زیبایی‌شناسی و سیاست (بخش چهارم)

زیبایی‌شناسی قدرت

زیبایی‌شناسی مدرنیسم (نیمه نخست قرن بیستم)

محمدتقی قزلسفلی *

تجربه هنر در فاشیسم و کمونیسم

«هنر آینده در کارخانه‌ها و کارگاه‌ها شکل می‌گیرد نه در اتاق‌های زیر شیروانی، پس به پیش! به‌سمت وحدت هنرمند و کارخانه!»

اوسیپ بریک، هنر در تولید

اگر قدرت را به مثابه سیاست با مصداق‌های تشکیل‌دهنده آن یعنی دولت و سازوکارهای مختلف نظامی، اقتصادی و فرهنگی درنظر بگیریم به‌نظر می‌رسد وسوسه استفاده قدرت حاکم از هنر تباری طولانی پیداکند. برای مثال در سراسر تمدن‌های شرق و غرب، آن‌طوری که کشفیات باستانی مؤید آن است، جلوه‌های هنری در جهت حکومت در شعر و پیکرتراشی و دیگر یادمان‌ها تجلی یافته است. این مسأله اهمیت خود را در تاریخ اندیشه نیز به اثبات رسانده چنان‌که افلاطون و ارسطو در صدر متفکران کلاسیک به چند و چون زیبایی‌شناسی قدرت و نوع کارکرد هنر اشارات مفید داشته‌اند. به همین‌ترتیب از زمان تأسیس دولت - ملت‌ها در جامعه غربی نیز، شاهد علایق دوسویه میان قدرت‌های حاکم و در مقابل، هنرمندان برای مساعدت در رشد و توسعه یا ثبات ملی بوده‌ایم. اوج این تعامل دوسویه در انقلاب فرانسه پدیدار شد تا آن‌جاکه به تعبیری که نشان دادیم به تولد رژیم زیبایی‌شناسی انجامید.

اما به مفهوم متأخر و از جنبه حساسیت‌های قدرت سیاسی حاکم در دوکشور و با دو ایدئولوژی مختلف این مسأله به امری حساس و در عین حال ضروری تبدیل شد. انقلاب اجتماعی کمونیستی در روسیه که حداقل از نظر بنیان‌گذاران آن در چارچوب فلسفه ماتریالیسم تاریخی مارکس و انگلس شکل گرفته و می‌خواست به‌زودی بهترین و آرمانی‌ترین جامعه را از هرحیث بنیان گذارد، در مقابل جنبش سیاسی و نظامی که در آلمان با علقه‌های اسطوره‌ای و نژادی شکل گرفته به برآمدن یکی از مقتدرترین و در عین حال سرکوب‌کننده‌ترین رژیم‌های سیاسی انجامید، هر دو، زمینه‌های مناسبی برای بحث درباره زیبایی‌شناسی قدرت فراهم کردند. در این بخش به اختصار و به ترتیب به این دو تجربه در روسیه و سپس آلمان اشاره خواهیم کرد.

