

# TRADUÇÃO

## OS CAMINHOS SE DIVIDIRAM

GYÖRGY LUKÁCS

Apresentação e Tradução  
Rainer Patriota\*

### APRESENTAÇÃO: O JOVEM LUKÁCS E O IMPRESSIONISMO

Em 30 de dezembro de 1909, o salão Könyves Kálmán, de Budapeste, albergou a primeira e impactante exposição do então recém formado grupo de pintores húngaros conhecido como “Os Oito” (*Nyolcak*).<sup>1</sup> Não se tratava, decerto, de um evento isolado; nessa época, a renovação da cultura húngara estava a pleno vapor e se fazia sentir, com a ubiquidade de um *Zeitgeist*, em todos os domínios da vida, fosse através da poesia de Endre Ady, da música de Béla Bartók, do pensamento de Erwin Sbabó ou dos vários cenáculos intelectuais de perfil liberal, como o *Nyugat* (Ocidente) e o *Huszadik Század* (Século XX).

O *Nyolcak* foi uma dissidência do *MIÉNK* (*Magyar Impressionisták és Naturalisták Köre – Círculo dos Impressionistas e Naturalistas Húngaros*), grupo fundado em 1908 reunindo a fina flor da arte húngara – Pál Szinyei Merse, József Rippl-Rónai and Károly Ferenczy, dentre outros. Ao se apartar do *MIÉNK*, os oito artistas do *Nyolcak*, sob a liderança de Károly Kernstock, aspiravam a uma estética que, sendo capaz de assimilar as conquistas do fauvismo, do expressionismo e, sobretudo, de Cézanne, abrisse caminho rumo à modernização da arte húngara. Aqui, o alinhamento às inovações formais da vanguarda europeia está fortemente ligado a um impulso realista, refletindo o comprometimento do grupo com as causas progressistas do país.<sup>2</sup>

Lukács, que esteve pessoalmente ligado aos artistas do *Nyolcak*,<sup>3</sup> a exemplo do próprio Károly Kernstock, citado e reverenciado em *Os caminhos se dividiram*, celebra o evento de 1909 como um divisor de águas, o qual, deixando para trás a era impressionista, busca retornar à “velha arte”, à arte enquanto tal. Como sempre, o que está em jogo na crítica de Lukács é a avaliação da correspondência entre os fenômenos singulares e os pressupostos universais que outorgam à obra de arte sua peculiaridade enquanto esfera autônoma e normativa. Avaliação que não se contenta em julgar procedimentos técnicos e formais isoladamente, mas antes procura determinar o alcance do específico sentido humano que a obra, enquanto realização de um princípio inviolável, corporifica e põe de manifesto.

Ora, para Lukács, o impressionismo, a despeito de seus atrativos visuais, é incapaz de atender às exigências da arte em seu sentido mais rigoroso. Para dizer numa linguagem direta: toda impressão, todo impressionismo – na vida, na arte e no pensamento – repousa sobre uma insuficiência. Viver requer objetividade e as atividades fundamentais do homem – ética, arte e ciência – se medem por esta pedra de toque. Isso significa dizer que toda subjetividade se faz e realiza pelo reconhecimento da realidade objetiva. Mesmo na arte, domínio onde a subjetividade está mais à vontade, o respeito pela objetividade é uma condição prévia e *sine qua non*. Somente então a arte pode vir a constituir um “mundo”, um “microcosmo”, somente assim pode ela irradiar e tornar vivenciável essências espirituais.

A tese precípua de *Os caminhos se dividiram* é que, ao romper com o impressionismo, os artistas do *Nyolcak* não abandonaram uma tendência em prol de outra, um “ponto de vista” em prol de outro. Portanto, não se está diante de mais uma das tantas *secessions* típicas do século XIX. A divisão de caminhos que agora se impõe não conduz a mais uma nova tendência, mas sim à saída de um labirinto: o da má infinitude das disputas estéticas. Saída que leva de volta ao mundo da arte, na medida em que marcha em direção à objetividade. Se o impressionismo manifesta atmosferas e estados de alma que flutuam ao sabor do momento, vivências fugidias e incomunicáveis, presas ao instante do “eu” incomensurável, a “nova arte” dos *Nyolcak* procura antes traduzir realidades tangíveis, espessas e comuns a todos, ainda que individuais e individualmente mediadas. A nova arte é objetiva, como, de resto, toda verdadeira arte.

