε όλους τους τομείς της χώρας, αλλά κυρίως στον πολιτικό και οικονομικό. Τα πολλαπλά χτυπήματα την έκαναν ευάλωτη σε πολιτικές οι οποίες όπως θα φαινόταν στο μέλλον θα την στιγματίζαν για μια ζωή. Οι πολιτικές αυτές πήραν ζωή μέσω των εθνικοσοσιαλιστικών κομμάτων που εμφανίστηκαν στη χώρα και πολλοί άνθρωποι ένιωσαν να ταυτίζονται με όσα υπόσχονταν. Ένα από τα κόμματα ήταν και εκείνο στο οποίο ήταν μέλος ο Adolf Hitler, ο οποίος το 1933 έγινε καγκελάριος και ξεκίνησε να εξουσιάζει ολόκληρη τη χώρα της Γερμανίας. Φανατικός υποστηρικτής της προπαγάνδας, γεγονός που δεν έκρυψε ποτέ, ξεκίνησε να χρησιμοποιεί τακτικές ώστε να παραπλανήσει τον κόσμο και να τον προσελκύσει όλο και περισσότερο. Μέσω της βίαιης προπαγάνδας του κατάφερε να μείνει στην εξουσία για δώδεκα ολόκληρα χρόνια και να διαλύσει και να αποδεκατίσει, κυριολεκτικά, ολόκληρη τη χώρα.

Η τέχνη από το 1933 έως το 1945 δεν μπορεί να μελετηθεί μεμονωμένα. Το εθνικοσοσιαλιστικό κίνημα, με μια συγκεκριμένη φιλοσοφία, δεν ξεκίνησε μια επανάσταση που άρχισε σε μια συγκεκριμένη περίοδο. Οι περισσότερες από τις ιδέες που παρουσιάστηκαν μέσω της εθνικοσοσιαλιστικής πολιτικής για τον πολιτισμό είχαν καθιερωθεί πολύ πριν το 1933. Οι Ναζί δεν δημιούργησαν νέο έδαφος για τίποτα, παρά μόνο για την βαρβαρότητα των πράξεων τους και την άγνοια τους προς οτιδήποτε ανθρώπινο. Όλα αποτελούσαν τη σκληρή συνέπεια μιας πολιτισμικής και κοινωνιολογικής ανάπτυξης που ξεκίνησε πριν ο Hitler ανέβει στην εξουσία, και αυτό δεν έγινε πουθενά πιο εμφανές από τον κλάδο των τεχνών. Ο Hitler δεν κουράστηκε ποτέ να λέει ότι η Γερμανία βρισκόταν στο κατώφλι μιας νέας Αναγέννησης εξαιτίας του. Χωρίς καμία απολύτως αμφιβολία, η τέχνη έπαιξε σπουδαίο ρόλο στην διατήρηση του κόμματος στην εξουσία από το 1933 έως και το 1945. Κάθε μορφή τέχνης, ανεξαρτήτως καλλιτεχνικού κινήματος και χρονολογίας χρησιμοποιήθηκε για προπαγανδιστικούς λόγους υπέρ του κόμματος.<sup>228</sup>

