

Escola de N. York

O enfoque MODERNO na Escola Unida foi previsto nos primeiros anos do século XX pelos artistas de Ash Can School, que seguiram tanto a obra derivativa e parte de acadêmica como os pilares e os das escolas de Duxelhoff e Barlizon.

Let a firme liderança de Robert Henri (1865-1929) particularmente através de sua escola e floren em N. York de 1907 e 1912 - e do empurro de sua palavra e seus escritos - alguns artistas passaram a buscar o estilo para as suas obras no mundo do dia a dia que os cercava.

A 1ª exposição independente de exposição de arte moderna nos países começou por volta de 1908 foi organizada pelo 1º grupo Alfred Stieglitz e localizada em sua 5ª Av. com uma + abertura daquela e a celebração graças a Ash Can School a arte moderna que falava e se a partir do 1º alguns famosos pintores de Lower East Side.

→ O primeiro maior de sucesso no rol das exposições americanas foi a International Exhibition of Modern Art, também conhecida como Armory Show em 1913.

As exposições americanas graças aos esforços contínuos de cerca de 25 artistas - oriundos de Ash Can e Stieglitz - e para contestar o domínio autoritário das exposições de arte de acadêmica, organizaram uma grande mostra

das obras de jovens artistas americanos de ideias próprias. Os anos de 1913 constituiu 1 da época + propícia para tal aventura por o Espírito de Reforma

NYC nos E.U.A. impregnar as atividades políticas e sociais e em Paris, enquanto, mesmo e Niles importantes inovações fez o balanço tradicional concepções de arte

→ 1920 - Paris mas a medida que as exposições estrangeiras se tornaram + arriscadas, Davis e Mink e Pech foi a dar o lado desta

→ Era pós-guerra = promover o gosto dos artistas e da obra

CUBISMO  
Juliano

realizava outras e promovendo as mudas das artes europeias e das que os americanos tinham sobre eles



A racionalidade do culto, o que se expressa no  
jeu americano aprende a pensar com atitude  
tipicamente francesa, exerce, sob todos aspectos,  
forte poder de atração sobre o visitante; as características  
de / pintura mecânica, sem definição e trabalhadura  
pareciam pertencente à tecnologia do Novo Mundo e o  
seu culto de eficiência.

Dentre as poucas exceções não compartilham do gosto  
geral das tradições culturais de Cézanne e a obra de Gauguin

Josep Stella (1877-1946) ita

onde do colunares repetitivos de Alemanha e no Italo, como  
grupo Blauer Reiter e dos futuristas, além de mais confuso  
aos seus gostos.

Nove anos depois, Gleizes havia

"The chief business of the American people is business"

1920 - crise econômica ) utopias - capitalismo rival visões  
otimismo

oposição à Guerra Mundial

America -



p. 28 Brandi parece que a obra de arte é percebida pela consciência em sua historicidade; mas pode-se acrescentar que é impossível que algo intrinsecamente histórico se esquivar a uma exploração de historicidade intrínseca que é a história verbalizada ou escrita.

A pedra que o artista atira no fluxo da vida, cujas águas divide ou canaliza de diversos modos, não cai do céu como um meteorito; ele é um agregado de várias substâncias e, apesar disso, não seria muito estranho se as mesmas substâncias de que é feita se encontrassem, desmembradas ou suspensas, na água que lava.

Ora, essas substâncias sendo sempre e apenas cultura, não necessariamente permitem de análise com o mesmo método com que se analisam todos os fatos da cultura, ou seja, com o método da história.

A conclusão que se deve tirar disso é que, se se pode fazer a história da arte, pode-se fazer história daquilo que está presente na consciência, a história de um acontecimento que ocorre ante os nossos olhos.

Pelo menos no campo de arte, não se confirma a proporção corrente, segundo a qual só se poderia fazer história do que está na memória.

Naturalmente nada impede de acreditar que o fato artístico, pela singular estrutura que lhe é própria, atinja, marque, dirija a consciência de maneira diferente de de outros fatos, mas nada autoriza a afirmar, do arante, que, diante do fato que acontece, a consciência se petrifique ou se paralise e que assim, diante daquele fato flagrante não se possa assumir, ou se possa assumir, a atitude do historiador.



e entre o objeto e a obra de arte existe uma diferença hierárquica (ou seja, uma diferença qualitativa, de valor) mas, ainda assim, sempre no interior de uma mesma categoria, de uma mesma série.

p. 25 "Sem sombra de dúvida, a obra de arte não tem para nós o mesmo valor que tinha para o artista que a fez e para os homens de sua época. A obra é sempre a mesma, mas as consciências mudam.