Vê-se que nessa condenação do impressionismo já está em movimento o braço armado que, em pouquíssimos anos, golpearia à *Lebensphilosophie* de Dilthey e Simmel, nomes que, como se sabe, foram de grande valor para a formação filosófica do jovem húngaro. Já em 1911, um ano depois da publicação de *Os caminhos se dividiram*, Lukács fez um julgamento implacável sobre o pensamento de Dilthey; convém citar um trecho:

Sua crítica exigia que os escolhos fossem removidos do caminho que levaria a recriação de uma nova metafísica... Entretanto, sempre faltou a Dilthey a coragem para extrair todas as consequências do seu pensamento. Por isso, ele operou a vida inteira com o conceito de “vivência” psicológica, tomando-o como conceito central – um conceito obscuro e incapaz de gerar qualquer base e construção sistemática.<sup>4</sup>

Assim como o impressionismo, a filosofia de Dilthey constrói-se em torno do “eu”, isto é, de uma concepção de mundo subjetivante, relativista e solipista, confinada, pois, ao ideário romântico do século XIX. É por essa época que Lukács inicia o projeto de sua estética, encontrando na ontologia de Emil Lask (com aportes da fenomenologia de Hegel) uma base não-psicológica para o conceito de vivência. A vivência (ou experiência) da obra de arte – receptiva ou criativa – não é um processo meramente subjetivo, mas uma relação normativa – universalmente válida – de equilíbrio entre sujeito e objeto.

A esse equilíbrio corresponde a relação de dependência mútua entre forma e matéria. E se o impressionismo se distancia da matéria, pulverizando o real em “atmosferas”, as consequências no plano da forma não tardam a vir: a elaboração formal vai se tornando um fim em si mesmo e gerando obras cada vez mais amaneiradas. O subjetivismo e o formalismo se completam.

No elogio à escola de Kernstock, Lukács implicitamente rende homenagem a Cézanne, que foi, a seu ver, o grande expoente da pintura moderna. No necrológio a Simmel, de 1918, onde é traçada uma imagem talvez mais sutil do impressionismo, embora não menos corrosiva, o filósofo comparou Simmel aos impressionistas, destacando seu fascínio, sua verve, e sua influência sobre os jovens estudantes, mas ao mesmo tempo negando-lhe um lugar “entre os filósofos realmente grandes, que marcam uma época”. E completa: Simmel foi “um Monet da filosofia, a quem, até agora, não sucedeu nenhum Cézanne”.<sup>5</sup>

Este julgamento a respeito de Simmel revela, sob um outro prisma, as linhas precípua da concepção pictórica do jovem Lukács: o máximo que se pode dizer de abonador sobre o impressionismo é que foi uma etapa de transição para algo de sólido e verdadeiro.

Para completar esse breve panorama a respeito da crítica do jovem Lukács ao impressionismo, é fundamental aludir à preleção de 1913 intitulada *O problema formal da pintura* [Das Formproblem der Malerei].<sup>6</sup> Aqui, pela primeira vez Lukács fixa um marco teórico para pensar a história da pintura e sua diversidade estilística. Esboçando o esquema de uma antropologia filosófica, Lukács parte da distinção clássica das três dimensões do psiquismo humano: o sentimento (*Gemüt*), a alma (*Seele*) e o espírito (*Geist*). Toda a produção pictórica pode, assim, ser remetida a quatro “categorias *a priori*” (com as várias transições entre elas), cada uma correspondendo a uma destas três dimensões ou níveis psíquicos. São elas:

1) Natureza morta. Expressando o nível do sentimento, essa categoria, segundo Lukács, corresponde ao conceito de Fiedler do “pictórico puro”, pois aqui, sob o princípio da coordenação, é a mera visualidade que importa, a alegria com o esplendor de cores e formas.

2) O retrato. Trata-se de uma composição essencialmente ligada à alma, à interioridade, manifestando-se através da figura humana, mais

exatamente do rosto, pois aqui a alma encontra um meio adequado para se mostrar. Rege nesse tipo de composição a hierarquia abstrata do homem isolado.

3) A paisagem. Sua origem psíquica é o espírito, pois aqui é produzida uma relação profunda com a natureza, almejando-se o desvelamento de sua essência através de uma composição harmoniosa dos objetos no espaço. Aqui não há centro hierárquico, mas uma harmonia periférica.

4) A grande composição ou composição heróica. Também oriunda do espírito, porém, desenvolvida na direção do humano, nela, o homem figura como senhor do mundo, ocupando o primeiro plano da imagem e fazendo da paisagem o transfundo de suas ações. A composição heróica é a forma mais desenvolvida do fazer pictórico. Aqui, a alma recolhida do retrato se torna “espírito objetivado”, manifestando-se, hierarquicamente, na ação e na interação com o espaço circundante da paisagem.

