

## VIII

### ARTE E POLÍTICA O artista e a ordem social

#### INTRODUÇÃO, por Peter Selz

A relação entre a arte e a política na totalidade da estrutura cultural é extremamente complexa e não pode ser definida nos termos simplistas do marxismo, que explicam tanto a arte quanto a política como sintomas de uma infra-estrutura econômica básica. Os motivos patrióticos e a dura forma heróica do neoclassicismo de David, por exemplo, foram tanto causa como efeito da Revolução Francesa, da qual ele próprio foi um dos líderes decisivos. A preocupação de Courbet com uma realidade concreta e visível, cerca de cinquenta anos depois, teve seu paralelo antiidealista na filosofia contemporânea do materialismo histórico, mas não nasceu dela. Vale a pena notar que, na verdade, ninguém teve maior consciência do poderoso impacto das idéias — inclusive das obras de arte — sobre a condição político-econômica do que os líderes dos Estados totalitários.

Em fins do século XIX muitos artistas e escritores, entre os quais William Morris, Leão Tolstói e Vincent van Gogh, decepcionaram-se ante a indiferença e a rejeição da burguesia ou se sentiram perturbados pelo crescente abismo entre o artista e a sociedade. Aspiravam a uma reintegração na qual a arte devia servir a uma utópica fraternidade dos homens. Também os expressionistas sonharam com uma renovação da sociedade na qual a arte pudesse ocupar o lugar que antes pertencera à religião. A Bauhaus procurou treinar artistas e artesãos para participar de uma sociedade industrial em crescimento. Os construtivistas achavam que estavam forjando uma arma para uma arte verdadeiramente revolucionária, que “o novo mundo das massas precisava do construtivismo porque necessita de coisas fundamentais, que não sejam enganosas”<sup>1</sup>.

Moholy-Nagy, em Budapeste, queria uma arte puramente abstrata de “fundamentos visuais” em seu “Construtivismo e Proletariado”, antes de ingressar na Bauhaus, que de início havia proclamado a necessidade de “criar uma nova corporação de artesãos, sem distinções de classe”<sup>2</sup> e encontrar uma

1. Lazlo Moholy-Nagy, “Constructivism and the Proletariat”, *MA*, maio de 1922.

2. De “The First Bauhaus Proclamation”, Weimar, 1919. Citado por Herbert Bayer, Walter Gropius e Ise Gropius, *Bauhaus 1919-1928* (Nova York, Museum of Modern Art, 1938), p. 16.

mancira de reintegrar o artista numa sociedade tecnológica. Ao mesmo tempo, artistas do México revolucionário voltaram-se para os temas locais de seus ancestrais índios em grandes projetos murais que eram, em si mesmos, parte integral de um enorme programa de construções. Pintores como Orozco, Parra e Siqueiros formaram o "Sindicato Revolucionário de Trabalhadores Técnicos, Pintores e Escultores", lançaram o Manifesto em prol de uma arte nova, monumental, de finalidades sociais, citado aqui na íntegra.

Enquanto isso, uma atitude muito mais conservadora para com as faculdades criativas predominava na União Soviética. Depois de um início auspicioso, no qual os construtivistas e suprematistas participaram, juntamente com outros artistas progressistas, tão diferentes quanto Kandinsky e Chagall, o gosto burguês predominou e seus artistas acadêmicos reconquistaram a supremacia. Pintaram quadros propagandísticos e fizeram estátuas glorificando o socialismo ou atacando seus inimigos, trabalhando num estilo realista, facilmente compreendido pelas massas. Lentamente, a doutrina do realismo socialista evoluiu na arte e na literatura. Em 1924 Leon Trotski publicou seu importante livro *Literatura e Revolução*, no qual o lugar da arte na sociedade revolucionária é muito bem definido como sendo de liberdade relativa, sob a "vigilante censura revolucionária". Trotski também explica a visão materialista de uma arte utilitária e não encontra utilidade para as explorações da forma empreendidas por Tatlin e Lipchitz. Em lugar delas, visualiza a arte e a tecnologia a serviço do Estado revolucionário, e seu ensaio termina com uma antevisão de um glorioso futuro utópico no qual o homem terá movido montanhas, quando a própria terra e a espécie humana terão se transformado em obras de arte.

Embora a estreita e restritiva doutrina do realismo socialista ganhasse terreno na União Soviética, a atitude de Trotski para com uma revolução permanente e "a completa e radical reconstrução da sociedade" foi em grande parte responsável pela sua expulsão da URSS. Mas inspirou também muitos intelectuais e artistas, como André Breton, o "papa" dos surrealistas, que adotou o princípio marxista de um programa dialético que levava do pensamento à ação. Publicou a revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution* (1930-1933), mas sua fé na interpenetração da razão e da não-razão era inaceitável para os marxistas mais didáticos. Breton e Diego Rivera, em grande parte sob a influência de Trotski<sup>3</sup>, então exilado no México, assinaram o *Mani-*

3. André Breton em carta a mim (P. S.), Paris, 12 de fevereiro de 1962: "Em resposta à sua carta de 21 de janeiro, autorizo prazerosamente a reprodução, em *Teorias da Arte Moderna*, do manifesto 'Em Favor de uma Arte Revolucionária Livre', na tradução publicada pela *Parisian Review* em 1938. Há, porém, razão para especificar (como tenho feito várias vezes desde aquela época para as reproduções em francês) que, embora esse manifesto tenha sido assinado por Diego Rivera e eu, Diego Rivera na verdade não participou de sua formulação. Esse texto, em sua totalidade, foi redigido por Leon Trotski e por mim, e foi por motivos táticos que Trotski quis que a assinatura de Rivera substituisse a sua. À página 40 de meu livro *La Cité des Champs* [Paris, Sagittaire, 1953] mostrei o fac-símile de uma página do manuscrito original, para confirmar essa retificação."

ifesto em Favor de uma Arte Revolucionária Livre, em 1938, exigindo que o artista seguisse livremente seu próprio espírito radical e participasse da transformação dinâmica da sociedade. A Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente empenhou-se em promover a liberdade do artista em prol de uma revolução total e, por outro lado, de uma revolução que ajudaria a realizar a completa libertação da arte.