* دکتر محمدتقی قزلسفلی، استادیار دانشکده حقوق و علوم سیاسی دانشگاه مازندران

گفته

می‌شود «زیبایی‌شناسی غالب در کمونیسم شوروی، از زمان به قدرت رسیدن استالین تا نزول او از قدرت در سال ۱۹۵۶ رئالیسم سوسیالیستی بوده است.» (Lahusen & Dobrenko, 1997, Gutkin,1999) با این همه سرزمین روسیه بنا به دلایل سیاسی و تاریخی از سده ۱۹ به این‌سو شاهد مناظرات و جهت‌گیری‌های هنری در انواع آن‌ها در خصوص نسبت آن با قدرت سیاسی بوده است. وجود حکومت استبدادی تزارها و در مقابل علاقه روشنفکران برای انجام اصلاحات و دگرگونی‌های سیاسی و فرهنگی مهم‌ترین دلیل برای این کار بوده است. چنان‌که پیش از این و در بخش‌های دیگر به مناسبتی یادآوری کردیم، در نیمه سده ۱۹ هنرمندان و منتقدانی چون بلینسکی، دبرولیوبوف و چرنی‌شفسکی، ضمن انتقاد اجتماعی از حکومت به اهمیت هنر در مبارزه برای توسعه اجتماعی تأکید کردند. این دسته از روشنفکران از امکان استفاده از هنر برای مبارزه جهت آزادی رساله‌های مختلف نوشتند. هدف اصلی آن‌ها مبارزه علیه اصول زیبایی‌شناسی قدیمی بود که ریاست آن نیز در اختیار خانواده امپراتوری بود. این زیبایی‌شناسی تنها اجازه کار بر روی انجیل، مسائل اسطوره‌ای باستانی و برخی حوادث تاریخ ملی یا شخصیت‌های قهرمان را تجویز می‌کرد. تا بروز انقلاب اکتبر ۱۹۱۷، چند حرکت از سوی هنرمندان و ناقدان برای پی‌ریزی زیبایی‌شناسی انتقادی در جهت اضمحلال بنیان‌های حکومت صورت گرفت. حرکت سست در اندیشه‌های روشنفکران ذکر شده رخ داد، اما در نیمه دوم سده ۱۹، برخی از هنرمندان به ابتکار کرامسکوی خانه هنر را تأسیس کردند و بر آن شدند با استفاده از زیبایی‌شناسی اجتماعی و واقع‌گرا به زندگی و علایق مردم بپردازند. (گودرزی، پیشین، ص ۲۷۳)

تجربه بعدی به حوالی سال‌های ۱۸۷۰ بر می‌گردد که به ابتکار تعدادی از نقاشان، انجمن نمایشگاه‌های هنری دوره‌گرد، تأسیس شد. فعالیت هنری هنرمندان دوره‌گرد، از آن جهت قابل توجه است که هنر واقع‌گرای خود را که برآمده از روحیه‌ای ملی و مبتکر بود در برابر نقاشی‌های بی‌خاصیت سالن‌ها که فرهنگستان رسمی مبلغ آن‌ها بود، قرار داد. هنر آن‌ها زندگی و مبارزه طبقات فرودست جامعه به‌ویژه کشاورزان را به نمایش می‌گذاشت. در آستانه انقلاب سوسیالیستی، هنرمندان متعددی از گرایش‌های مختلف، به شکل‌گیری زیبایی‌شناسی مدد رساندند که وظیفه اولیه آن توصیه انقلاب پرولتاریایی و جاودانه ساختن قهرمانان یعنی پرولتاریا و رهبرانش بود. از جمله گروه هنرمندان سیّار که با نفی قوانین سنتی مربوط به کمال بخشیدن به الگو، گالری عظیمی از پرتره‌های وفادار، بلیغ از کارگران، کشاورزان و انقلابیون را ترسیم نمودند. (همان، ص ۲۸۳)

نهضت رئالیسم انتقادی در آستانه قرن بیستم، با چشم‌اندازی سیاسی و اجتماعی به ساخت آینده‌ای درخشان و انقلابی عظیم، به مباحثات پرشوری در میان طرفداران هنر سیاسی دامن زد. افرادی چون لنین، پلخانف، تروتسکی، فرمالیست‌ها، فوتوریست‌ها و ساخت‌گرایان بر سر رابطه هنر و تعهد سیاسی یا قدرت به بحث‌های فراوانی می‌پرداختند. این بحث‌ها در آن زمان شامل مسأله نظارت حزبی بر هنرها، نیاز به خلق یک فرهنگ پرولتری، مناسبات میان سوسیالیسم و میراث فرهنگی بورژوایی و ضابطه‌مندسازی یک زیبایی‌شناسی سوسیالیستی می‌شد.» (حبیب در پین، ۱۳۸۲، صص ۲۹۰ - ۲۹۲)

در نیمه سده ۱۹ هنرمندان و منتقدانی چون بلینسکی، دبرولیوبوف و چرنی‌شفسکی، ضمن انتقاد اجتماعی از حکومت به اهمیت هنر در مبارزه برای توسعه اجتماعی تأکید کردند. این دسته از روشنفکران از امکان استفاده از هنر برای مبارزه جهت آزادی رساله‌های مختلف نوشتند. هدف اصلی آن‌ها مبارزه علیه اصول زیبایی‌شناسی قدیمی بود که ریاست آن نیز در اختیار خانواده امپراتوری بود.