Είναι ευρέως γνωστό ότι οι εθνικοσοσιαλιστές επινόησαν ένα καλλιτεχνικό κίνημα και μια τέχνη δική τους, γνήσια γερμανική. Αλλά αυτή η άποψη είναι απολύτως λανθασμένη. Η τέχνη που παραγόταν κατά τη διάρκεια της διακυβέρνησης τους ήταν στην υπηρεσία λαϊκών απόψεων, μια τέχνη που ήταν καθαρά λογική και βασιζόταν στις ανάγκες που είχε ο γερμανικός λαός. Αυτή η αυτό-ικανοποιούμενη στάση, άνοιξε το δρόμο για το φασισμό και τον κατέστησε δυνατό, σε μια ομολογουμένως ευαίσθητη περίοδο της χώρας. παρ' όλα αυτά, όλα τα παράγωγα της τέχνης του Γ' Ράιχ ήταν αξιοθρήνητα μέτρια. Ο Hitler είχε γυρίσει κυριολεκτικά τα ρολόγια ολόκληρης της Γερμανίας πίσω και η πολιτισμική μηχανή των μαζών δεν παρήγαγε κανένα νέο ταλέντο. Δεν υπήρχε καμία εξέλιξη κατά τη διάρκεια αυτών των 12 ετών, παρά μόνο επαναλαμβανόμενες εικόνες αλλά παρ' όλα αυτά οι καλλιτέχνες και ο λαός κλήθηκαν να γιορτάσουν κάτι το οποίο δεν υπήρχε: ένα χιλιετές Ράιχ. Κοιτάζοντας την τέχνη που προσφέρθηκε απλόχερα, κάποιος μπορεί να αναρωτηθεί αν η δημοτικότητα του ίδιου του καθεστώτος βασίστηκε στο γεγονός ότι παρείχε μια μαζική τέχνη που αντιστοιχούσε σε αυτό που άρεσε στους περισσότερους ανθρώπους. Μια ευχάριστη, καθησυχαστική τέχνη απαλλαγμένη από οτιδήποτε ενοχλητικό. Μια τέχνη που έδινε απαντήσεις και δεν έκανε ερωτήσεις. Η τέχνη ως επιβεβαίωση ενός καλύτερου κόσμου είχε πάντα τους υποστηρικτές της, πόσο μάλλον στη Γερμανία. Η νέα τέχνη σήμαινε πάντα αβεβαιότητα και αυτό ήταν κάτι που ο γερμανικός λαός δικαίως δεν είχε ανάγκη μετά τον πόλεμο.

---

<sup>228</sup>Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 302-303

Δεν υπάρχει καμία αμφιβολία ότι ο λαός και η εθνοσοσιαλιστική ηγεσία είχαν το ίδιο γούστο. Στον Hitler και στον κόσμο άρεσε η ίδια τέχνη με αποτέλεσμα πολλοί να δικαιολογήσουν όλη τη πολιτισμική πολιτική του κόμματος κατά των μοντερνιστών χωρίς να αντιδράσουν. Οι εθνοσοσιαλιστικοί πίνακες, γλυπτά και αρχιτεκτονική ήταν δημοφιλή γιατί φαινόταν να εκφράζουν αυτό που οι περισσότεροι περίμεναν από την τέχνη. Και η μοντέρνα τέχνη και η παραδοσιακή γερμανική τέχνη είχαν έναν υποτιθέμενο διδακτικό χαρακτήρα. Η πρώτη έδειχνε στους ηθικούς και έντιμους Γερμανούς ποιους ανθρώπους θα έπρεπε να κατηγορούν και να αποφεύγουν. Μεταφέρθηκαν επιτυχώς μηνύματα κατά Εβραίων, Ρομά, ομοφυλόφιλων, δημοκρατικών, νοητικά άρρωστων. Όλοι ήθελαν να βλάψουν την πρόοδο της μεγάλης γερμανικής αυτοκρατορίας και συνεπώς έπρεπε να αφανιστούν. Η γερμανική τέχνη έδειχνε στους ανθρώπους ποιο ήταν το καλό και ποιο το κακό. Το τρομακτικό σε σχέση με όλα αυτά τα έργα τέχνης δεν ήταν το φασιστικό στοιχείο τους, αλλά το φυσιολογικό. Μια κανονικότητα που ευχαρίστησε πολλούς. Ο Hitler κατάφερε να πείσει τους ανθρώπους πως τους μεταλαμπάδευε τη σοφία του και πως μέσω των απόψεων του θα γινόντουσαν καλύτεροι άνθρωποι μέσα σε μια συνεχώς αναπτυσσόμενη κοινωνία. Κανόνες συμπεριφοράς. Αυτό ήταν που δίδασκε ο Hitler και τα υπόλοιπα μέλη του κόμματος. Δημιουργούσε ανθρώπους που θα μπορούσε να χειραγωγήσει εύκολα και που θα τον εξυμνούσαν και θα τον ευχαριστούσαν για πάντα που τους έσωσε από μια χώρα που πήγαινε από το κακό στο χειρότερο.