E nesse contexto, o impressionismo, embora reconhecido em seu estatuto pictórico, é remetido ao estágio mais baixo da criação: o da natureza morta. Aqui, os objetos da realidade – incluindo os homens – não passariam, segundo Lukács, de elementos para a composição de superfícies ricas de cores e linhas atraentes à vista, mas desprovidas de qualquer significado em si mesmo e por isso completamente permutáveis e substituíveis. Isso significa dizer que o impressionismo é um gênero ou estilo motivado por um sentido puramente formal para belo, para arranjos de cores e luzes. Falta-lhe a construção de uma objetividade corpórea plena de significado concreto, individualizada como mundo.

Não se sabe se nessa época (1913) Lukács já estava a par dos desdobramentos mais avançados da arte moderna presididos por Kandinsky, que não é citado nem no texto de sua prelação nem nos esquemas que deixou sobre a teoria que pretendia desenvolver no âmbito pictórico.<sup>7</sup> Em todo caso, é digno de nota que Lukács reconheça no impressionismo um ímpeto essencialmente abstracionista. Ao criticar a pintura abstrata antes mesmo de sua consolidação na cena vanguardista em curso, o esteta clássico confirmava sua perspicácia e ao mesmo tempo sua incompatibilidade com os novos rumos da

cultura moderna, incompatibilidade que a futura adesão ao pensamento marxista – para o lamento de muitos e a alegria de pouco – apenas recrudesceria.

## NOTAS

\* Rainer Patriota é bacharel em Música e doutor em Filosofia pela UFMG/ Universitat Halle-Wittenberg. E-mail: rainerpatriota@gmail.com

<sup>1</sup>Robert Berény (1887 – 1953), Dezső Czigány, Béla Czóbel, Károly Kernstok (1873 –1940), Ödön Márffy (1878 – 1959), Dezső Orbán (1884 – 1987), Bertalan Pór (1880 – 1951) e Lajos Tihanyi.

<sup>2</sup>Cf. PASSUTH (*The Eight and the European Avant-gard* in: 2010). Neste sentido, é notória a semelhança entre o modernismo pictórico húngaro e o brasileiro, inaugurado por Anita Malfatti em 1917.

<sup>3</sup> Cf. LUKÁCS, G. LUKÁCS, G. *Die Wege haben sich getrennt – am Scheideweg. . Vortrag aus Anlaß der ersten Ausstellung von K. Kernstok*. Disponível em <http://www.lukács-gesellschaft.de> . Acesso em: 08/06/2009 (1999), p. 42.

<sup>4</sup> LUKÁCS apud HELLER, Agnes. (u.a.) *Die Seele und das Leben. Studien zum frühen Lukács*. Baden Baden: Suhrkamp, 1977, p.199.

<sup>5</sup> Cf. LUKÁCS, G: *Erinnerungen an Simmel*, in: GASSEN, K; LANDMANN, M. *Buch des Dankes an Georg Simmel*. Briefe, Erinnerungen, Bibliographie. Berlin, 1958.

<sup>6</sup> Cf. LUKÁCS, G. *Heidelberger Ästhetik*. Darmstadt und Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag, 1974.

<sup>7</sup> *Idem*.

## OS CAMINHOS SE DIVIDIRAM

[CONFERÊNCIA A PROPÓSITO DA PRIMEIRA EXPOSIÇÃO DE KÁROLY KERNSTOCK]

Estas poucas observações não se reportam especificamente às pinturas expostas no salão Könyves Kálmán. Na minha opinião, o motivo que ensejou tanta polêmica a seu respeito, tanto furor e desespero, tanta violência e sadismo, foi o fato de que estas pinturas são as primeiras a mostrar clara e inequivocamente que chegamos a uma encruzilhada. E é sobre esta separação, sobre suas causas e seu significado que eu gostaria de fazer algumas observações. De fato, quem simplesmente aprecia quadros e sabe apreciá-los, dificilmente compreenderá de onde pode vir tanta polêmica e tanto amargor. Essas pinturas não advogam nenhuma tendência (nem sequer em termos artísticos); nessas pinturas não se encontra nenhum “ponto de vista” novo em oposição a velhos “pontos de vista”. Essas pinturas nos trazem serenidade, paz, harmonia – é totalmente incompreensível como ela pode indignar quem quer que seja.