Se a história de arte deve ser a ciência de arte, não pode deixar de lado nenhum componente dos fenômenos que descreve, mas deve descrevê-los de forma como não estão no fenômeno e não como se configuram no âmbito de cultura geral de época.

p. 27 "Evidentemente, o que acontece num sujeito quando ele percebe uma obra de arte não ~~concerne~~ concerne aos sentidos nem ao sentimento, nem ao desejo racional; concerne em sua unidade e integridade à consciência.

A obra de arte, então, se faz presente no presente absoluto de consciência que a ~~percebe~~ percebe.

Este sentido presente absoluto não penetra o passado porque, como vemos, dele provém.

A consciência que apreende a obra de arte executa uma redução fenomenológica que "atenua" o ~~reconhecimento~~ reconhecimento de uma época muito singular.



29  
 p. Se a arte é um dos grandes tipos de estrutura cultural, a análise de obra de arte deve dizer respeito, de um lado, à matéria estruturada e, de outro, ao processo de estruturação. Em cada objeto artístico se reconhece facilmente um sedimento de movês que o artista tem em comum com a sociedade de que faz parte, sendo como a língua-histórica e falada de  $\bar{e}$  se serve o poeta. Assim dele encontra-se sempre uma camada cultural mais especificamente orientada ou intencionada, que poderia ser dita profissional.

É o que Venturi chama de "gosto" e que compreende as idéias sobre a arte e as preferências artísticas, os conhecimentos técnicos, os modos convencionais de representação, as normas ou as tradições iconográficas e até mesmo, certas predileções estilísticas geralmente comuns aos artistas do mesmo círculo cultural.

Aí, por fim, a última camada, cuja composição escapa à análise conduzida segundo modelos culturais determinados e que constitui a contribuição pessoal, inovadora do artista.

De maneira alguma pode-se dizer que este última camada, mais refinada e pessoal, seja imponderável e não-analisável, menos ainda que represente o momento ímpar da arte que transcende o círculo de uma cultura adquirida e imente.



p. 3. O próprio Brandi exclui que a obra de arte seja comunicação de mensagens ou conteúdo dado, o quais, de fato, se porrem fielmente retraduzidos em palavras e conceitos, resultariam com frequência enigmáticos ou incoerentes.

O termo de "realidade pura" com que define a obra de arte, assim como o de "pensamentos concretos" recentemente introduzido por Calvesi, explicam muito bem como a redução fenomenológica cumprida pela consciência que constitui e por aquela que recebe a obra de arte consiste justamente em pôr entre parênteses o conteúdo culturalis enquanto noção para apreender ao vivo a estrutura que o organize, no que se pode chamar de plano ou nível de perceptibilidade imediata.

O LUGAR QUE AS DIVERSAS CIVILIZAÇÕES DESTINAM À ARTE NA ECONOMIA DE SEUS SISTEMAS CULTURAIS É EXATAMENTE AQUELE QUE DESTINAM À FENOMENIZAÇÃO OU VIVABILIZAÇÃO DE SEUS VALORES.

Por exemplo:

A CONTAÇÃO DA VITALIDADE E A BUSCA DE ESSENCIALIDADE NA PINTURA DE DÜRER E DE CRANACH ESTÃO CERTAMENTE RELACIONADAS COM A REAVALIAÇÃO CONTRA-REFORMISTA DO MANIFESTAÇÃO SENSÍVEL DAS VERDADES

A TENDÊNCIA PROTESTANTE A DESAQUEDITAR A REVELAÇÃO FORMAL DO DOGMA, DO MESMO MODO QUE A EXUBERÂNCIA VIVAL E A FENOMENIZAÇÃO UNIVERSAL DO BARROCO ESTÃO CERTAMENTE RELACIONADAS COM A REAVALIAÇÃO CONTRA-REFORMISTA DO MANIFESTAÇÃO SENSÍVEL DAS VERDADES DE FÉ!



6  
18 30

O processo estrutural é necessariamente o do fazer, ou seja, a sequência de operações mentais e manuais com que um conjunto de experiências culturais de diferente entidade e origem se compõem e se compendia na unidade de um objeto para oferecer-se simultaneamente como um todo, à percepção.

O dinamismo estrutural de obra de arte é, portanto, o de relação funcional entre a operação técnica e o mecanismo de memória e de imaginação, que as coisas retiradas e trazidas de volta à superfície, às vezes de profundidades remotíssimas de psique, tudo e apenas aquilo que positivamente serve para resolver os problemas que se apresentam no decurso do fazer.

Assim, não há razão para que este processo deva ser tido como menos consciente e controlável do que o processo do pensamento intelectual e pare que seus resultados não possam ser historicizados de mesma forma que os resultados do pensamento filosófico ou científico.

A primeira tarefa de toda disciplina é a delimitação de seu campo de pesquisa.