Η Γερμανία έχασε πολλά εξαιτίας του Hitler και της πολιτικής του. Έχασε αθώες ψυχές, έχασε τον πολιτισμό της, τον χαρακτήρα της, την ανθρωπιά της. Οι άνθρωποι που έφυγαν ήταν άνθρωποι των ιδεών. Παρόλο που δεν ήταν λαμπροί ασκούμενοι των τεχνών, ήταν εξαιρετικοί σε αυτό που υποστήριζαν και έκαναν. Η πραγματική τέχνη συνέχισε να δημιουργείται έξω από τη Γερμανία από εκείνους τους Γερμανούς που γενναία είχαν γυρίσει την πλάτη τους σε ένα καθεστώς που πρόδωσε την ανθρωπότητα, τον πολιτισμό και τους ίδιους τους ανθρώπους της. Η αποστροφή στην σύγχρονη τέχνη που αισθάνθηκαν πολλοί άνθρωποι ήταν, και εξακολουθεί να είναι, ένα παγκόσμιο πρωτοφανές φαινόμενο. Ο μικροαστικός κόσμος θεωρούσε την ομορφιά και την αλήθεια ως προστασία ή ασπίδα πίσω από την οποία μπορούσαν να βρουν καταφύγιο. Αυτή η στάση ευνόησε ένα ισχυρό και αυθεντικό κράτος αντί για ένα φιλελεύθερο, μια στάση που υπερασπίστηκε τις παραδοσιακές αξίες και έθεσε ηθικά και αισθητικά πρότυπα. Ο Goebbels χαρακτηριστικά ανέφερε: «Δεν θέλουμε τίποτα στην τέχνη που δεν υπάρχει στην πραγματική ζωή», εννοώντας αυτό που Ναζί αποκαλούσαν ζωή. Η ιστορία έχει αποδείξει πως για τους εθνοσοσιαλιστές δεν υπήρξε πουθενά χώρος για αληθινή ζωή, παρά μόνο για ένα χειραγωγημένο και κατασκευασμένο ψέμα που αποκαλούσαν ζωή. Μια ζωή γεμάτη άβουλα και υγιή σώματα Αρίων.<sup>229</sup>

Σαφώς, το τέλος είναι γνωστό σε όλους. Ο Hitler πέτυχε εν μέρει τον σκοπό του και πολλά εκατομμύρια άνθρωποι θανατώθηκαν άδικα, με κριτήριο την θρησκεία, το χρώμα, τον σεξουαλικό προσανατολισμό, κάποια δυσμορφία που έτυχε να έχουν ή απλά επειδή ήταν καλλιτέχνες που χρησιμοποιούσαν μοντέρνες τεχνικές στα έργα τους. Μέχρι την τελευταία στιγμή ο Hitler πάλευε υπέρ της γερμανικής τέχνης. Μέχρι τελευταία στιγμή διοργάνωνε εκθέσεις τέχνης και έκαιγε πίνακες σε προαύλια και πλατείες. Μέχρι τελευταία στιγμή έβγαζε εντυπωσιακούς λόγους κατά των τελευταίων μοντερνιστών που είχαν απομείνει, σε συνέδρια και εφημερίδες. Μέχρι τελευταία στιγμή έπρεπε οι Γερμανοί να πιστέψουν τα ψεύτικα λόγια του και να δεχθούν χωρίς ερωτήσεις τα προπαγανδιστικά μηνύματα με τα οποία τους βομβάρδιζε. Μέχρι τελευταία στιγμή, πριν αυτοκτονήσει τον Απρίλιο του 1945.

---

<sup>229</sup>Adam P. (1992). "Art of the Third Reich". New York. Harry N. Abrams. Σελ 304-305



## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ.

