

O propósito de um « pseudo formalismo » para analisar a arte contemporânea

The purpose of a “pseudo formalism” to analyze contemporary art

Fellipe Eloy Teixeira Albuquerque *

Recebido em: 03/2016
Aprovado em: 05/2016

Resumo: No ano de 2015 foi celebrado o centésimo aniversário da publicação mais significativa de Heinrich Wölfflin: *Conceitos fundamentais da História da Arte* (2010). Esse artigo discutirá as novas metodológicas que se apropriaram ou tentaram evoluir a partir da contribuição wölffliniana e como tais discussões contribuirão para a compreensão da estética ou filosofia da arte contemporânea.

Palavras-chave: Pseudo formalismo, História da Arte, Metodologias.

Abstract: In 2015 we celebrated the hundredth anniversary of the most significant publishing Heinrich Wölfflin: *Fundamental Concepts of Art History* (2010). This article will discuss about new methodologies that have appropriated or tried to evolve from wölffliniana contribution and as such discussions will contribute to the understanding of aesthetics or philosophy of contemporary art.

Keywords: Pseudo formalism, Art History, Methodologies.

O propósito de um “pseudo formalismo”

No ano de 2015 foi celebrado o centésimo aniversário da publicação mais significativa de Heinrich Wölfflin: *Conceitos fundamentais da História da Arte* (2010), coincidentemente um grupo vasto de diferentes pesquisadores ao redor do mundo se propuseram a organizar uma conferência intercontinental com seus devidos representantes. A conferência que recebe o nome

*Mestrando em História da arte pela UNIFESP- Universidade Federal de São Paulo.

Problemata: R. Intern. Fil. v. 7. n. 1 (2016), p. 286-298 ISSN 2236-8612
doi:<http://dx.doi.org/10.7443/problemata.v7i1.28283>

de Wölfflin Webinar Fall 2015, é um projeto originário dos interesses dos professores Tristan Weddinger e Evonne Levy, além deles próprios que mediarão as discussões no âmbito global, há pesquisadores representando regiões.

As regiões foram divididas em três blocos, e o Brasil está no terceiro juntamente ao Canadá. Representando o Brasil temos o Prof. Jens Baumgarten (UNIFESP) e no Canadá a própria Evonne Levy (Universidade de Toronto). Orientados pelo professor Jens- ministrante da disciplina obrigatória: *Seminários de Pesquisa*- os pós-graduandos do curso de História da Arte pela UNIFESP- Campus Guarulhos desenvolveram seminários sobre o autor alemão. Principalmente por conta deste propósito é que se resolveu desenvolver esse texto.

O texto em questão busca em parte desvendar as influências implícitas de Wölfflin na obra de um crítico de arte brasileiro, Lorenzo Mammì. A obra de Mammì que pretendemos abordar, é um texto intitulado “As bordas”¹, publicado em seu livro *O que resta* (2012). Tal texto faz parte do rol de referências da disciplina optativa: “*O projeto do espaço: as relações entre a imagem, o objeto, o edifício e a cidade no século XX*” ministrada pelo Prof. Rodrigo Queiroz no Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte na USP- Universidade de São Paulo. Como o próprio nome da disciplina diz, seu objetivo é “*estabelecer relações entre as artes visuais, o design, a arquitetura e o urbanismo a partir de aproximações entre os projetos da imagem, do objeto, do edifício e da cidade no século XX.*” (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO).

Ficou evidente para os cursistas desta disciplina que a aproximação entre as experiências de vida com a arte é uma característica implícita do projeto de modernização cultural iniciado ainda no final do século XIX. Sendo parte do projeto a busca de facilitar e reduzir os limites que impediam o acesso do público aos bens materiais, isto desde as contribuições funcionalistas da Escola de Bauhaus até o declínio do estatuto da arte na década de 1960. O texto de Lorenzo Mammí aborda de forma sucinta todo este processo de rompimento das limitações clássicas entre arte e vida. Assim, a discussão sobre o espaço na arte moderna engloba todo o período que vai desde os Salões Franceses até as Bienais, ou seja, o período em que as principais teorias da História da Arte como disciplina foram desenvolvidas, principalmente àquelas influenciadas pelo formalismo de Heinrich Wölfflin.