Uma proposta muito mais objetiva para resolver a sorte do artista havia sido formulada pelo eminente pintor americano Stuart Davis. Como artista, ele não tomou conhecimento das doutrinas do realismo socialista, mas criou abstrações cubistas da cena urbana americana em cores vibrantes e vistosas. Como presidente do Sindicato dos Artistas, porém, Davis vê o artista como um "pobre" e como o aliado natural do trabalhador, que se une à luta organizada pelos seus direitos de emprego, de melhores salários e de seguro social. O sindicato também ajuda o artista a "descobrir sua identidade com a classe operária", e os padrões de qualidade não devem interferir em sua consciência de classe como "artista organizado".

Embora o Sindicato dos Artistas e sua publicação militante, *Art Front* (1934-1937), tivessem sido um fenômeno de curta duração da Depressão, o Projeto Federal de Arte foi de considerável importância. Foi provavelmente o mais ambicioso empreendimento público de apoio ao artista em épocas recentes. O aspecto mais notável do Projeto Federal de Arte, da Works Progress Administration, durante a era Roosevelt, não está apenas no fato de mais de 5 mil artistas terem recebido ajuda governamental, mas no de lhes ter sido dada liberdade para seguir os ditames de seus talentos e desejos. O Projeto criou pela primeira vez uma ampla preocupação com a arte nos Estados Unidos. Deu a artistas como Milton Avery, William Baziotis, Arshile Dorky, Philip Guston, Willem de Koonig, Ibram Lassaw, Jackson Pollock, Theodore Roszak, Mark Rothko e muitos outros o tempo de reunir forças, as mesmas forças que iriam acabar modificando a face da arte mundial. Foi uma manifestação das possibilidades da cooperação saudável entre o artista criativo e a política, numa sociedade democrática. Citamos livremente trechos da introdução de Holgar Cahill, diretor nacional do Projeto Federal de Arte, ao catálogo de uma exposição da arte da WPA, realizada no Museu de Arte Moderna em 1936.

Com a deflagração da II Guerra Mundial, o Projeto Federal de Arte foi encerrado. Ele representou, como observou o historiador de arte americano Oliver Larkin, "a maior experiência de cultura democrática já vista pelo mundo". No extremo oposto estavam os editos ditatoriais e as proibições que Hitler, cujas antigas ambições de pintor haviam sido frustradas pela falta de talento, impôs aos artistas do Reich. Tendo "limpado" os museus alemães de toda a arte moderna vital, de Van Gogh a Kandinsky, Hitler inaugurou em 1937 a desumana *Haus der deutschen Kunst* e decretou que a arte descaradamente propagandística da exposição não iria mudar em todo o decorrer do seu império de mil anos. Qualquer artista que reivindicasse a prerrogativa de liberdade de expressão era ameaçado de esterilização ou castigo:

Seriam objeto de grande interesse para o Ministério do Interior do Reich, que teria então de examinar a questão da possibilidade de, pelo menos, conter a disseminação dessa grosseira imperfeição do olho. Se, por outro lado, eles próprios não acreditam na realidade dessas impressões e estão tentando perturbar a nação com tal embuste por outras razões, então essa tentativa se enquadra na jurisdição da lei penal.

Depois da II Guerra Mundial (e da derrota de Hitler), foi possível a Picasso, em sua admiração pelas realizações pessoais dos comunistas na luta contra o fascismo e nazismo na Espanha, França e Rússia, ingressar no Partido Comunista e fazer uma declaração que sugere uma relação mais direta entre a arte e seu efeito político do que se pode perceber pela sua pintura. Embora aquilo que é talvez o maior quadro do século, *Guernica*, de Picasso, trate de um tema social e político, foi motivado não pelo dogma político, mas pelo choque do artista diante de uma situação humana quando pela primeira vez, no Ocidente, uma população indefesa foi massacrada por um inimigo invisível. Picasso interpretou seu propósito — embora não a complexa estrutura formal — do grande mural para Jerome Seckler, que o entrevistou para *New Masses* em 1945.

As palavras iniciais da revista *Possibilities*, escritas pelo pintor Robert Motherwell e pelo crítico Harold Rosenberg, são bem mais ambíguas e certamente menos otimistas. A situação do pós-guerra, porém, era de desalívio com as panacéias; a opinião não-dogmática e totalmente flexível parecia ser a única possível.

Essa atitude certamente se justifica tendo em vista a crítica agressiva do professor Vladimir Kamenov, diretor da Galeria Tretjakov de Moscou e perito em realismo socialista, que deixa pouca margem para a obra de Picasso ou para qualquer tipo de expressão livre. Mais uma vez vemos a arte moderna ser atacada como decadente, anti-humanista e patológica. As declarações pessoais, penetrantes ou imaginativas feitas pelo artista são consideradas como "anarquia subjetiva", que não podem ser toleradas porque o Estado tem uma consciência demasiado aguda da possível consequência da afirmação de não-conformismo. Desde a década de 20, quando a doutrina do realismo socialista foi desenvolvida em detrimento da liberdade de expressão artística, essa atitude tornou-se cada vez mais rígida. Um controle cada vez maior é exercido pelo Partido Comunista. Ainda em 1963 Nikita Krushev, então primeiro-ministro da URSS e presidente do Partido Comunista, endossava essa posição estreita e restritiva.

Nos Estados Unidos encontramos uma atitude notavelmente semelhante, de violenta hostilidade à arte moderna, por parte das pessoas de alto escalão. Os ex-deputados Fred E. Busby, de Illinois, e George A. Dondero, de Michigan, por exemplo, fizeram impiedosos e freqüentes ataques a artistas modernos. Pouca diferença faz que Dondero calunie como comunistas subversivos os mesmos artistas cujo trabalho é atacado por Kamenov como formalista, decadente e capitalista. Um funcionário desejoso de preservar o *status quo* ou de usar o artista com finalidades de doutrinação está ansioso para sufocar a liberdade artística. A alternativa, é claro, é uma sociedade livre que floresça

segundo conceitos subjetivos, idéias e formas visualizadas e expressas pelos seus artistas.