E no entanto esses quadros significam uma batalha. Mas uma batalha totalmente diferente do que foram os inúmeros “movimentos artísticos” e “*secessions*” do século XIX. Nessa época, havia sempre um “ponto de vista” novo contra um “ponto de vista” antigo, uma nova “visão” contra uma velha; as pessoas tinham a sensação de que o “ponto de vista” antigo já não satisfazia mais, de que era preciso buscar algo novo, ou então, na maioria dos casos, as pessoas simplesmente se sentiam cansadas de ver as mesmas coisas. Assim, quando surgia uma nova visão ou “tendência”, as duas tendências distintas entravam em disputa até que uma terceira, mais moderna, surgisse e, prolongando a comédia ao infinito, combatesse as duas anteriores.

Mas agora o que está em jogo é outra coisa. Não se trata mais de diferenças e sim de contraposições. Agora as oposições e confrontos não nascem mais de uma tendência, mas pelo simples fato da obra existir. O que está em jogo aqui não é a instituição de uma nova arte, mas sim a rebelião da velha arte, da arte enquanto tal, que, ao se rebelar, trava uma luta de vida e morte contra a nova arte, a arte moderna.

Károly Kernstok nos disse que a questão é que os quadros pintados por ele e por seus amigos (e as obras poéticas, as poesias, os pensamentos filosóficos produzidos por alguns pensadores) querem expressar a essência das coisas! Com essas palavras polêmicas, definiu-se o teor da querela e o ponto de bifurcação dos caminhos. A compreensão de mundo na qual crescemos, a arte com a qual tivemos nossas primeiras grandes impressões, não conhecia coisa alguma e não sabia de nenhuma essência. Com um sorriso indulgente era tido por velho, medieval, vaidoso, aquele que ousasse falar ou pensar nela.

A época em que crescemos – e todo o século XIX – não acreditava na durabilidade. Anunciaram já há um século que a paisagem é apenas um estado de alma e, de fato, tudo no mundo virou estado de alma. Nada era firme e durável. Não havia nada no mundo que pudesse ser concebido como livre da escravidão do momento e nada foi dito sobre a necessidade de se libertar dessa escravidão. Nada podia ser libertado, tudo se transformara em estado de alma. Tudo existia apenas por um momento: aquele em que eu – disposto através de certas vivências numa certa direção – apreciava as coisas sob uma certa ótica. E no momento seguinte, tudo já era diferente. Não havia nada que pudesse criar ordem no fluir inarticulado do instante. Não havia nada em comum entre as coisas e por isso nada que pudesse se colocar acima do instante. Não havia nada de estável numa coisa, nada que restasse além instante. Pois não havia coisas, apenas uma sucessão ininterrupta de estados de alma e entre os estados de alma não havia diferenças de valor, e, aliás, nem poderia.

Entretanto, este eu soberano que tudo configura a partir do modelo de seu estado de alma, também submergia nesta transitoriedade de todas as coisas. O eu confluiu para esse mundo e com a ajuda de seus estados de alma se fundiu com ele. E justamente por isso também o mundo confluiu para o eu, de tal modo que não havia mais nada que pudesse estabelecer uma fronteira entre ambos. Não havia mais nada no interior do eu – cuja extensão, em meio a essa nebulosidade, era apenas pressentida – que pudesse criar alguma ordem. Quando a firmeza das coisas cessava de existir, com ela também cessava a do eu. Com a perda dos fatos perdiam-se também os valores. Nada restava além de estados de alma, todos igualmente significativos, igualmente legítimos nos indivíduos e entre os indivíduos. Tudo era questão de concepção, tudo era mera

ideia, mera opinião individual. E cada opinião individual extraia seu significado tão somente do fato de ser individual e de não ser possível haver diferenças de valor entre as opiniões. Tudo de determinado era superado porque tudo era apenas subjetivo. Não havia mais afirmações com um significado passível de refutação. Nesse mundo tudo era tolerado em tudo, não havia nada que de algum modo pudesse ser excluído.

A arte desse estado de alma vital podia ser apenas uma arte das sensações, uma arte da comunicação das vivências, do meramente subjetivo, do meramente momentâneo. Quanto mais subjetivo e momentâneo algo for, tão mais problemática será a possibilidade de comunicá-la. Comunicável é apenas o que é comum. No entanto, esta arte queria a todo preço comunicar um instante isolado personalidade artística, comunicar o não-comunicável. Por isso, todo o seu efeito repousou sobre o casual. O efeito das linhas que se embaralham de modo agradavelmente casual e das cores conjugadas harmoniosamente e também casuais, independentes de qualquer significado, como o efeito das palavras combinadas entre si de maneira agradável. E eventualmente podia acontecer que a consonância entre o estado de alma do criador e o estado de alma do receptor fosse motivo de alegria. Ou o contrário, ou qualquer coisa que ocorresse no interior da imensidão das nuances infinitamente variadas.