O texto trouxe à disciplina discussões relacionadas ao espaço nas artes visuais e não só na arquitetura e urbanismo como equivocadamente alguns podem supor. Se pensarmos tecnicamente esta produção de Mammì é consideravelmente extensa vista em comparação aos outros textos do livro². Com cinquenta e quatro páginas e divisões que mais parecem minicapítulos, *As bordas* é precedido por uma breve apresentação:

Este texto é devedor em muitos aspectos do ensaio de Alberto Tassinari, *O espaço moderno* (São Paulo, Cosac Naify, 2011), e especialmente do conceito ali elaborado de “espaço em obra”. Pode ser considerando, pelo menos em parte, uma aplicação desse conceito a séries específicas de obras, postas em perspectiva histórica. O que tentarei fazer aqui, em outras palavras, é um esboço de genealogia. Num sentido próximo, que espero se torne claro no decorrer do ensaio, é uma tentativa de retrair, a partir da (e limitadamente à) presença física das obras, o percurso da concepção moderna de autonomia da obra de arte. (MAMMÌ, 2012, p. 54).

Como ambas as publicações tratam de diversos conceitos, partiremos de um ponto em comum, as discussões levantadas por ambos sobre os limites estabelecidos pela linha- ou contorno, como Wölfflin geralmente se refere.

O pseudo formalismo como metodologia de análise

Embora como mencionado, o texto *As bordas* seja extenso, já nas primeiras páginas compreendemos o teor geral da discussão. Pensando numa associação direta com os conceitos fundamentais wölfflinianos, de imediato o que temos é um discurso em torno da linearidade. Obviamente que não se trata de um discurso crítico pró ou contra o uso de tal técnica, pelo contrário o que Mammì traz à tona é uma possibilidade externa ao limite do quadro, escultura e/ou planta arquitetônica. Ou seja, uma espécie de pseudo- formalismo, um formalismo para além dos limites estabelecidos pela narrativa mestra da História da Arte.

Um formalismo que usando o prefixo pseudo faz referência direta ao falseamento atribuído a tal análise, pois segundo o autor mesmo que a eficácia do formalismo wölffliniano tenha servido para guiar as leituras de imagens, no

caso de obras de arte, no contexto contemporâneo, e da arte contemporânea em si, seu uso se torna estratégia incoerente. Afinal, segundo ele os objetos artísticos atuais apresentam na maioria dos casos “(não necessariamente) uma configuração interna que é única e característica, mas também (e necessariamente) uma articulação única e característica com o espaço ao redor.” (MAMMÌ, 2012, p. 55). Tal colocação soa bem melhor quando se refere a um *site specific*, mas nem tanto quando direcionada a qualquer outra obra, o que exige do espectador considerar o espaço de exposição em um todo.

É justamente esse exercício que Mammì nos propõe, se agora os espaços escolhidos para exposição são idealizados pelo artista já em seu processo de feitura, deslocar tal obra de lugar também significa mudar de obra. Contornados os anseios de pensar uma arte que se relaciona com a vida e vice e versa, a obra contemporânea emana espaço em volta de si- “*tende a estruturar o ambiente real ao seu redor como um espaço ideal.*” (MAMMÌ, 2012, p. 55). Tal característica reforça a tese de formalismo falseado, que atribuímos à metodologia de análise usada por Mammì no texto citado. Ele afirma que o limite da obra que se dava pelo contorno linear traçado pela moldura, como no caso da pintura, por exemplo, foi rompido e constantemente questionado, mas ainda não totalmente descartado.