---



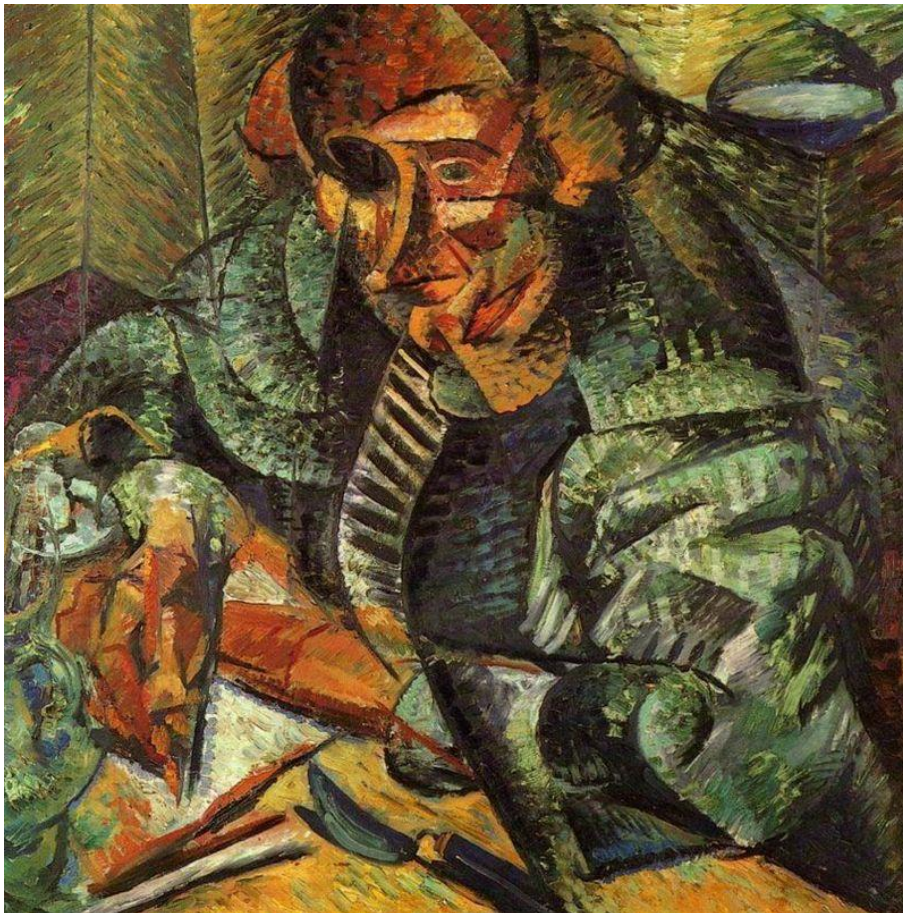
Εικόνα 1 "You too belong to the Führer". Αφίσα.



Εικόνα 2 Η νεολαία του Hitler. Νυρεμβέργη 1938.

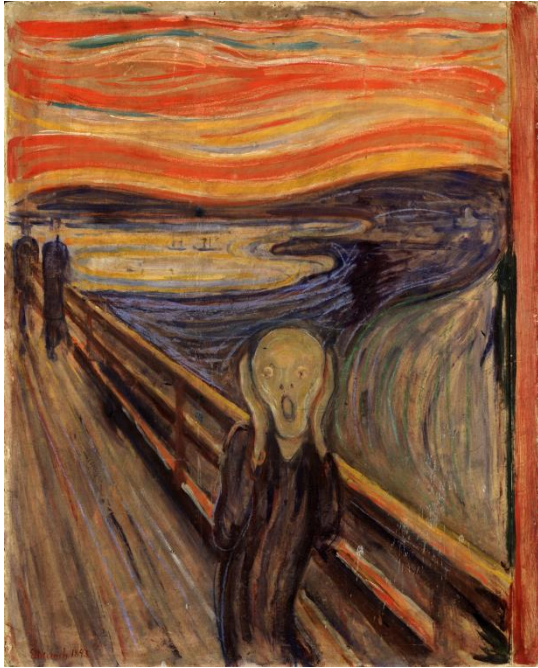


Εικόνα 3 "Guernica", Pablo Picasso.