اما در گرماگرم انقلاب و تا پیش از آن‌که کمیته مرکزی حزب کمونیست PCVS بر زیبایی‌شناسی رسمی نظام یعنی رئالیسم سوسیالیستی اقدام و بر اساس آن غالب هنرهای آوانگارد یا هنرهای بی‌طرف مورد انتقاد و انتقام قرار بگیرند، از یک‌طرف طرفداران نزدیک به رهبران انقلاب مثل تروتسکی و بعد ژدانف در مقابل بخش وسیعی از گروه‌ها و جنبش‌های انقلابی طرفدار انقلاب به مفهوم کلی شامل انجمن هنرمندان انقلابی روسیه، Akh RB گروه سرخ، گروه اکتبر، مایاکوفسکی و یارانش، گروه آوانگارد کامفوت، Komfut و گروه لِف Lef هریک مدعیات و تزهای زیبایی‌شناسی خود را درباره بهترین راه یا شیوه جهت حمایت از انقلاب کمونیستی ابراز داشتند. گروه‌های مستقل و آوانگارد مثل نیکولای تاتلین و پونین یا در پی هنر بین‌المللی در مسیر انقلاب کمونیستی بودند و بر این اساس انقلاب را فرصت مناسبی برای نه تنها وصول به آرمان‌های سیاسی و اقتصادی، بلکه ابتکار و شکوفایی هنرها می‌دانستند، (رک؛ تاتلین در هرسیون وود، ۱۳۷۱، صص۱۸۱ - ۱۸۴) و یا همچون الکسی گان و رودچنکو، برتری و اهمیت هنر را بر اساس میزان تعهد به انقلاب اکتبر می‌سنجید و بر آن بودند که «در زمینه سازماندهی فرهنگی، تنها معیار معتبر، معیاری است که در ارتباط تنگاتنگ و پیوسته وظایف کلی انقلاب باشد، [پس] هنر مرده است! دیگر جایی برای آن در دستگاه کاری انسان وجود ندارد، هرآن‌چه هست کار است و فن سازماندهی

[دیگر] احتیاجی به منعکس‌کردن، ارایه و تفسیر واقعیت نیست بلکه باید واقعاً به ساخت و بیان وظایف قانون‌مند طبقه جدید یعنی پرولتاریا پرداخت.» (گان در وود، پیشین، ص ۲۰) لذا به قول اومیپ بر یک نوعی تعامل و همگونی میان هنرمند و کارخانه به شکل زیبایی‌شناختی به تصویر و تصور در می‌آمد.

برخی از این گروه‌ها مثل کامفوت، به عنوان یک گروه آوانگارد، از نوعی ساختارگرایی سازنده و سودمند برای تجلی هنر حمایت می‌کردند با این همه معتقد بودند چنین نوگرایی می‌بایست در جهت برپایی حکومت کمونیستی باشد. در مقابل لنین و تروتسکی نیز با نظریه‌پردازی‌های خود از هنر به مثابه تجلی خواسته‌های کارگران و دهقانان سخن گفتند. برای مثال لنین در رساله «فرهنگ پرولتاریایی» می‌نویسد: «هر نوع کار آموزشی در جمهوری شوراهای کارگران و دهقانان، در زمینه آموزش مسائل سیاسی به‌طور کلی و در عرصه هنر، به‌طور خاص، باید در برگیرنده روح مبارزه طبقاتی به سردمداری پرولتاریا برای تحقق بخشیدن به دیکتاتوری خاص این طبقه و از بین بردن هرگونه بهره‌کشی انسان از انسان باشد» (لنین در هریسون وود، ۱۳۸۰، صص ۹۸ - ۹۹)