A moldura física, sim é abolida de sua função fragmentária, mas sua forma metafórica é mantida. Quando Mammì cita Mondrian e o neoplasticismo holandês fica claro a importância da metáfora da moldura na composição da obra. A pintura (obra de arte) que expressa apenas valores universais deve se manter em uma posição ambígua entre o intelectual e o sensível, mas como objeto físico concreto a pintura jamais pode se colocar no mundo. “*Se ela se relacionasse com o espaço ao redor, voltaria a ser um particular, e não o universal que pretende ser*” (MAMMÌ, 2012, p. 83). O formalismo se faz presente na produção de Mondrian, mesmo com suas propostas de universalidade a partir do uso de cada linha e composição de cores. Mesmo sem a barreira imposta pela moldura a pintura ainda encontra vários outros limites que não consegue romper, como por exemplo, a profundidade, simetria e a temperatura das cores.

Yve-Alain Bois faz um estudo mais detalhado sobre a produção de Mondrian. Em “*PIET MONDRIAN, New York*

city”, um dos capítulos do livro *A Pintura como modelo* (2009), Bois discute a partir dos escritos de outro crítico de arte, Joseph Masheck, como Mondrian insistiu no uso de pelo menos dois dos principais elementos formais da pintura: a profundidade e a repetição. Quando ainda fazia uso das grades modulares, não conseguia fugir dos limites da pintura tradicional, afinal uma grade, nada mais é, senão um conjunto modular de estruturas. Só em *New York City* é que os limites da visão são definitivamente rompidos, afinal, ainda há no “quadro uma grade, a invenção de uma repetição não modular e uma grade que fica inacabada.” (BOIS, 2009, p. 193).

Pouco antes desta consideração, Bois esclarece - a partir da fala do próprio Mondrian- como o formalismo está estagnado na pintura, por mais transformações gestuais que a visão subjetiva passe, a superação desse processo irá criar outras limitações. Segundo ele se não entender isto, o espectador jamais conseguirá compreender o sentido literal do famoso dito “*embora não possamos nos libertar, podemos libertar nossa visão*” que deve ser empregado de forma categórica a toda (pintura) obra de arte que esteja totalmente livre às amarras de verdades impostas. Nesse sentido “*libertar a visão é aceitar que não a controlamos mais.*” (BOIS, 2009, p. 193).

Tal consideração está de acordo com a proposta de Mammì, se o controle da visão não depende do observador, então está presa à própria obra que emana um espaço em torno de si. Podemos inclusive, a partir desta afirmação, analisar algumas das obras e identificar as diferenças entre o espaço moderno do contemporâneo, ou seja, do período no qual um artista contemporâneo recebeu sua formação em contraposição de sua efetiva atuação no mercado da arte.

Se com as contribuições de Wölfflin o que temos como limite para as produções artísticas é a linha, ou contorno/moldura no caso da pintura ou o pedestal no caso da escultura, traduzindo essa proposta a partir da contribuição de Mammì, o limite da obra é o lugar onde esta se encontra. Desde a primeira fase do modernismo, no entanto esse lugar foi exclusivamente o museu cubo branco. Para Mammì (2012, p.100), tal configuração de museu só alcançou seu apogeu na época da *Pop Art* e do Minimalismo, pois foi justamente neste período que o estatuto de obra de arte enquanto objeto espacial passou a ser questionado. O fato é que desde o Renascimento

não se via uma relação tão complexa entre obra e espaço como na arte contemporânea emancipada após a década de 1960.

Formalismo não tem lugar na arte contemporânea ?

Sobrea metodologia de Wölfflin, Adriana Romeiro (2009) classifica a partir de dois referencias históricos, comparando os cinco pares de conceitos fundamentais entre períodos, no caso entre o Clássico e o Barroco. Do *Capítulo I: O linear e o pictórico*, que nos interessa ela introduzem o primeiro conceito ao período Clássico e o segundo no Barroco. Fazendo isso Adriana justifica sua ação com a exposição de uma espécie de fichamento subsequente a cada termo, deixando no linear as seguintes informações:

Valorização da linha e do contorno. Olhar percorre a linha e o contorno. Linha e um limite firme. Forma e inabalável. Linhas regulares, claras e delimitadoras. Representam as coisas como são. Da a vontade de tocar com os dedos - e tátil. Força tudo a nitidez do objeto: pressupõe um olhar que de conta de todo o quadro, num único relance. Concepção visual unificada. Arte do ser. Objeto em si mesmo. Supremacia da linha sobre a luz e a sombra. O material da forma (nu, por exemplo) não fica explicitado. Representação da essência da realidade. Desvalorização da textura do tecido (p.e., nas pregas). Neutralidade na representação da matéria. Exemplo: Última Ceia de Leonardo da Vinci, Escola de Atenas de Rafael. Escultura: David de Michelangelo e Davi de Bernini. (ROMEIRO, 2009).