Εικόνα 4 "L' antigrizioso", Umberto Boccioni.





Εικόνα 5 "The scream", Edvard Munch.



Εικόνα 6 "Fountain", Marcel Duchamp.



Εικόνα 7 "The persistence of Memory", Salvador Dali.



Εικόνα 8 "Hitler". Αφίσα.



Εικόνα 9 Dr Joseph Goebbels.

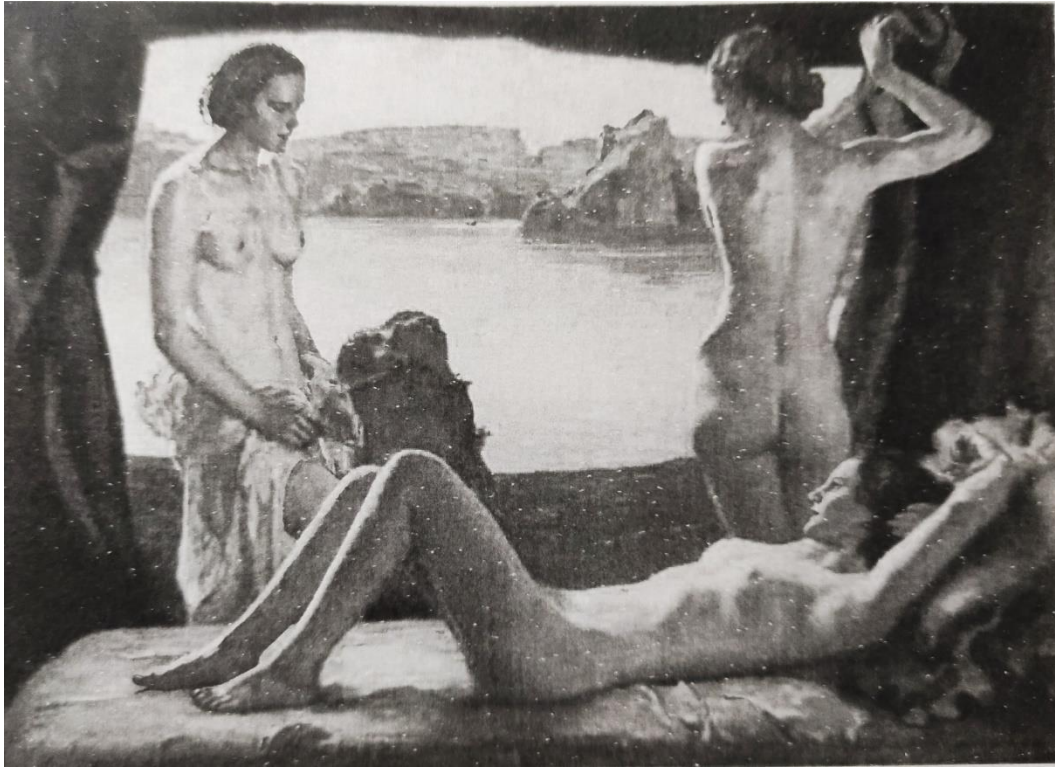


Εικόνα 10 Αίθουσα "Σπιτιού της Μεγάλης Γερμανικής Τέχνης".



Εικόνα 11 "Earth work", Helmut Schaarschmidt.