Felizmente, as artes nos Estados Unidos não encontraram maior interferência do mundo da política e — especialmente durante o governo de John F. Kennedy — receberam significativo estímulo oficial.

Nos países dominados pelos partidos comunistas, a situação está também num processo de modificação. Em Cuba, Fidel Castro deu a entender que a revolução político-social não interferiria na liberdade do artista, pois as artes serviam melhor ao povo seguindo os seus próprios objetivos.

Ao organizar uma exposição de pintura polonesa recente para o Museu de Arte Moderna de Nova York, viajei pela Polónia em 1959 e 1960 e verifiquei ser a expressão artística livre não apenas uma meta, mas uma realidade. Rebelados contra o realismo socialista em meados da década de 50, os pintores tinham liberdade de explorar todas as maneiras, estilos e meios e de expor seus trabalhos em museus, vendê-los em galerias cooperativas da Polónia ou mandá-los para o exterior. Esse trabalho era de elevado mérito artístico segundo quaisquer padrões internacionais. Além de pintar, os artistas da Polónia dedicavam-se ativamente à produção cinematográfica, à criação de cenários de peças, à ilustração de livros e a todas as formas de "arte utilitária".

Desde princípios da década de 60 os artistas da Itália, França, Iugoslávia e Alemanha agruparam-se com o objetivo de colaborar na pesquisa visual da tradição construtivista e utilizar novas técnicas e meios, não raro científicos, bem como desenvolver uma concepção experimental da arte interessada nos fenômenos ópticos e nos processos cinéticos. Giulio Carlo Argan, o principal crítico de arte da Itália, professor de arte moderna na Universidade de Roma e presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte, provocou grande controvérsia no mundo da arte européia ao se tornar porta-voz dos "grupos de pesquisa" e dotá-los de uma ideologia sociopolítica.

O professor Argan, usando de uma linguagem desnecessariamente difícil, espera reintegrar o artista numa sociedade moderna mecanizada, afirmando que a tecnologia necessita da orientação da estética para funcionar de maneira ética e eficiente. Essa orientação, acredita ele, pode vir dos "grupos de pesquisa da Gestalt", cuja história ele faz remontar até a Bauhaus, comparando-a à Taliesin Fellowship de Wright e à Architect's Collaborative de Gropius. Argan está menos preocupado com os resultados estéticos do que com as ramificações sociológicas. Segundo ele o indivíduo pode, em sua solidão, não mais existir na moderna sociedade tecnológica e produzir obras de arte significativas. Ele está sendo engolido pelas massas, que, "em sua inércia obediente, não conhecem as exigências estéticas e não podem produzir arte". O grupo, porém, formado de indivíduos que mantêm um relacionamento mútuo significativo, pode converter-se numa dinâmica "comunidade organizada para fins criativos".

Muitos dos artistas estabelecidos da Itália, porém, protestaram contra o espírito de equipe de Argan e declararam sua fé na afirmação pessoal do indivíduo.

Adolf Hitler, discurso de inauguração da "Grande Exposição de Arte Alemã, 1937", Munique<sup>8</sup>

Quando, há quatro anos, a solene cerimônia de lançamento da pedra fundamental deste edifício teve lugar, tínhamos todos consciência do fato de que estavam sendo lançados não só a pedra de um novo edifício mas também os alicerces de uma nova e autêntica arte alemã. Estava em jogo a nossa oportunidade de provocar um ponto decisivo no desenvolvimento da totalidade da produção cultural alemã...

O colapso e o declínio geral da Alemanha foram — como sabemos — não apenas econômicos ou políticos mas, provavelmente em proporções muito maiores, também culturais. Além disso, tal processo não se podia explicar exclusivamente pela guerra perdida. Essas catástrofes têm atingido com frequência a povos e Estados, mas transformaram-se num impulso para sua purifi-

8. O discurso de inauguração da exposição de Munique foi publicado em *Der Führer eröffnet die Grosse Deutsche Kunstausstellung 1937, Die Kunst im Dritten Reich*, Munique, I, 7-8, julho-agosto de 1937, 47-61. A tradução foi feita sobre a versão inglesa de Ilse Falk.

Hitler imaginara uma maneira astuta de demonstrar ao público a superioridade da "verdadeira arte alemã" sobre o que os nazistas chamavam de "arte judaica, degenerada, bolchevique". Esse discurso foi pronunciado na inauguração da *Haus der Deutschen Kunst* (hoje *Haus der Kunst*), museu de Munique construído no rígido estilo neoclássico do estilo arquitetônico oficial do nazismo. A exposição inaugural compunha-se de arte alemã aprovada pelo líderes nazistas. Era de um apagado estilo acadêmico muito próximo da ilustração, que se ocupava dos temas nazistas do heroísmo, dever familiar e trabalho da terra. (Veja-se, porém, como, pelo contrário, os líderes da propaganda nazista admitiam a força do expressionismo alemão, utilizando-o em seus cartazes; ver ilustração.)

Em contraste, Hitler havia ordenado uma segunda exposição de arte, inaugurada em Munique naquele mesmo verão — esta intitulada *Entartete Kunst*, a infame exposição de Arte Degenerada que incluiu praticamente todos os artistas alemães modernos que tiveram importância na história da arte, bem como muitos estrangeiros. Essa exposição, mal-apresentada e na qual os quadros de loucos foram misturados com os outros, foi motivo de violento ridículo e ataques maldosos pela imprensa controlada.

A exposição foi apenas parte de um grande número de cerca de 20 mil obras de arte moderna confiscadas dos museus alemães por ordem de Joseph Goebbels, com a orientação de um pintor acadêmico menor de nus, Adolf Ziegler. Parte desse acervo foi vendida no exterior dois anos depois para financiar os preparativos de guerra e o resto foi queimado.

As opiniões de Hitler sobre a arte moderna, em 1937, não eram novas, pois já em 1931 ele havia ameaçado "liberar um furacão" contra ela. Em 1933 os órgãos oficiais de propaganda nazista exigiram que "todas as produções artísticas com tendências cosmopolitas ou bolcheviques sejam postas fora dos museus e coleções alemãs; devem ser primeiro mostradas ao público, o preço de compra e o nome dos funcionários do museu responsável deve ser divulgado e depois todas devem ser queimadas". Em 1935, num discurso em Nuremberg, Hitler havia ameaçado: "Não discutiremos mais nem trataremos com esses corruptores da arte. Eles são tolos, mentirosos, criminosos que deviam estar num asilo de loucos ou na cadeia."