تروتسکی نیز هر چند بعدها از چارچوب رسمی سیاست و فرهنگ نظام شوروی در دوره استالین گسست اما در نوشته‌های خود پیرامون زیبایی‌شناسی از واقع‌گرایی در خدمت انقلاب کمونیستی سخن گفت. به اعتقاد او نیز «هنر جدید باید نبرد پرولتاریا را محور اصلی حرکت خویش قرار دهد.» (تروتسکی، در هریسون وود، پیشین، صص ۱۸۰ - ۱۸۲) در شرایطی که تنوع نظریه‌ها و میدان دادن به دیدگاه‌های بعضاً متضاد درباره میزان و چگونگی تعهد هنر در خدمت قدرت سیاسی در روسیه انصافاً بر خط‌مشی‌های فرهنگی و نظریه‌های زیبایی‌شناسی در جهان غرب هم تأثیر مثبت گذاشت اما با برآمدن استالین و تمرکز قدرت در اختیار حاکمیت، تمام این صداهای متنوع خاموش شد. بسیاری از هنرمندان محکوم یا تبعید شدند و تعدادی همچون کاندینسکی، شاگال، پیفستر، گابو و مالوویچ مجبور به ترک وطن خود شدند. از زمان به حکومت رسیدن استالین، هنر به‌سوی تبلیغ و اعلامیه‌های سیاسی، و جلال بخشی به حکومت هدایت شد.

سرانجام در سال ۱۹۳۲ و همزمان با نخستین همایش نمایندگان و هنرمندان شوروی و در راستای سرکوب استالینیستی همه گرایش‌های هنری، رئالیسم سوسیالیستی به عنوان زیبایی‌شناسی حزبی رسمی و غالب ابلاغ شد. (توشار و دیگران، ۱۳۸۴، ص ۸۹) سبک مذکور که با هدف گذار به سمت کمونیسم بنیان‌گذاری شده بود. بیان ایدئولوژیک خود را در عقاید ژدانف A.Zhdanow (۱۸۹۶ - ۱۹۴۸) یافت که پس از منحل شدن گروه‌های متعدد رقابتی در عرصه هنر، تعیین‌کننده خط‌مشی رسمی حکومت شد.

برای ژادنف رئالیسم سوسیالیستی تصویرگر واقعیت در روند پیشرفت انقلابی آن بود و لذا از هنر انتظار می‌رفت در طرح دگرگون‌سازی ایدئولوژیک و آموزش دادن به طبقه کارگر مشارکت کند. چرا که به قول استالین هنرمندان «مهندسین روح» بشر بودند. پس موضوع راستین برای چنین مهندسی، تصاویر زندگی روزمره کارگران و دهقانان و قهرمانان میادین جنگ با اغراق در آن‌ها بود. این نوع رئالیسم می‌بایست با گسست از رومانتیسم کهنه، یک رومانتیسم انقلابی بیافریند. و سپس به شکل واقع گرایانه‌ای به بازتاب شرایط موجود بپردازد به قول ژدانف «[در شوروی] قهرمانان اصلی ادبیات و هنر سازندگان فعال زندگی جدید - زنان و مردان کارگر، زنان و مردان مزرعه‌های اشتراکی، اعضای حزب، مدیران تجاری، مهندسان اعضای اتحادیه جوانان کمونیست و پیشگامان هستند، این‌ها چهره‌ها و قهرمانان شاخص هنر و ادبیات شوروی‌اند.» (ژدانف، در هریسون وود، پیشین، ص ۱۴۶) اجماع این نظریات که با نظریه‌های در خلال انقلاب لنین و سپس گرایش‌های سیاسی استالین جوش خورده بود به آن چه به قول رامان سلدن «ترکیب زیبایی‌شناسی قرن نوزدهم با سیاست انقلابی» (سلدن، پیشین، ص ۹۹) بود انجامید. بر این اساس زیبایی‌شناسی قدرت در نظریه رئالیسم سوسیالیستی بر سه اصل مهم قرار گرفت، اصل پارتی نوست، Partinost یا تعهد به آرمان حزبی طبقه کارگر، که تقریباً بازتاب مقاله لنین با عنوان سازماندهی حزب و ادبیات حزبی بود. بر این اساس آن نوع اثر هنری یا ادبی مورد توجه و تأیید بود که به خط‌مشی سیاسی حزب متعهد باشد. اصل دیگر که بر مردمی بودن هنر تأکید داشت، نارودنوست narodnost نام گرفت که شاید کانون زیبایی‌شناسی و سیاست را در رژیم شوراها بیان می‌کرد. بر این اساس گفته می‌شد یک اثر هنری، متعلق به هر دوره‌ای که باشد هنگامی واجد کیفیت مورد تأیید رژیم و جامعه خواهد بود که بتواند مرتبه بالایی از آگاهی اجتماعی را به نمایش بگذارد. این مهم میسرنخواهد شد مگر آن را از دیدگاه طبقه کارگری که مردم واقعی جامعه‌اند منعکس کند. از سوی