Assim, tudo levava a uma arte da superfície. Superfície por trás da qual tudo o que há ali, significado e expressão, está ali apenas por acaso que tem um efeito qualquer casual, independentemente do que está na base de seu efeito. A arte das superfícies podia ser apenas uma arte das sensações, uma arte que nega o aprofundamento, a valoração, a diferença. Surgiram novas categorias, categorias e valores paradoxais, os quais, realizando-se, inevitavelmente negavam a si próprias: o novo e o interessante como valor, como os únicos valores. Pois havendo apenas estados de alma e sensações, os valores se diferenciam apenas pelo seu frescor e sua força. E tudo é novo e interessante no momento de sua efetivação, tornando-se menos novo e interessante logo depois. E a cada minuto, a cada aproximação e repetição, tudo se torna ainda menos novo e interessante, até que finalmente perde completamente o aspecto da sensação, perde todo valor. Cessa de ter efeito, está morto, inexistente.

Esta arte não tem nenhuma matéria, pois esta seria tangível, unívoca e exigiria para si um espaço – seria firme e constante. Esta arte não possui forma, pois a forma é unívoca e exclui as demais formas e tudo o que não está configurado. A forma é um princípio valorativo, que cria diferença e ordem.

E nesse mundo, tudo é tão fungível que ele em momento algum se deu conta do nascimento de seu aniquilador, de seu negador. Na verdade, ele até que o percebeu, mas permaneceu incapaz de nutrir sentimentos de inimizade. Também este foi assimilado como uma nova sensação e como passível de ser reunido ao velho. Refiro-me aqui a certas aquisições das ciências da natureza e das ciências humanas (o marxismo, por exemplo), como aquelas que apareceram primeiro na cena. Pois o que elas trouxeram acima de tudo foi uma negação da concepção de vida impressionista e subjetivista. Afirmarções e ordens unívocas, controláveis. Afirmarções de onde se podia concluir algo, na medida em que fossem verdadeiras ou falsas, consistentes ou inconsistentes. E quando algo é reconhecido como verdadeiro segue-se necessariamente a rejeição de milhares de outras coisas. E foram feitas afirmarções sobre as coisas. De coisas sobre as quais se pode falar, na medida em que possuem algo de durável, algo que é em si independente de meus estados de alma e sensações; para as quais é completamente indiferente se as vejo nesse ou naquele instante sobre influência desta ou daquela vivência. As coisas são, revestindo importância e desimportância, permanência e transitoriedade, superficialidade e essencialidade.

Os representantes do impressionismo também concordaram com estas verdades. Graças a sua racionalidade apta a tornar tudo compreensível, eles também assumiram isso como verdade, porém, em seus sentimentos e vivências, tudo permaneceu como era.

Mas ocorre que a partir desse saber acabaram surgindo valores afetivos. Hoje novamente sentimos necessidade de ver a ordem das coisas e de perceber o que efetivamente nos pertence. Sentimos uma necessidade infinita da permanência e da capacidade de avaliar nossas ações e verificar o sentido de nossas afirmarções. De saber que nossas ações têm um sentido, que delas algumas coisas resultam e outras são excluídas. Buscamos avidamente a categorização, a diferenciação, o aprofundamento.

A fé de que existe algo constante e apreensível no redemoinho dos instantes, a convicção de que existem coisas, que estas possuem uma essência, está excluída do impressionismo e de todas as suas formas de manifestação. Pois existem alvos que valem a pena buscar e na direção dos quais é preciso seguir. E nessa direção os caminhos não são mais indiferentes, por isso não iremos mais dizer o que um dos críticos mais espirituosos do impressionismo húngaro disse: “Os artistas podem fazer o que quiser, desde que possam realizar o que querem”. Pois os próprios fins almejados já são passíveis de crítica e a arte que persegue falsos fins é tão mais censurável quanto mais agudo for o virtuosismo sem méritos que atinge apenas fins indignos. E também o caminho é passível de crítica, pois há coisas que podem ser avaliadas como alcançáveis ou não, justas ou não.