O oficial da S.S. nazista que substituiu o diretor do Museu Folkwang de Essen revelou involuntariamente a filosofia da cultura do partido ao declarar que "o mais perfeito objeto criado durante as últimas épocas não teve origem nos estúdios de nossos artistas. É o capacete de aço". (Citações de Rudolf Schröder, "Modern Art in the Third Reich", *German Contemporary Art*, número especial de *Documents*, Offenburg, 1952.) [H. B. C.]



Hitler e Goebbels visitando a exposição de Arte Degenerada, 1937.

cação e deram origem a uma elevação interior. Entretanto, a enchente de lodo e lixo que o ano de 1918 projetou sobre as nossas vidas não foi produto da guerra perdida — apenas foi liberada por aquela calamidade para que chegasse à superfície. Devido à derrota, um corpo já totalmente enfermo sofreu o impacto total de sua decomposição interna. Agora, depois do colapso dos padrões sociais, econômicos e culturais que só na aparência continuaram a funcionar, a sordidez que nelas já existia há muito tempo triunfou, e na verdade isso ocorreu em todas as camadas de nossa vida.

É evidente que, devido à sua natureza, o declínio econômico foi sentido com mais vigor, já que as massas sempre tomaram consciência de tais condições com mais rapidez. Em comparação com esse declínio econômico, o colapso político foi totalmente negado ou pelo menos não reconhecido por um grande número de alemães, enquanto o colapso cultural não foi visto nem compreendido pela grande maioria do nosso povo...

Para começar:

1. O círculo daqueles que se ocupam conscientemente dos assuntos culturais é, por natureza, muito menor do que o círculo daqueles que se ocupam das questões econômicas.

2. Nesse terreno cultural, mais do que em qualquer outro, o judaísmo apossou-se dos meios e instituições de comunicações que formam e, em última análise, controlam a opinião pública. O judaísmo foi realmente muito esperto, sobretudo ao usar suas posições na imprensa com a ajuda da chamada crítica de arte, conseguindo não só confundir os conceitos naturais sobre a natureza e o alcance das artes, bem como de suas metas, mas acima de tudo solapar e destruir o sentimento geralmente sadio que prevalecia nesse domínio...

3. Por um lado, a arte foi definida apenas como uma experiência internacional comunal, matando com isso qualquer entendimento de sua relação integral com um grupo étnico. Por outro lado, sua relação com a época foi ressaltada, isto é: já não havia nenhuma arte de povos ou mesmo de raças, mas apenas uma arte da época. Segundo essa teoria, portanto, a arte grega não foi formada pelos gregos, mas por um certo período que a formou como sua expressão. O mesmo, naturalmente, teria ocorrido com a arte romana, que, pelas mesmas razões, só por acidente coincidiu com a ascensão do império romano. Da mesma maneira, as mais recentes épocas artísticas da humanidade não foram criadas pelos árabes, alemães, italianos, franceses, etc., mas são apenas aparências condicionadas pelo tempo. Portanto, não existe hoje uma arte alemã, francesa, japonesa ou chinesa, mas pura e simplesmente a "arte moderna". Em consequência, essa arte não só está complementamente isolada de suas origens étnicas como também é a expressão de uma moda que se caracteriza pela palavra "moderna", e assim, é claro, será não-moderna amanhã, já que terá se tornado obsoleta.

De acordo com essa teoria, na verdade a arte e as atividades artísticas estão associadas ao trabalho manual de nossas modernas oficinas de alfaiate e indústria de modas. E, com certeza, seguindo a máxima de uma novidade por ano. Hoje o impressionismo, amanhã o futurismo, o cubismo, talvez até o dadaísmo, etc. Um outro resultado é que, mesmo para as mais insanas e idiotas monstruosidades, milhares de rótulos atraentes têm de ser encontrados para designá-las, como de fato o foram. Se isso não fosse tão triste num certo sentido, seria até muito engraçado ouvir todos os slogans e clichês com os quais os chamados "iniciados na arte" descreveram e explicaram seus míseros produtos nos últimos anos. ...

Até o momento em que o Nacional-Socialismo ascendeu ao poder, havia na Alemanha uma chamada "arte moderna", isto é, quase todos os anos havia uma nova arte, como o próprio significado de sua denominação indica. A Alemanha nacional-socialista, porém, aspira novamente a uma "arte alemã", e essa arte terá um valor eterno, como todos os valores realmente criativos de um povo. Mas, se essa arte voltar a carecer desse valor eterno para o nosso povo, então realmente isso significará que também ela não tem hoje um valor superior.

Portanto, quando se lançou a pedra fundamental deste edifício, a intenção era construir um templo, não para a chamada arte moderna, mas para uma verdadeira e duradoura arte alemã, ou melhor, uma casa para a arte do povo alemão, e não para qualquer arte internacional dos anos 1937, 40, 50 ou 60. Pois a arte não se fundamenta no tempo, mas unicamente nos povos. É, pois, imperativo para o artista erigir um monumento, não tanto a um período, mas ao seu povo. O tempo passa, os anos vêm e vão. Tudo o que nasce e viceja apenas em relação a uma certa época perece com ela. E não só tudo o que foi criado antes de nós será vítima dessa mortalidade, como também o que está sendo criado hoje ou será criado no futuro.

Mas nós, nacional-socialistas, só conhecemos uma mortalidade, que é a

mortalidade do próprio povo. Suas causas nos são conhecidas. Enquanto o povo existir, porém, ele será o mastro fixo na sucessão das aparências transitórias. Ele é o ser e a permanência constante. E em verdade, por essa razão, a arte como expressão da essência desse ser é um monumento eterno — é em si mesma o ser e a permanência...

Pela história da evolução de nosso povo sabemos que ele se compõe de certo número de raças mais ou menos diferenciadas, que no curso de milênios, graças à esmagadora influência formativa de um destacado núcleo racial, resultou na mistura específica que vemos hoje em nosso povo.