زیبایی‌شناسی قدرت در نظریه رئالیسم سوسیالیستی بر سه اصل مهم قرار گرفت، بر اساس اصل پارتی‌نوست، Partinost یا تعهد به آرمان حزبی طبقه کارگر، آن نوع اثر هنری یا ادبی مورد توجه و تأیید بود که به خط‌مشی سیاسی حزب متعهد باشد. اصل دیگر بر مردمی بودن هنر تأکید داشت که نارودنوست narodnost نام گرفت که شاید کانون زیبایی‌شناسی و سیاست را در رژیم شوراها بیان می‌کرد

دیگر هنر حقیقتاً مردمی جوامع سوسیالیستی آنی است که به آسانی برای توده‌ها قابل‌فهم باشد و کلیت هستی گم‌شده آن‌ها را به آنان بازگرداند.

و سرانجام نظریه ماهیت طبقاتی هنر مشهور به کلاس‌نوست Classnost به بُعد سوم زیبایی‌شناسی مذکور شکل کامل داد. به شکل خام و البته کاملاً ایدئولوژیک، رئالیسم سوسیالیستی، ماهیت طبقاتی هنر را به منزله وفاداری طبقاتی و آشکار نویسنده / هنرمند توصیف می‌کرد. برای مثال در این‌جا با برجسته‌سازی آثار نویسندگانی چون بالزاک که علیه دلبستگی‌های طبقاتی و تعصبات سیاسی عصر خویش طغیان کرده بود، بر آن بودند که اکنون نیز بر مبنای داوری برای آثار هنری میزان توفیق در وابستگی به طبقه پیشرو (کارگر) و انتقاد از گرایش‌های طبقاتی عقب‌مانده (بورژوازی) است؛ به هر تقدیر زیبایی‌شناسی مذکور با تصریح بر این‌که هدف اولیه و اساسی تعهد برای قدرت حاکم است بر بنیان کاملاً سیاسی آثار هنری / ادبی و کاملاً جهت‌دار اعتراف می‌کرد. چنین خط‌مشی‌ای، با تفاوت‌های خاص که ناشی از ایدئولوژی فاشیستی بود، در نظام سیاسی نازی‌ها در خصوص هنر پی‌گرفته شد.