Estes fundamentos teóricos e técnicos da composição pictórica, portanto, foram os fios condutores de toda a arte Ocidental desde então. Porém, quando estamos falando de espaço físico às contribuições de Wölfflin sobre o uso da Arquitetura são extremamente relevantes. Se Lorenzo Mammì faz uma análise contextual do espaço contemporâneo, Wölfflin faz o mesmo a partir de um viés histórico do período pré-moderno. Nesse ponto devemos considerar a definição de arte que difere um período do outro.

Para o contexto em qual viveu Heinrich Wölfflin a Arte estava circunscrita no que Arthur C. Danto denomina como Narrativa Mestra. Um tipo de casulo que impedia um artista

européu de produzir máscaras africanas e fetiches. E os artistas, embora não considerassem todas as possibilidades tecnológicas para isto, estavam presos ao limite de adequação necessária a um sistema fechado, um sistema guiado e mantido unicamente pela representação *mimética*. Ainda assim e muitos dos casos as limitações eram estilísticas (DANTO, 2006, p. 49).

O autor estadunidense ressalta ainda que, o estilo é “o candidato natural” pra explicar as mudanças históricas que fizeram emergir o contemporâneo. Segundo as palavras do próprio autor o que difere um período do outro é “*o deixar de existir de uma estrutura objetiva com um estilo definidor, ou se preferir, a necessidade de uma estrutura histórica objetiva, em que tudo fosse possível*” (DANTO, 2006, p. 48). Lorenzo Mammí, porém, em outro momento faz uma crítica importante a essa definição:

Se esse é o esquema proposto por Danto, a nova filosofia da arte precisa da arte enquanto atividade atualmente presente, mas não necessariamente de obras de arte específicas: para chegar a uma definição genérica de arte, importa apenas que haja obras de arte, e se atribui maior ou menor valor. É nesse sentido que falei numa crítica de arte sem arte. (MAMMÌ, 2012, p. 21)

Ou seja, Mammí interpreta a filosofia da arte de Danto como uma proposta de reflexão crítica sobre o que se tem de mais imaterial e inconsistente no mundo contemporâneo da arte: o conceitual. Consequentemente esta é o tipo de manifestação artística que encontraremos a maior dificuldade em identificar um esquema formalista.

O próprio Danto diz que a arte surgida após o descredenciamento filosófico provocado pela Arte Conceitual da década de 1960, não se submete às tradições estéticas e estilísticas explicáveis pelo tradicional formalismo. Arthur Danto, não propõe uma nova estratégia “pseudo-formalista”, porém, ele enfatiza a morte da arte como a morte de uma narrativa mestra que a todos englobava e os levavam a encontrar o seu lugar definitivo, para ele a arte que está sendo feita desde então caminha para além da história. Uma arte *pós-histórica*, por conta disso uma arte não explicável por meios tradicionais.

Esta conclusão, porém, pressupõe que outras metodologias de análise precisam ser criadas para explicar esta arte pós-

histórica. Pressuposto que caminha de encontro com as discussões sobre inestética desenvolvidas por Alain Badiou em seu livro: “Pequeno manual de inestética” (2002). Badiou diz que houve em toda a História da Arte três esquemas de entrelaçamento entre arte e filosofia: Didatismo, Romantismo e Classicismo. Cada uma destes esquemas manteve firme uma proposta específica de lidar com o poder educativo inerente da experiência estética.