Essa força, outra capaz de formar um povo e portanto ativa ainda hoje, está encerrada na mesma raça ariana que reconhecemos como veículo não só da nossa cultura mas também das culturas precedentes da Antiguidade.

Esse tipo particular de composição de nossa herança nacional condiciona a versatilidade do nosso desenvolvimento cultural, como o faz com o resultante parentesco natural com os povos e culturas do mesmo núcleo racial homogêneo em outros países europeus da mesma família de povos.

Não obstante, nós, que vemos no povo alemão o produto final, em gradual cristalização, desse processo histórico, desejamos uma arte que leve em consideração, em si mesma, a constante e crescente unificação desse padrão racial, surgindo assim com um caráter total, unificado, completo.

Muitas vezes se perguntou: que significa realmente ser alemão? Entre todas as definições que foram sugeridas através dos séculos, a mais valiosa me parece ser a que não procura sequer dar uma explicação, mas em vez disso estabelece uma lei. E a mais bela lei que posso conceber para o meu povo, como a tarefa de sua vida neste mundo, já foi formulada por um grande alemão há muito tempo: "Ser alemão é ser claro." Isso, além do mais, deixa implícito que ser alemão significa ser lógico e, acima de tudo, verdadeiro...

Ora, o desejo profundo e íntimo dessa verdadeira arte alemã, que traz em si os traços dessa lei de clareza, esteve sempre vivo em nosso povo. Ocupou nossos grandes pintores e escultores, os criadores de nossa arquitetura, nossos pensadores e poetas e provavelmente, no mais alto grau, os nossos músicos. Quando, naquele fatídico 6 de junho de 1931, o velho Glaspalast<sup>9</sup> foi destruído num incêndio horrível, um tesouro imortal dessa arte alemã verdadeira desapareceu entre as chamas. Eram chamados de românticos, mas em essência foram os mais gloriosos representantes daqueles nobres alemães que buscavam a virtude intrínseca e autêntica do nosso povo, e a sincera e respeitável expressão daquelas leis da vida que só se experimentam interiormente. Mas

9. O Glaspalast (construído em 1854) ficava no Jardim Botânico de Munique e abrigava na época do incêndio destruído uma exposição geral da pintura romântica alemã. Essa arte, que incluiu mestres como Caspar David Friedrich (1774-1840) e Philipp Otto Runge (1777-1810) era quase que a única tradição recente aprovada pelos nazistas, pois representava um estilo e um espírito que eles consideravam germânicos. Assim, a destruição de muitas obras-primas dessa tradição proporcionou a Hitler a oportunidade de construir um novo museu dedicado ao que devia ser a arte do Terceiro Reich. [H. B. C.]

ENTARTETE KUNST

ausstellung von „kulturdokumenten“  
des bolschewismus und jüdischer  
zersetzungsarbeit vom 4. III. bis 31. III. 1936

was wir in dieser interessanten  
schau sehen, wurde einmal  
erst genommen!...

Ausstellung im Weißen Saal der Polizeidirektion, Neuhäuserstraße, Eingang Augustinerstraße  
Geöffnet: Werktags von 10 bis 21 Uhr, Sonntags 10 bis 18 Uhr  
Eintritt: Für Einzelpersonen 20 Pfennig. Bei geschlossenen Führungen der Betriebe 10 Pfennig.  
Anmeldung der Führungen im Gauamt der NS. Gem. „Kraft durch Freude“ Abt. Propaganda

Vierthaler (não identificado). Arte Degenerada. "Exposição de 'documentos de cultura' da obra decadente de bolcheviques e judeus", 1936.

não apenas os motivos escolhidos foram decisivos para a caracterização da substância humana — de igual importância foi a maneira clara e simples pela qual esses sentimentos estavam representados...

A arte não pode ser uma moda. Assim como o caráter e o sangue do nosso povo pouco se modifica, também a arte terá de perder seu caráter mortal e substituí-lo por imagens dignas que expressem o curso de vida do nosso povo no constante crescimento de suas criações. Cubismo, dadaísmo, futurismo, impressionismo, etc., nada têm a ver com nosso povo alemão. Pois esses conceitos não são nem antigos nem modernos, mas apenas o gaguejar artificioso de homens aos quais Deus negou a graça de um autêntico talento artístico e em seu lugar deu-lhes o dom da loquacidade e do engodo. Confessarei agora, portanto, nesta hora, que cheguei à decisão final e inalterável de limpar a casa tal como fiz no domínio da confusão política: de agora em diante livrarei a arte alemã dos seus fabricantes de frases.

"Obras de arte" que não podem ser compreendidas em si mesmas, mas para a justificação de sua existência, precisam daquelas bombásticas instruções para seu uso, chegando finalmente à alma intimidada, que está pacientemente disposta a aceitar esse estúpido ou impertinente absurdo — de agora em diante essas obras de arte já não encontrarão guarida no povo alemão.

Todas aquelas frases feitas, "experiência interior", "forte estado de espírito", "vontade poderosa", "emoções prenhes de futuro", "atitude heróica", "empatia significativa", "a ordem sentida dos tempos", "primitivismo original", etc. — todas essas desculpas tolas e mentirosas, toda essa algaravia já não serão aceitas como desculpas ou sequer como recomendações para esses produtos indignos e destituídos de qualquer habilidade. *Tenha alguém ou não uma experiência íntima ou uma vontade forte, terá de prová-lo pela sua obra, e não pela sua algaravia. E, de qualquer modo, estamos muito mais interessados na qualidade do que na chamada vontade...*

Observei, entre os quadros aqui apresentados, alguns que nos levam à conclusão de que o olho mostra a certos seres humanos as coisas de maneira diferente do que realmente são, isto é, que há realmente homens que vêem a atual população do nosso país apenas como cretinos corrompidos; que, em princípio, vêem os prados como sendo azuis, as nuvens amarelas e assim por diante; ou, como dizem, os sentem dessa maneira. Não quero entrar aqui numa discussão sobre se as pessoas em questão realmente vêem ou não, sentem ou não, dessa maneira; mas, em nome do povo alemão, quero proibir que esses infelizes, que obviamente sofrem de uma doença dos olhos, tentem impor esses produtos de sua interpretação errônea à época em que vivemos, ou mesmo que os apresentem como "Arte".