زیبایی‌شناسی فاشیستی به‌سان ایدئولوژی فراگیر کمونیسم، تجلی‌بخش همان نوع عظمت‌گرایی مشابه بود که با تأثیر گرفتن از اصول حکومتی بر تار و پود جامعه و فرهنگ تنیده می‌شد. یک ساختار حکومتی مقتدری که اساساً مبتنی بر گونه‌ای ادراک باستانی از برتری موهوم نژاد ژرمن شکل می‌گرفت. به عبارت دیگر در این‌جا بر خلاف کمونیسم که پرولتاریا اصل یقین‌بخش و میزان تمام امور بود، انسان آریایی تبلور نهایی زیبایی‌شناختی به شمار می‌رفت. البته این درک باستانی یا اسطوره‌ای با نوعی تزریق انگاره‌های مدرن مثل دولت متمرکز و قدرت مافوق رهبری (فوهر) و یک حزب فراگیر حیات واقعی می‌یافت توأم شدن این دو انگاره به‌ظاهر متضاد به درکی از سیاست اسطوره‌ای می‌انجامید که لاجرم ابعاد دولت را هیبتی عظیم و ترسناک می‌داد، چرا که فاشیسم به ویژه در شکل آلمانی آن از یک سو تحت‌تأثیر حمایتی که طبقات روستایی و زمین‌دار آلمان (یونکرها) از آن به عمل آوردند می‌بایست نقشی از اصالت روستایی را بازتولید می‌کرد، اما در سویه دیگر و در دل مدرنیته خاصی که مورد عنایت مقامات رسمی بود خود را وام‌دار صنعت، نوآوری و دگرگونی می‌دانست. از این رو است که زیبایی‌شناسانه کردن چهره قدرت مخوف، به مسأله ضروری و مهم تبدیل شد.

هیتلر نه تنها مدعی بود که تنها نژاد آریایی خالق و آفریننده فرهنگ است در مقابل هم نفوذ یا دخالت عناصر مضر مثل یهود، به عنوان بیگانگان همیشگی، به فلسفه تاریخ مورد نظرش جلوه‌ای سراسر کشمکش برای حفظ اصالت نژاد می‌بخشید. به اعتقاد او ضروری است تمام ابزارهای نظامی، سیاسی و هنری در جهت اقتدار ملتِ برتر و چنین دولتی به کار گرفته شود. (تودر، ۱۸۳۸، صص ۱۷۴ - ۱۸۰) بر این اساس ادعای گزافی نیست اگر بگوییم، فاشیسم نخستین و مهمترین نمایش از ترکیب هولناک تکنولوژی و هنر، ایدئولوژی سیاسی و زیبایی‌شناسی را در قرن بیستم عرضه کرد و بعدها هم مورد استفاده دیگران قرار گرفت.

در میان جنبش‌های هنری قرن بیستم، اکسپرسیونیسم و فوتوریسم از جمله مواردی بودند که به انحاء مختلف مورد استفاده سیاسی قرار گرفتند، چنان‌که می‌دانیم از جمله مشخصات اکسپرسیونیسم به‌کار گرفتن زبان پراحساس برای بیان بینش مضطرب و سرکش نسبت به جهان است. نهضت مذکور به مثابه برون‌فکنی احساس‌های هنری از خلال شکل‌های مسخ‌شده که در ابعاد رنگ‌ها و قالب‌های مبالغه‌آمیز نمود می‌یافت، تا حد زیادی در تقارن با فاشیسم قرار می‌گرفت. در این‌جا اکسپرسیونیسم تا حد افراط نیهلیستی پیش می‌رفت تا بتواند انگاره‌های چنین رژیمی را اگر نگوییم تحمیل بلکه جذاب کند. «مرگ و خشونت» در هر مصیبت می‌توانستند با صحنه‌پردازی‌های استادانه‌ای که زیبایی‌شناسی فاشیستی ترتیب می‌داد، بَدَل به ارزش‌های والا و مردمی گردند.» (فکوهی، ۱۳۷۸ ص ۶۸)