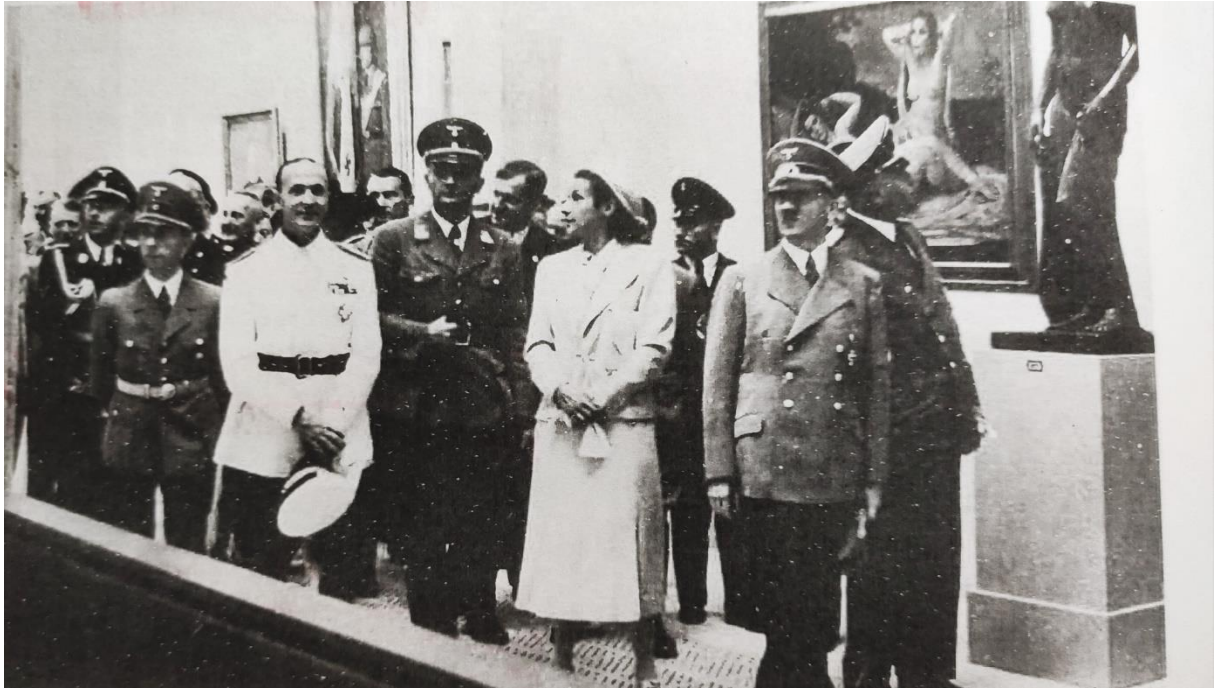




Εικόνα 12 "By the water", Ernst Liebermann.



Εικόνα 13 "Peasant woman", Adolf Wissel.



Εικόνα 14 Ο Χίτλερ επισκέπτεται την Έκθεση Μεγάλης Γερμανικής Τέχνης, μαζί με (αριστερά προς δεξιά) τον αρχηγό της SS, Heinrich Himmler, τον Joseph Goebbels, τον υπουργό προπαγάνδας της Ιταλίας Dino Alfieri και κάποιους καθηγητές.



Εικόνα 15 Επισκέπτες της Έκθεσης Μεγάλης Γερμανικής Τέχνης μπροστά στο έργο "Three women at the Fountain" του Rudolf Hermann Eisenmenger.



Εικόνα 16 Είσοδος της Έκθεσης Εκφυλισμένης Τέχνης.



Εικόνα 17 Ο Adolf Ziegler κατά τη διάρκεια της ομιλίας του για τα εγκαίνια της Έκθεσης Εκφυλισμένης Τέχνης.