Não, aqui só há duas possibilidades: ou esses chamados "artistas" realmente vêem as coisas dessa maneira e portanto acreditam no que reproduzem; nesse caso, teríamos de examinar a sua deformação visual para ver se é o produto de uma falha mecânica ou herdada. No primeiro caso, esses infelizes só podem ser dignos de pena; no segundo, seriam objeto de grande interesse para o Ministério do Interior do Reich, que teria então de examinar a questão



H. E. (não identificado), *Arte Degenerada*, exposição nazista, c. 1937.

da possibilidade de ser pelo menos contida a disseminação desse legado de terrível defeito dos olhos. Se, por outro lado, eles próprios não acreditam na realidade dessas impressões, mas tentam perturbar a nação com essa farsa por razões outras, então essa tentativa se enquadra na jurisdição do direito penal.

Esta casa, de qualquer modo, não foi planejada nem construída para obras desse tipo de incompetente ou de criminoso da arte...

Muito mais importante, porém, é o fato de que o trabalho aqui realizado durante quatro anos e meio e as realizações máximas exigidas aqui de milhares de trabalhadores não tiveram a intenção de servir à exibição de produtos de homens que, além de tudo, foram bastante preguiçosos para sujar uma tela com pingos de cor na firme esperança de que, pela ousada publicidade de seus produtos como o fulminante nascimento do gênio, não poderiam deixar de produzir a impressão necessária e as qualificações para sua aceitação. Não, digo eu. A diligência do construtor desta casa e a diligência de seus colaboradores têm de encontrar correspondência na diligência daqueles que desejam estar representados nesta casa. Além disso, não estou absolutamente interessado se esses "entendidos" do mundo da arte irão se juntar ou não para cacarejar entre si sobre os ovos que puseram, dando assim uns aos outros mutuamente a sua opinião de peritos.



N. S. D. A. P.: A guarda de ferro da revolução alemã (N. S. D. A. P. — National Sozialistische Deutsche Arbeiter Partei-Nazi), c. 1934.

*Isto porque o artista não cria para o artista mas, como todos, ele cria para o povo.*

E faremos com que o povo, de agora em diante, seja novamente chamado a ser juiz de sua própria arte...

Não quero que ninguém tenha falsas ilusões: o Nacional-Socialismo considera como sua tarefa primordial livrar o Reich alemão, e portanto o povo alemão e sua vida, de todas essas influências fatais e ruinosas para a sua existência. E, embora esse expurgo não possa ser realizado num dia, não quero deixar sombra de dúvida de que mais cedo ou mais tarde a hora da liquidação soará para esses fenômenos que participaram de tal corrupção.

*Mas com a inauguração desta exposição começa o fim da idiotice na arte alemã e o fim da destruição de sua cultura.*

Doravante empreenderemos uma incessante guerra de purificação contra os últimos elementos de putrefação em nossa cultura. Mas, se houver alguém entre esses elementos que ainda acredite estar destinado a círculos superiores, então teve bastante tempo nesses quatro anos para provar isso. Para nós, de qualquer modo, esses quatro anos foram suficientes para chegar a um julgamento final. A partir de agora — asseguro-lhes — todas essas igrejinhas de falatrões, diletantes e espertalhões da arte, que se apóiam mutuamente e são com isso capazes de sobreviver, serão eliminadas e abolidas. Por nós, esses abutres da cultura e balbuciadores da arte da idade da pedra pré-histórica podem muito bem voltar para as cavernas de seus ancestrais e adorná-las com seus primitivos rabiscos internacionais.

Mas a Casa da Arte Alemã em Munique foi construída pelo povo alemão para a sua própria arte.

Para meu grande prazer, posso dizer que já agora, ao lado de muitos artistas decentes mais velhos, que até agora viveram no terror e foram reprimidos, mas que no fundo de suas almas sempre continuaram alemães, vários jovens mestres também estão se apresentando. A visita a esta exposição lhes permitirá ver muitas coisas que impressionarão a todos como belas e, acima de tudo, como decentes, e que vocês sentirão que são boas. Particularmente o nível da arte gráfica apresentado foi, em média, extremamente elevado e portanto satisfatório desde o início.

Muitos de nossos jovens artistas reconhecerão agora, naquilo que lhes está sendo oferecido, qual o caminho que devem seguir. Mas talvez eles adquiriram também um novo impulso, proporcionado pela grandeza da época em que vivemos, graças à qual cobramos coragem e, acima de tudo, conservamos a coragem de produzir uma obra realmente diligente e por isso, em última análise, competente.

E QUANDO MAIS UMA VEZ NESTE REINO DA ARTE A SAGRADA CONSCIÊNCIA TIVER RECUPERADO TODOS OS SEUS DIREITOS, ENTÃO, NÃO TENHO DÚVIDA, O TODO-PODEROSO ELEVARÁ UNS POUCOS ENTRE ESSA MULTIDÃO DE CRIADORES DECENTES DE ARTE ATÉ OS CEUS ESTRELADOS DOS ARTISTAS IMORTAIS, DIVINAMENTE INSPIRADOS, DO GRANDE PASSADO. POIS NÃO ACREDITAMOS QUE COM OS GRANDES HOMENS DOS SÉCULOS PASSADOS O MOMENTO DE PODER CRIATIVO DE UNS POUCOS HOMENS TENHA CHEGADO AO FIM, NEM QUE O PODER

CRATIVO DE UMA GRANDE MASSA COLETIVA OCUPE O SEU LUGAR NO FUTURO. NÃO! ACREDITAMOS QUE ESPECIALMENTE HOJE, QUANDO EM TANTOS SETORES AS MAIS ALTAS REALIZAÇÕES ESTÃO SENDO OBTIDAS, TAMBÉM NO SETOR DA ARTE O MAIS ALTO VALOR DE UMA PERSONALIDADE COMO INDIVÍDUO FARÁ UM REAPARECIMENTO TRIUNFAL.