No caso do Didatismo, “*sua tese é que a arte é incapaz de verdade ou que toda verdade lhe é exterior*” (BADIOU, 2002, p. 12). No Romantismo, ao contrário, “*sua tese é de que unicamente a arte está apta à verdade*” (BADIOU, 2002 p. 13). E no Classicismo, a “*arte capta o desejo e educa sua transferência pela proposta de uma aparência de seu objeto. Aqui, a filosofia só é convocada enquanto estética – dá sua opinião sobre as regras do ‘agradar’.*” (BADIOU, 2002 p. 15-16). Segundo Badiou, no século XX o mundo ainda presenciou a tentativa de um esquema sintético “didático-romantismo”, isto por que as vanguardas não estabeleceram uma proposta concisa de entrelaçamento entre arte e filosofia, as criações vanguardistas estavam mais preocupadas em ser anticlássicas do que na designação de operações desta arte. Badiou afirma que desde o final das vanguardas artísticas o mundo da arte carece por um novo modelo que não se limite apenas a tentar isolar uma disciplina da outra, mas que permita um novo entrelaçamento entre Arte e Filosofia. (BADIOU, 2002 p. 19).

Um esquema possível

Consideremos, portanto, as similaridades entre as propostas dos autores. Badiou espera da academia uma proposta de análise que restabeleça o entrelaçamento entre Arte e Filosofia. Danto declara que a Arte Conceitual e a Pop Art decretaram desde a década de 1960, o fim da arte, ou melhor, o fim da narrativa mestra que norteou a História da Arte desde o Renascimento, para ele houve um descredenciamento filosófico da arte. Para Mammì, somente o formalismo não é capaz de explicar a arte contemporânea. Essas conjunções é o fator que talvez legítima o título de sua obra, e nos direciona a uma única pergunta cabível: - *O que resta?*

Arthur Danto é direto ao afirmar que mesmo antes da História da Arte ter início, aproximadamente em 1400 d.C, já se fazia arte. Isto porque antes do estatuto dada ao artista, já se produzia imagens e peças que atribuímos o valor de obra de arte, mas que em seu tempo não se atribuiu o conceito de arte, suas aplicações eram ditas diferentes “daquela que as obras de arte vieram a ter quando o conceito finalmente emergiu...” (DANTO, 2006, p. 04). Em suma a tese de Danto é esta: Se já existia arte antes da História da Arte, certamente continuará a existir depois de seu fim.

E esta arte após o fim da História da Arte, e a que corresponde aos anseios dos outros autores citados neste texto. Danto explica que de fato, não foi a Arte que chegou ao fim, mas sim sua narrativa, ou seja, comparada com a proposta de Badiou (p. 19-20): Com a “*saturação dos três esquemas herdados, encerramento de qualquer efeito do único esquema tentado nesse século, que era de fato um esquema sintético, o didático-romantismo*” a situação artística fica à espera de um novo esquema que restabeleça a relação entre Arte e Filosofia. Com as palavras de Danto espera-se a instauração de uma nova narrativa.

O que podemos afirmar é que não se trata de uma narrativa formalista, não aos moldes wölfflinianos. Por conta disto a insistência de usar o prefixo “*pseudo*”, se definitivamente estamos à espera de uma nova narrativa, ou esquema de construção de conhecimento a partir da Arte, sabendo que toda vez que uma limitação é superada novas limitações surgem, então como fazer para analisar a arte pós-histórica? Os principais autores usados neste texto até agora tem essa resposta?

Yve-Alain Bois (1996) é aquele que melhor nos ajuda a entender a situação do formalismo influenciado por, mas não de origem wölffliniana. Ao contrário de nossa proposta, ele usa termos como “*crypto-formalist*” e “*nihilistic formalist*” para se referir a uma nova tendência surgida em meados dos anos 1980, que tentava resgatar de forma retrospectiva às contribuições de Clement Greenberg. Bois emprega *cripto* por se tratar de um formalismo escondido, indecifrável ao mesmo tempo em que adota o termo *niilismo* para se referir à ideia de um formalismo desorganizado, com suas características dispersadas, mas ainda presente nas obras de arte.