O primeiro ato de quem quer estudar a arte é separar os fenômenos artísticos dos fenômenos que permeiam o "mundo da vida". A distinção entre os fenômenos artísticos e naturais não é problema: é pacífico que todos os fenômenos artísticos são produzidos pelo homem, artificialmente.

→ O pensamento clássico colocando a arte como mimese, sancionou de uma vez por todas o paralelismo e, portanto, a impossibilidade de encontro entre as categorias fenomênicas da natureza e da arte. [Mito - não aquilo que não se é; se a arte fosse "natural" não imitaria a natureza]

Atenas  
Ver p. 38  
PAG. 44  
VEX



7. Nem tudo o que é artificial é artístico.

A consciência que vê um objeto como objeto artístico não o elimina da categoria dos produtos, mas o coloca inclusive, como se possuísse uma dupla natureza, na categoria dos produtos que têm valor artístico.

Ora, não há dúvida de que um objeto pode pertencer a mais de uma classe.

Um ostensório, por exemplo, pertence tanto à classe dos objetos sacras quanto à dos objetos de ourivesaria.

Mas se e na medida em que possui valor artístico, esse ostensório não pertencerá a uma classe de objetos artísticos, porque uma classe assim é impossível de se constituir, mas a uma série de fatos artísticos, em que ostensórios ou objetos sacros não estão obrigatoriamente em relação direta com objetos de ourivesaria.

Pode ser que os objetos aos quais ele se refere na série sejam esculturas monumentais ou arquiteturas.

Nas se animar, será sinal de que a cultura em que tais fatos se encaixam, relacionando-se entre si e com outros, leva muito pouco em consideração o fato dimensional como produto de valor, evidentemente em benefício de outros.

Como se vê, portanto, o nexo de série, não é, como se blane, um nexo tipológico, iconográfico, técnico, ou funcional; trata-se de um nexo histórico, que apenas o discurso histórico e não um processo de classificação semelhante ao das ciências naturais pode colocar em evidência.

Ex: Salino de Cellini para Francisco I,

pertence à classe dos utensílios à sub-classe dos utensílios de mesa, é sub-classe do talhado.

Para obter a diferença entre o ponto de vista científico que coloca o corpus como finalidade última do estudo de arte, e o ponto de vista histórico, que se realize no discurso, terá oportuno dar 1 exemplo concreto.



A consciência não recebe a obra de arte se não for previamente orientada, intencionada a recebê-la, e o que a intencionou só pode ter sido a experiência adquirida, histórica, da arte.

No exato momento em que a recebe, a consciência prepara-se para imeri-la no historic, no historic especial da arte, e, portanto, no historic de civilização. E não existe a questão do ovo e da galinha - a arte não nasceu adulta e armada do cérebro de Zeus. Formou-se lentamente na consciência e na ação humanas; e nunca, nem mesmo nos mais grosseiros impulsos operativos do primitivo, houve um ato separado de consciência do ato, do sentido ainda que apenas inicial da sua historicidade intrínseca.

Não é verdade que a arte é uma linguagem universal que todos podem entender.

Qualquer pessoa pode admirar uma obra de arte como qualquer pessoa pode divertir-se lendo uma descrição ou vendo um filme que represente a batalha de Waterloo. Mas apenas o historicado, que a interpreta numa série de fatos e fatos percebe a relevância para a continuação da série, entende o seu significado.

Assim acontece com a arte, que cada um entende na medida de sua experiência dos fatos artísticos ou de seus conhecimentos de história de arte: tanto mais lúcida e profunda será a inteligência do fato isolado, quanto mais extensa for a rede de relações em que consegue situá-lo.

No máximo, a série compreendida todos os fenômenos artísticos produzidos desde que o mundo é mundo.

Assim, pode-se dizer que a inteligência de uma única obra será teoricamente completa quando se puder justifi- cá-la em relação a toda a fenomenologia de arte.



9  
p34 A história de arte não encontra um desenvolvimento progressivo.  
Esta é outra singularidade pela qual se diferencia do  
esquema histórico convencional. Já a classificação de história  
por gêneros (político, econômico, religioso) é um processo com o  
qual se colocam em evidência "linhas de força de uma  
épica capital". O progresso é uma linha de força  
que tende para uma finalidade, a finalidade última  
é comum de existência de humanidade.

Conquanto a afirmação de uma concepção realista  
de história haja em grande parte descreditado  
a tese do progresso, permanece sempre a dúvida  
de que a negação do progresso, ou de concepções  
teleológicas de história, leve à negação de própria  
história, isto é, de consciência, de intencionalidade,  
de responsabilidade de atos humanos.

De fato, fazer voltar a propósito como processo  
de humanidade, vindo de uma origem comum  
(o skurmeino Grundkörper: por ã charó-la de todos)  
a um "único mundo de humanidade do globo  
terrestre).