PORTANTO, NÃO POSSO EXPRESSAR NENHUM OUTRO DESEJO NESTE MOMENTO SENÃO O DE QUE A NOVA CASA TENHA O PRIVILEGIO DE REVELAR NOVAMENTE AO POVO ALEMÃO UM GRANDE NÚMERO DE OBRAS DE GRANDES ARTISTAS, NESTAS SALAS, DURANTE OS PRÓXIMOS SÉCULOS, E DESSA FORMA CONTRIBUIR NÃO SÓ PARA A GLÓRIA DESTA VERDADEIRA CIDADE DA ARTE MAS TAMBÉM PARA A HONRA E O PRESTÍGIO DE TODA A NAÇÃO ALEMÃ.

DECLARO INAUGURADA A GRANDE EXPOSIÇÃO DE ARTE ALEMÃ DE 1937 EM MUNIQUE!

André Breton e Leon Trotsky, "Manifesto: por uma arte revolucionária livre", 1938<sup>10</sup>

Podemos dizer sem exagero que nunca a civilização esteve tão seriamente ameaçada quanto hoje. Os vândalos, com instrumentos que eram bárbaros, e portanto relativamente ineficientes, suprimiram a cultura da Antiguidade num canto da Europa. Hoje, porém, vemos a civilização mundial, unida em seu destino histórico, dobrando-se aos golpes de forças reacionárias armadas com todo o arsenal da tecnologia moderna. Não estamos pensando apenas na guerra mundial que se aproxima. Até mesmo em tempos de "paz" a posição da arte e da ciência se tornou absolutamente insuportável.

Na medida em que tem origem num indivíduo, na medida em que põe em jogo talentos subjetivos para criar alguma coisa que provoque um enriquecimento objetivo da cultura, qualquer descoberta filosófica, sociológica, científica ou artística parece ser fruto de um *acaso* precioso, isto é, a manifestação mais ou menos espontânea da necessidade. Essa criação não pode ser desprezada, seja do ponto de vista do conhecimento geral (que interpreta o mundo existente), seja do ângulo do conhecimento revolucionário (que, para melhor transformar o mundo, exige uma análise precisa da lei que governa seu movimento). Especificamente, não podemos permanecer indiferentes às condições intelectuais sob as quais a atividade criativa se faz, nem devemos deixar de mostrar todo o respeito às leis específicas que governam a criação intelectual.

No mundo contemporâneo devemos reconhecer a destruição, cada vez mais generalizada, das condições sob as quais a criação intelectual é possível. Segue-se daí necessariamente uma crescente degradação, evidente não só na obra de arte como também na personalidade especificamente "artística". O regime de Hitler, tendo eliminado na Alemanha todos os artistas cuja obra expressasse a menor simpatia pela liberdade, por mais superficial que fosse, reduziu os que ainda consentem em pegar da pena ou do pincel à condição de criados do regime, cuja tarefa é glorificá-lo de acordo com as ordens rece-

10. A tradução inglesa utilizada no original é de Dwight MacDonald, publicada na *Partisan Review* (Nova York), IV, 1 (outono de 1938), pp. 49-53. Por motivos táticos, Diego Rivera, e não Trotsky, foi mencionado originalmente como autor do manifesto. Ver nota 3, p. 464.

bidas e segundo as piores convenções artísticas possíveis. A acreditar no noticiário da imprensa, o mesmo ocorre na União Soviética, onde a reação terdioriana está chegando ao auge.

Desnecessário dizer que não nos identificamos com a frase feita que está na moda: "Nem fascismo nem comunismo!", uma senha que serve ao temperamento dos filisteus, dos conservadores e dos atemorizados, que se apegam aos resquícios andrajosos do passado "democrático". A verdadeira arte, que não se contenta em fazer variações sobre modelos pré-fabricados, mas em vez disso insiste em expressar as necessidades internas do homem e da humanidade em sua época — a verdadeira arte é incapaz de não ser revolucionária, de não aspirar a uma reconstrução completa e radical da sociedade. Isso ela deve fazer, quando mais não seja para libertar a criação intelectual das cadeias que a prendem e permitir a toda a humanidade elevar-se às alturas que só os gênios isolados alcançaram no passado. Reconhecemos que só a revolução social pode abrir o caminho para uma nova cultura. Se, porém, rejeitamos qualquer solidariedade com a burocracia que agora domina a União Soviética, é precisamente porque, a nosso ver, ela não representa o comunismo, mas é o seu mais traiçoeiro e perigoso inimigo.

O regime totalitário da URSS, operando por meio das chamadas organizações "culturais", controladas por ele em outros países, espalhou por todo o mundo um obscurantismo profundo, hostil a todos os valores espirituais. Um obscurantismo de lama e sangue no qual, disfarçados de intelectuais e artistas, mergulham homens que fizeram do servilismo uma carreira, da mentira um hábito lucrativo e da dissimulação e do crime uma fonte de prazer. A arte oficial do stalinismo reflete com uma clareza sem paralelo na história os seus esforços de mascarar a sua profissão mercenária.

A repugnância com que essa vergonhosa negação dos princípios da arte inspira ao mundo artístico — uma negação que nem mesmo os Estados escravos jamais ousaram levar a tal ponto — deve dar origem a uma condenação atuante e sem concessões. A oposição de escritores e artistas é uma das forças que podem contribuir eficientemente para desacreditar e derrubar regimes que estão destruindo, juntamente com o direito do proletariado a aspirar um mundo melhor, todo sentimento de nobreza e até mesmo de dignidade humana.

A revolução comunista não tem medo da arte. Ela compreende que o papel do artista numa sociedade capitalista decadente é determinado pelo conflito entre o indivíduo e as várias formas sociais que lhe são hostis. Só esse fato, na medida em que tem consciência dele, torna o artista o aliado natural da revolução. O processo de *sublimação*, que entra em funcionamento aqui e que a psicanálise estudou, tenta restabelecer o equilíbrio rompido entre o *ego* integral e os elementos externos que ele rejeita. Essa restauração opera em favor do "ideal do eu", que reúne contra a insuportável realidade presente todos os poderes do mundo interior, do eu, que são *comuns a todos os homens* e que florescem e se desenvolvem constantemente. A necessidade de emancipação do espírito individual precisa apenas seguir o seu curso natural para

ser levada a fundir sua corrente com essa necessidade primeva: a necessidade da emancipação do homem.