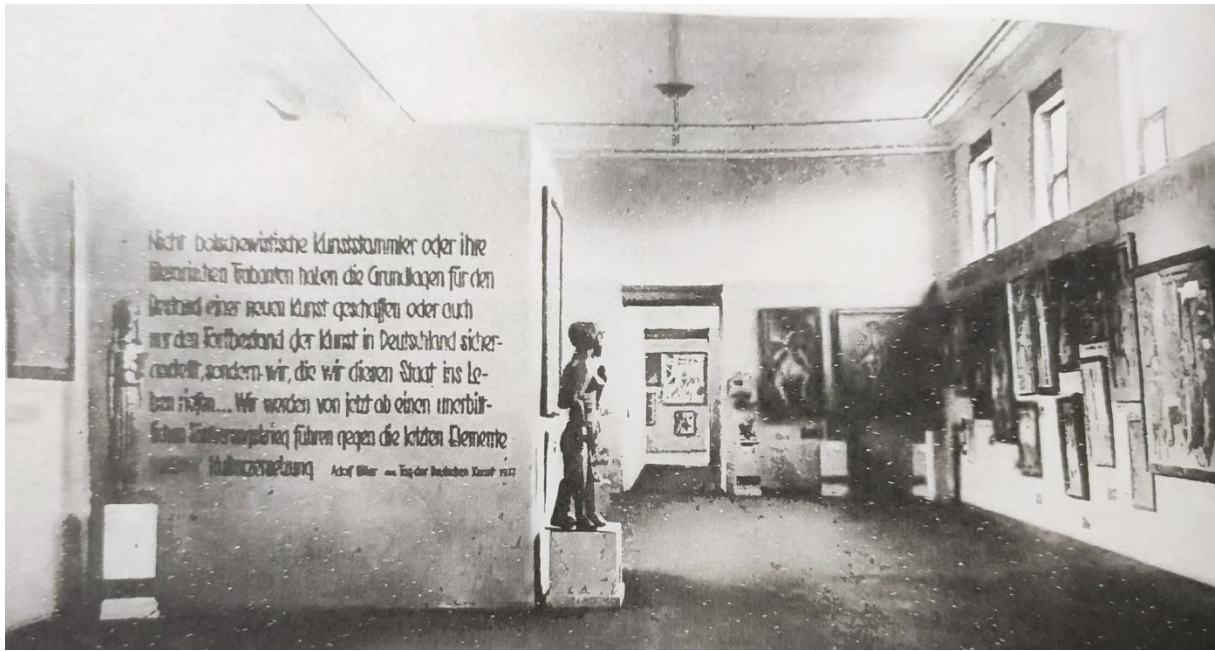




Εικόνα 18 "Crucified Christ", Ludwig Gies (1921).



Εικόνα 19 Δομάτιο 3 Έκθεσης Εκφυλισμένης Τέχνης, ανατολικός τοίχος.



Εικόνα 20 Δωμάτιο 3 Έκθεσης Εκφυλισμένης Τέχνης.



Εικόνα 21 Νότιος τοίχος δωματίου 5 Έκθεσης Εκφυλισμένης Τέχνης.





Εικόνα 22 Δώμάτιο G2 ισογείου Έκθεσης Εκφυλισμένης Τέχνης.



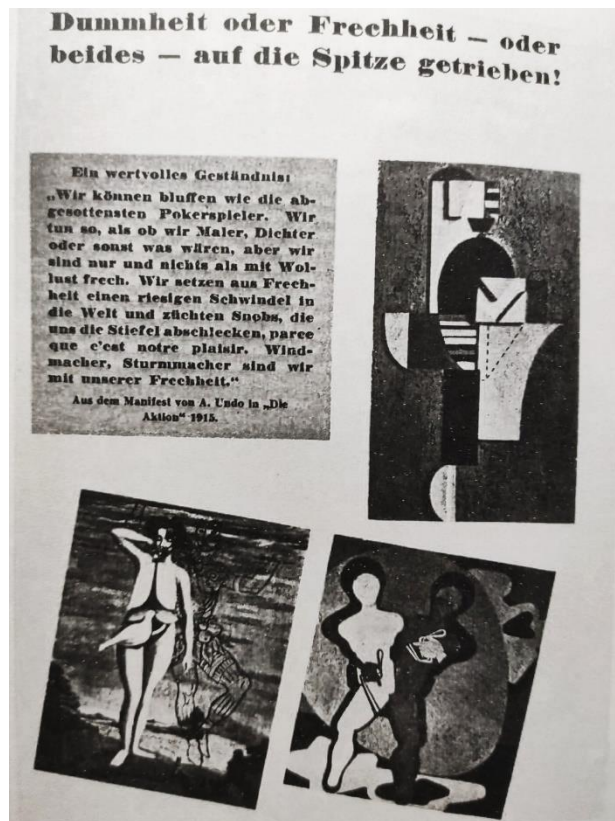
Εικόνα 23 Εξώφυλλο καταλόγου Έκθεσης Εκφυλισμένης Τέχνης. "The new man", Otto Freundlich.