Clemente Greenberg é tido por muitos como o “*sumo sacerdote do formalismo*” (Deborah Solomon, *apud*: BARRETT, 2014, p. 16). Esta alcunha foi aplicada principalmente pelo fato de ter sido ele o responsável por promover muitos artistas do Expressionismo Abstrato preferencialmente, tais como, Robert Motherwell, Helen Frankenthaler, Morris Louis e Jackson Pollock, e claro por se tratar de artistas pintores. Sendo a pintura movida por leis formalistas, esta deveria ser “*despojada da ilusão, do tema, dos sentimentos do artista, do contar uma história ou de qualquer outra coisa que distraísse da forma de uma pintura.*” (BARRETT, 2014, p. 17). A forma, portanto, é elevada por Greenberg e seus seguidores como a nova limitação estabelecida pelo Modernismo. É disto que muitos autores se queixam, o formalismo greenberguiano é muito rígido.

Sobre Greenberg, Bois confirma há muitos dentre os pesquisadores contemporâneos que o tentam superar, como se este com sua crítica formalista, tenha estabelecido um limite intransponível à História da Arte. Bois defende que se atualmente o formalismo recebe uma alcunha de ruim, é consequência do fato desta crítica ter sido aplicada de forma inadequada. Greenberg ao contrário de Danto, não reconhece “*o fim da história da arte*” e de um novo período, considerado por muitos como “*pós-moderno*”. Ao contrário ele defendeu que estávamos passando ainda por uma etapa do Modernismo, e vivenciávamos o período da efetiva execução de todas as propostas de superação desencadeadas pelas vanguardas.

A questão da arte após o fim da arte também foi estudada pelo autor alemão Hans Belting, quase que paralelamente aos levantamentos feitos por Danto. No prefácio de seu livro *O fim da história da arte* (2013) ele faz importantes menções à assuntos que já discutimos até aqui, mas tem uma explicação que encerra nossa discussão sobre o problema do formalismo. Segundo Belting (2013, p.12), “*a arte se ajustou ao enquadramento da história da arte, tanto quanto esta se adequou a ela. Hoje poderíamos, portanto em vez do fim, falar de uma perda de enquadramento*” que consequentemente tem por propriedade dissolver a visão tradicional dada à arte. O discurso do fim não é certeza que tudo acabou, mas o estímulo para a mudança do discurso tradicional.

Prelúdio de uma nova narrativa

Começar algo novo outra vez e poder dar um nome, talvez seja a única razão moderna que justifique a necessidade de uma análise pseudo formalista. Todos os autores que consultamos estavam sujeitados ao formalismo e interessados em romper seu limite. Para isso, propuseram alternativas metodológicas de análise e pesquisa, cada qual com sua particularidade. Supostamente só depois de identificarmos claramente suas metodologias é que tais metodologias nos ajudarão a compreender efetivamente a arte contemporânea.

No livro de Hans Belting: *O fim da História da Arte* (2014) encontramos várias destas metodologias e técnicas de acompanhamentos. Já em seu primeiro tópico Belting (2014, p.25) se preocupa em discutir sobre sua tese dos “Epílogos”, que sugere não haver sequer um novo ponto de vista que se possa seguir na contemporaneidade que já não tenha sido abordado de algum modo anteriormente. Sendo assim, o que vivemos é um momento de “conclusão” da história tradicional, onde os epílogos vêm tratar de esclarecer tudo o que já foi feito, tanto na pintura, quanto na arte moderna e na história da arte em geral. A arte de hoje, seria um enunciado do que está por vir, uma conclusão que abre caminho para uma nova continuidade, ainda não experimentada, que só será efetivamente compreendida com o decorrer do tempo.