Esse novo sentimento vem chegando de toda parte e em muitos lugares ele já encontrou um meio de se expressar: em versos e construções, em pinturas e tragédias, na escultura e na filosofia. Entretanto esta nova arte e esta nova concepção de mundo ainda não se tornaram fenômenos conscientes. Alguns poucos a reconhecem em si mesmos e bem poucos a reconhecem nos outros, na própria arte e nas artes aplicadas. O grande significado de Károly Kernstock e seus amigos consiste, talvez, em que ele deram a essa forma de sentir e perceber a expressão até agora mais pura, forte e artística.

Esta arte é a velha arte, a arte da ordem e do valor, uma arte do construído. O impressionismo transforma tudo em uma superfície decorativa, inclusive a arquitetura. Suas cores, linhas e palavras conferem um valor unicamente ao efeito provocado por sua apazibilidade e sensações, pois ele não possui nada e não expressa nada de concreto. A nova arte é arquitetônica no velho e autêntico sentido da palavra. Suas cores, palavras e linhas, são meramente expressões da essência das coisas, de sua ordem e harmonia. De seu peso e equilíbrio. Todas as coisas são harmonias de forças e julgamentos. A arte obtém sua expressão apenas através do equilíbrio de matérias e formas e cada linha, cada coloração, possui valor e beleza apenas e na medida em que expressa, com o máximo de conteúdo, concentração, simplicidade e clareza possíveis, o equilíbrio de pesos e forças que constituem uma coisa. Aqui também tudo está na superfície. Nossos sentidos podem enervar apenas

superfícies e apenas cores e palavras, cores e linhas podem constituir, em todas as épocas, meios de expressão. Entretanto, os meios de expressão são, de fato, apenas meios de expressão, não fins, não o resultado. O impressionismo se devotou cada vez mais à invenção de possibilidades de expressão e suas tendências foram sempre o ciclo de invenção e declínio de um novo meio de expressão, ciclo que sempre termina com um enrijecimento maneirista. Porém, ele não quis chegar a parte alguma. Para ele, o ponto de vista era o ponto de chegada porque as sensações e estados de alma já podiam conter em si uma finalidade. As próprias ideias podiam constituir um fim, para isso bastava que fossem novas e interessantes o suficiente. Elas eram tomadas como ponto de chegada e não como um caminho, como sensações e estímulos e não como tarefas e obrigações. A nova arte é uma arte da criação de totalidades, do ir até o fim, do aprofundamento.

Os caminhos se dividiram. Em vão invocam-se os gênios do impressionismo. Os verdadeiros e grandes impressionistas são realmente grandes apenas quando não são impressionistas, apenas quando são artistas do aprofundar-se; quando fazem de suas inspirações um caminho para a apreensão real da coisa e de seus pontos de vista um meio para os fins da criação de totalidades. E da mesma forma como o artista não é merecedor de suas inspirações e ideias quando não as tem na conta de armas e tarefas, mas sim na de ponto de chegada e divertimento, os impressionistas também não merecem os grandes artistas que saíram de suas hostes. Eles não o merecem e não o entendem. E aquele caminho que os gênios percorreram da ideia ao todo, eles percorreram retrogradamente na apreciação de seus quadros. E eles rebaixaram a coisa e com isso pensaram ter reduzido o gênio a um ponto de vista e a arte ao modo por meio do qual o gênio deu expressão à coisa. E a partir desse seu aprofundamento em si mesmo, eles podem criar apenas sensações.

Os caminhos se dividiram. Em vão, por falta de convicções, muitos impressionistas inteligentes “entendem” os inúmeros momentos artísticos da arte que surge agora. Também esta compreensão é apenas uma ideia, apenas uma criação de sensações de onde nada sai e pelo qual nada muda. Eles observam a espada que paira ameaçadoramente sobre suas cabeças e eles fruem com sentidos sofisticados o gesto poderoso da mão erguida. Entretanto, essa

inteligência que tudo compreende de nada vale, pois esse gesto é mais que um gesto porque esta espada irá de fato cortar suas cabeças. Pois a arte que traz a calma, na verdade, representa para eles uma declaração de guerra e uma luta de vida e morte. Esta arte da ordem precisa negar toda a anarquia das sensações e dos estados de alma. A mera chegada e a presença dessa arte são uma declaração de guerra àquele impressionismo, àquela sensação e estado de alma, àquela falta de ordem e negação do valor, àquela concepção de mundo e de arte que prescreve como o mais valioso e o mais fundamental acima de tudo a palavra “eu”.