Εικόνα 24 Σελίδα 7 καταλόγου Έκθεσης Εκφυλισμένης Τέχνης.



Εικόνα 25 Σελίδα 17 καταλόγου Έκθεσης Εκφυλισμένης Τέχνης.



Εικόνα 26 Σελίδα 32 καταλόγου Έκθεσης Εκφυλισμένης Τέχνης.

## Βιβλιογραφία.

---

### Ελληνική βιβλιογραφία:

- Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα, τόμος 61ος, εκδ. Πάπυρος, 1994, Αθήνα
- Ζίρω Ο., Μερτζάνη Ε., Πετρίδου Β., *Ιστορία της Τέχνης*, Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων.

### Ελληνικές ηλεκτρονικές εφημερίδες:

- Πετσίνη Π. (2014). «Τέχνη και Ναζισμός: «ευθυγράμμιση», «εκφυλισμός» και αισθητικοποίηση του πολιτικού». Αυγή online.

### Ξενόγλωσση βιβλιογραφία:

- Adam, P. (1992). *Art of the Third Reich*, New York. Harry N. Abrams
- Barron, S. (1991). *Degenerate Art: The fate of the avant-garde in nazi Germany*, New York., Harry N. Abrams.
- Goebbels J. (1924 – 1945). His diary.

### Ξενόγλωσσες ηλεκτρονικές εφημερίδες:

- The Times (1937) “Degenerate art displayed in Reich”, The Times, July 20, p. 15.
- The Times (1937) “Goebbels attacks Jewish art critics”, The Times, July 18, p.3
- The Times (1937) “Goering launches the nazi art purge”, The Times, August 4, p.6

### Άλλες ηλεκτρονικές πηγές.

- Μουσείο Μνήμης του Ολοκαυτώματος των Ηνωμένων Πολιτειών. «Α’ Παγκόσμιος Πόλεμος: Η επόμενη ημέρα». Εγκυκλοπαίδεια του Ολοκαυτώματος. Ανακτήθηκε από: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/el/article/world-war-i-aftermath>
- Μουσείο Μνήμης του Ολοκαυτώματος των Ηνωμένων Πολιτειών. *Αρχίζει η τρομοκρατία των Ναζί*. Εγκυκλοπαίδεια του Ολοκαυτώματος. Ανακτήθηκε από: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/el/article/the-nazi-terror-begins?series=21810>
- Μουσείο Μνήμης του Ολοκαυτώματος των Ηνωμένων Πολιτειών. *Ο ναζιστικός ρατσισμός*. Εγκυκλοπαίδεια του Ολοκαυτώματος.
- Μουσείο Μνήμης του Ολοκαυτώματος των Ηνωμένων Πολιτειών. *Ο Χίτλερ ανεβαίνει στην εξουσία*. Εγκυκλοπαίδεια του Ολοκαυτώματος. Ανακτήθηκε από: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/el/article/hitler-comes-to-power>  
Ανακτήθηκε από: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/el/article/nazi-racism?series=21810>
- Lehmann-Haupt, H. (1948), Art under the Nazis. Hellmut Harper’s Magazine. Periodicals archive online.
- Werner, A. (1966), *Hitler’s Kampf Against Modern Art: A Retrospect*, periodicals archive online.

Εργασίες:

- Narayanaswami K. (2014) “*Analysis of Nazi Propaganda: A Behavioral Study*”, America: Harvard University.