Em outro ponto Belting, faz menção indireta ao formalismo wölffliniano, a partir da pág. 51 o filósofo alemão passa a discutir sobre as questões referentes ao estilo diante à história da arte e como essa relação acabou por se tornar uma herança indesejada da modernidade. Segundo Belting, depois de concluir que o problema em lidar com a arte contemporânea estava nos métodos insatisfatórios da disciplina, hoje, é aceitável crer que “*o ideal de método correto nunca se cumpre para uma disciplina ocupada com a liberdade ‘selvagem’ de uma obra artística*” (BELTING, 2014, p. 52). Ou como sugerido anteriormente, cada particularidade necessita de sua proposta formalista, que não se aplica plenamente em nenhuma outra particularidade.

Para a arte marginal (BELTING, 2014, p. 115), a cultura de massa (BELTING, 2014, p. 131), arte multimídia (BELTING, 2014, p. 147), ao novo museu (BELTING, 2014, p. 173), ao artista pesquisador (BELTING, 2014, p. 201) e até

mesmo para a chamada arte pós-histórica (BELTING, 2014, p. 305) Belting propõe uma discussão sobre as metodologias de análise possíveis para compreensão. Mas é de fato, quando Belting (2014, p. 248) se refere diretamente a Heinrich Wölfflin que nossa discussão encontra respaldo filosófico:

Hoje, presenciamos uma nova crítica estilística que se uniu às ciências da natureza e investiga o procedimento técnico das obras em vez das próprias obras, de modo que o levantamento de dados, diferentemente de antes, ameaça transformar-se no fim em si mesmo. À sua maneira esses pesquisadores também praticam o fim da história da arte, na medida em que as próprias obras se dissolvem em dados isolados e os artistas são reduzidos ao seu procedimento técnico. (BELTING, 2012, p. 248)

O “antes” citado é na o método wölffliniano de contar a História da Arte, formalista voltada à pesquisa estilística que se contrasta diante às contribuições de Bernard Berenson (1865-1959), que acreditava não haver diferença entre ‘interpretação histórica’ da ‘interpretação artística’. A proposta de Wölfflin se adequa melhor ao nosso contexto justamente pela conclusão de Belting (2012, p. 249): O método wölffliniano é o de ‘ver a arte’ em vez de examinar obras...

Sendo assim, podemos concluir que qualquer nova análise ou procedimento que tenha como premissa estudar arte e não obras de arte é uma proposta formalista de se fazer história da arte.

Referências

- BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BOIS, Yve-Alain. *A pintura como modelo*. São Paulo: WMF Martins Fontes: 2009.
- DANTO, Arthur C. *O abuso da beleza*. São Paulo: WMF Martins Fontes: 2015.
- _____. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

MAMMÌ, Lorenzo. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

WEBGRAFIA

BOIS, Yve-Alain. Whose formalism? In: MUTUALART.CO. *The Art bulletin*: Other:Yve-Alain Bois. 1996. Disponível em <http://www.mutualart.com/OpenArticle/Whose-formalism-/6B323BBF31A195F8> Acesso em 29 dez. 2015.

ROMEIRO, Adriana. Os cinco pares formais da história da arte, segundo Wölfflin, In: *História da arte brasileira*. Publicado em 1 de set. 2009. Disponível em:

<http://historiaartebrasileira.blogspot.com.br/2009/04/os-cinco-pares-formais-da-historia-da.html> Acesso em 12 out. 2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Disciplinas oferecidas: Disciplina EHA5732-3 O projeto do espaço: as relações entre a imagem, o objeto, o edifício e a cidade no século XX, In: *Sistema Janus*. Disponível em:

<https://uspdigital.usp.br/janus/componente/disciplinasOferecidasInicial.jsf?action=3&sgldis=EHA5732> Acesso em 12 Out. 2015.

destaque dos títulos, porém, acredito que fique melhor com itálicos, e não com negritos.

¹ Um fragmento desse texto foi publicado pela revista *Ars*, ano 2, nº 3, São Paulo, ECA/USP (2004), pp. 81-101, sob o título “À margem”. Reaparece bastante modificado com outros trechos que apresentados em seminários e encontros acadêmicos.

² O livro é uma coletânea de textos do autor, reunidos a partir de publicações dos trinta anos anteriores a sua publicação.