نظریه ماهیت طبقاتی هنر مشهور به کلاس‌نوست Classnost به بعُد سوم زیبایی‌شناسی رئالیسم سوسیالیستی شکل کامل داد. به شکل خام و البته کاملاً ایدئولوژیک، ماهیت طبقاتی هنر را به منزله وفاداری طبقاتی و آشکار نویسنده / هنرمند توصیف می‌کرد. بر آن بود که مبنای داوری آثار هنری میزان توفیق در وابستگی به طبقه پیشرو (کارگر) و انتقاد از گرایش‌های طبقاتی عقب‌مانده (بورژوازی) است

از سوی دیگر فوتوریسم (آینده‌گرایی) Futurism که در حوالی ۱۹۰۹ توسط مارینتی Filipo Marinetti پایه گذاری شده بود و خود نیز گرایش فاشیستی بروز داد با شیفتگی به تکنولوژی و آن‌چه «زیبایی نهفته در ماشینیسم» نامیده می‌شد وسیله و ابزار مناسبی برای حمایت از گرایش‌های صنعتی در چنین رژیم‌هایی بود. سویه دیگر صنعت و تکنولوژی البته چیزی جز جنگ و خشونت هم نبود. این مسأله به شکل عجیبی در بیانیه فوتوریسم که از سوی مارینتی منتشر شده بود هم به چشم می‌خورد: «جهان با زیبایی تازه‌ای غنی شده است: زیبایی سرعت و اتومبیل... به جز جنگ هیچ‌چیز زیبا نیست. اثری که صفت مهاجم نداشته باشد نمی‌تواند شاهکار باشد ما جنگ را که یگانه وسیله سلامت دنیاست، میلیتاریسم

میهن‌پرستانه را... استعلاء می‌بخشیم.» (مارینتی به نقل از سیدحسینی، ۱۳۷۶، صص ۶۷۵ ـ ۶۷۳) ماریو سیرونی Mario Sironi (۱۸۸۵ ـ ۱۹۶۱) نیز از جمله فوتوریست‌های علاقه‌مند به فاشیسم بود که برای تقویت ارزش‌های فاشیسم و اثبات همپایگی عظمت دولت و رهبری آن با روم باستان، از تلفیق کلاسی‌سیسم و نهضت جدید بهره گرفت. برای او «هنر کارکردی اجتماعی داشت. کارکرد آموزشی که می‌توانست ترجمان اخلاق عصر خود باشد. هنر انعکاس وحدت و شکوه طبیعت بود.» (رک؛ سیرونی، در هریسون وود، پیشین، جلد ۴، ص ۱۴۱)

با این همه، جلوه‌های مختلف هنری زیبایی‌شناسی با تثبیت قدرت فاشیستی به ویژه در آلمان دستخوش فراز و نشیب‌هایی شد تا این‌که به نوعی واقع‌گرایی سوسیالیستی به سبک روسیه نزدیک شد. بلافاصله پس از دستیابی رو به قدرت، طرح پاکسازی موزه‌ها از آثاری که هر گونه نشانی از اندیشه جهان‌وطنی و بلشویی داشتند، شروع شد.

بلشویسم فرهنگی، Kultur bolschewismus اصطلاحی بود که نازی‌ها برای محکوم کردن هرگونه هنر وابسته به کمونیسم در محتوا و تجریدی در فرم مورد استفاده قرار دادند. تا پس از حذف آثار شاخص آوانگارد به عنوان شاهدی بر زوال و فساد، دیوانگی و به نمایش در آمدن آن‌ها تحت‌عنوان «هنر تباهی»،Entartete Kunst به عنوان آثاری که هیتلر تجلی حال دیوانگان، دروغگوها و روانی‌ها می‌نامید، از بین برود. هیتلر خود با اذعان به این‌که آلمان کنونی «هنر آلمانی» می‌خواهد. هنری که واجد حفظ ارزش‌های داخلی مردم باشد، علیه تمام مکاتب مدرن هنری مثل کوبیسم، دادائیسم، امپرسیونیسم از جهت آن‌که ارتباطی با مردم آلمان ندارد، اعلان جنگ داد. (هیتلر در هریسون وود، پیشین، جلد ۴، صص ۱۷۰ - ۱۷۱)