A concepção da função do escritor desenvolvida pelo jovem Marx é digna e ser lembrada: "Naturalmente, o escritor deve ganhar dinheiro para viver e escrever, mas não deve, em circunstância alguma, viver e escrever para ganhar dinheiro. O escritor não considera o seu trabalho como um meio. Ele é um fim em si mesmo, e um meio tão pouco importante aos seus olhos e aos olhos dos outros que, se necessário, ele sacrifica sua existência à existência de sua obra... A primeira condição para a liberdade de imprensa é que ela não seja uma atividade comercial." Mais do que nunca, é oportuno usar essa afirmação contra aqueles que querem arregimentar a atividade intelectual para fins estranhos a ela mesma e determinam, sob o disfarce das chamadas "razões de Estado", os temas da arte. A livre escolha desses temas e a ausência de quaisquer restrições quanto à sua exploração são bens que o artista tem o direito de reivindicar como inalienáveis. No mundo da criação artística, a imaginação deve escapar a todas as restrições e não deve, sob nenhum pretexto, deixar-se colocar sob amarras. Aos que nos pedem, para hoje ou para amanhã, o nosso consentimento para que a arte se sujeite a uma disciplina que sustentamos ser radicalmente incompatível com a sua natureza, apresentamos uma negativa firme e repetimos nossa intenção deliberada de defender a fórmula: *liberdade total para a arte*.

Reconhecemos, é claro, que o Estado revolucionário tem o direito de defender-se do contra-ataque da burguesia, mesmo quando esse contra-ataque se disfarça sob a bandeira da arte ou da ciência. Há, porém, um abismo entre essas medidas impostas e temporárias de autodefesa revolucionária e a pretensão de comandar a criação intelectual. Se, para o melhor desenvolvimento das forças da produção material, a revolução tem de construir um regime socialista com controle centralizado, desde o princípio um regime anarquista de liberdade individual deveria ser estabelecido para desenvolver a criação intelectual. Nenhuma autoridade, nem o menor traço de ordens vindas de cima! Apenas com base na cooperação cordial, sem pressão externa, será possível a eruditos e artistas realizar suas tarefas, que terão um alcance maior do que nunca na história.

Deve ficar claro, a esta altura, que ao defender a liberdade de pensamento não temos a intenção de justificar a indiferença política, e que está longe de nosso desejo reviver a chamada arte "pura", que geralmente serve a finalidades extremamente impuras da reação. Não, nossa concepção do papel do artista é demasiado elevada para negarmos que ele tenha influência no destino da sociedade. Acreditamos que a tarefa suprema do artista em nossa época é participar ativa e conscientemente no preparo da revolução. Mas o artista não pode servir à luta pela liberdade a menos que assimile subjetivamente seu conteúdo social, a menos que sinta em seus nervos o seu significado e drama e procure livremente dar-lhe sua própria encarnação íntima em sua arte.

No atual período da agonia mortal do capitalismo, democrático ou fascis-

ta, o artista se vê ameaçado da perda de seu direito de viver e continuar a trabalhar. Ele vê todos os meios de comunicação obstruídos pelos destroços do colapso capitalista. É natural, portanto, que se volte para as organizações stalinistas, que lhe oferecem a possibilidade de escapar ao seu isolamento. Mas, se quiser evitar a desmoralização total, ele não pode ficar ali, devido à impossibilidade de apresentar a sua mensagem própria e ao degradante servilismo que essas organizações exigem dele em troca de certas vantagens materiais. Deve compreender que seu lugar não é ali, entre aqueles que traem a causa da revolução e da humanidade, mas sim entre aqueles que, com fidelidade inabalável, dão seu testemunho dessa revolução, entre aqueles que, por essa razão, são os únicos capazes de levá-la a cabo e, juntamente com ela, a livre expressão final de todas as formas do gênio humano.

O objetivo deste apelo é encontrar um terreno comum no qual se possam unir novamente todos os escritores e artistas revolucionários para melhor servir à revolução com a sua arte e defender a liberdade da própria arte contra os usurpadores da revolução. Acreditamos que as mais variadas tendências estéticas, filosóficas e políticas podem encontrar aqui um terreno comum. Aqui os marxistas podem marchar de mãos dadas com os anarquistas, desde que ambos rejeitem inexoravelmente o espírito de patrulha policial reacionária representado por Joseph Stalin e seu capanga, Garcia Oliver.

Sabemos muito bem que milhares e milhares de pensadores e artistas isolados estão espalhados hoje por todo o mundo, tendo suas vozes abafadas pelo coro intenso dos mentirosos bem-disciplinados. Centenas de pequenas revistas locais estão tentando reunir forças jovens à sua volta, buscando novos caminhos e não subvenções. Toda tendência progressista em arte é destruída pelo fascismo como "degenerada". Toda criação livre é chamada de "fascista" pelos stalinistas. A arte revolucionária independente deve agora reunir suas forças para a luta contra a perseguição reacionária. Deve proclamar em alta voz seu direito de existir. Essa união de forças é o objetivo da Federação Internacional de Arte Revolucionária Independente que acreditamos ser necessário fundar, neste momento.

Não insistimos, de modo algum, em todas as idéias apresentadas neste manifesto, que nós mesmos consideramos apenas como um primeiro passo nessa nova direção. Instamos a todos os amigos e defensores da arte, que não podem deixar de compreender a necessidade desse apelo, para que se façam ouvir imediatamente. Dirigimos o mesmo apelo a todas as publicações da esquerda que estejam prontas a participar na criação da Federação Internacional e examinar sua tarefa e seus métodos de ação.

Quando um contato preliminar tiver sido estabelecido pela imprensa e por correspondência, passaremos à organização de congressos nacionais e locais em escala modesta. O passo final será a reunião de um congresso mundial que marcará oficialmente a fundação da Federação Internacional.

Nossos objetivos:

A independência da arte — para a revolução.

A revolução — para a completa libertação da arte!