آن‌چه پس از آن تثبیت شد فقط نوعی هنر تبلیغاتی بود که صرفاً در خدمت نظام حکومتی نقش‌آفرینی می‌کرد. به قول هودسن، برای کشوری که به جامعه ابتدایی دهقانان و جنگ‌جویان رجعت کرده بود، هنر نمی‌توانست نقشی فراتر از عناصر تبلیغاتی داشته باشد. Hudson,1999 (501 - 472 pp.)از این‌رو مبانی زیبایی‌شناسی فاشیسم همچون اردوگاه استالینیسم، بر نوعی انگاره‌های بازگشت به زمین یا خون و سرزمین مادری استوار بود.(توشار و دیگران، ۱۳۸۴، صص ۹۱ - ۹۲)

این علقه‌ها در چهار گرایش یا مضمون توصیه می‌شدند:

گرایش اول ملی‌گرایی و ادبیات جنگ بود؛ چیزی که یادآور ماهیت و نقش جنگ در شوروی در زمان جنگ کبیر میهنی بود. هر آن‌چه می‌توانست به اهمیت نظامی‌گری و توصیف آتش و خون تأکید کند اهمیت می‌یافت. گرایش دوم، نوعی تجلی‌های نو - رومانتیکی متأثر ازاسطوره‌های «فاوست» و موسیقی هزاره‌گرا و به‌طور کلی بازتولید رومانتیسیسم آلمانی سده پیشین بود که اصالت میهن و ملت را موردتوجه قرار می‌داد. گرایش سوم نوعی علاقه برای بازگشت به اصالت روستایی و ارزش‌های آن بود که بر تجلیل از خلق و خوی سالم، هنر مردمی و ارزش بالای کارهای دستی و... تأکید داشت.

فاشیسم به ویژه در شکل آلمانی آن از یک‌سو تحت‌تأثیر حمایتی که طبقات روستایی و زمین‌دار آلمان (یونکرها) از آن به عمل آوردند می‌بایست نقشی از اصالت روستایی را بازتولید می‌کرد، اما در سویه دیگر و در دل مدرنیته خاصی که مورد عنایت مقامات رسمی بود خود راوام‌دار صنعت، نوآوری و دگرگونی می‌دانست. از این رو است که زیبایی‌شناسانه کردن چهره قدرت مخوف، به مسأله ضروری و مهم تبدیل شد

سرانجام گرایش کاملاً تبلیغاتی که با دروغ، اسطوره‌سازی، خشونت، به جنگ علیه همه آن چیزهایی که «بیگانه» یا «دشمن» تلقی می‌شدند رفت. لذاست که نازی‌ها تحت نام «وحدت مبارزه برای فرهنگ آلمانی» روند حذف فرهنگ درخشان جمهوری وایمار را پیشه کردند که به نظر ایشان غالباً متعهد به چپ، دارای تکثرگرایی نژادی و با رنگ و بوی یهودی بود. بدتر از آن، جریان مراسم کتاب‌سوزی سال ۱۹۳۲ در برلن و سایر شهرهای بزرگ دانشگاهی آلمان بود که طی آن نوشته‌های مارکس، فروید، رمارک و توماس مان تبدیل به دود و خاکستر شدند.

اکثر دانشمندان و هنرمندان به پاریس یا ایالات متحده مهاجرت کردند. هزاران اثر هنری بنا به بهانه‌های واهی، توقیف یا به آتش کشیده شدند.

به راستی که هیتلر با همان ادعاهای گزافی که استالین و موسولینی هم داشتند به جای آن‌که با چنین برنامه فرهنگی و سیاسی جهان را به تسخیر خود درآورد، بخش اعظمی از آن را به‌کام نابودی و مرگ کشانید، چیزی که به صورت تراژیک در جنگ جهانی دوم اتفاق افتاد و با آن داستان کشداری از تعامل و تقابل رژیم‌های سیاسی با عرصه هنر هم به پایان رسید.