

# Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

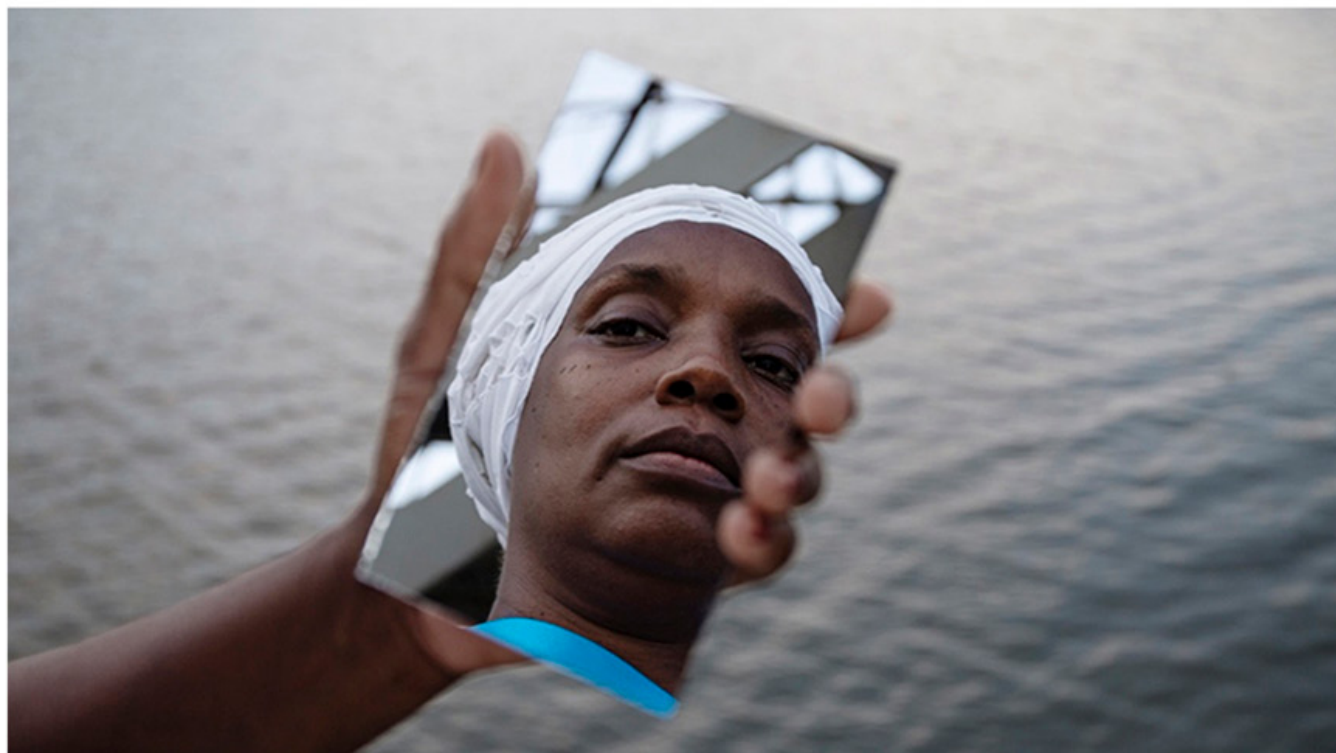


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

## Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte  
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



# Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

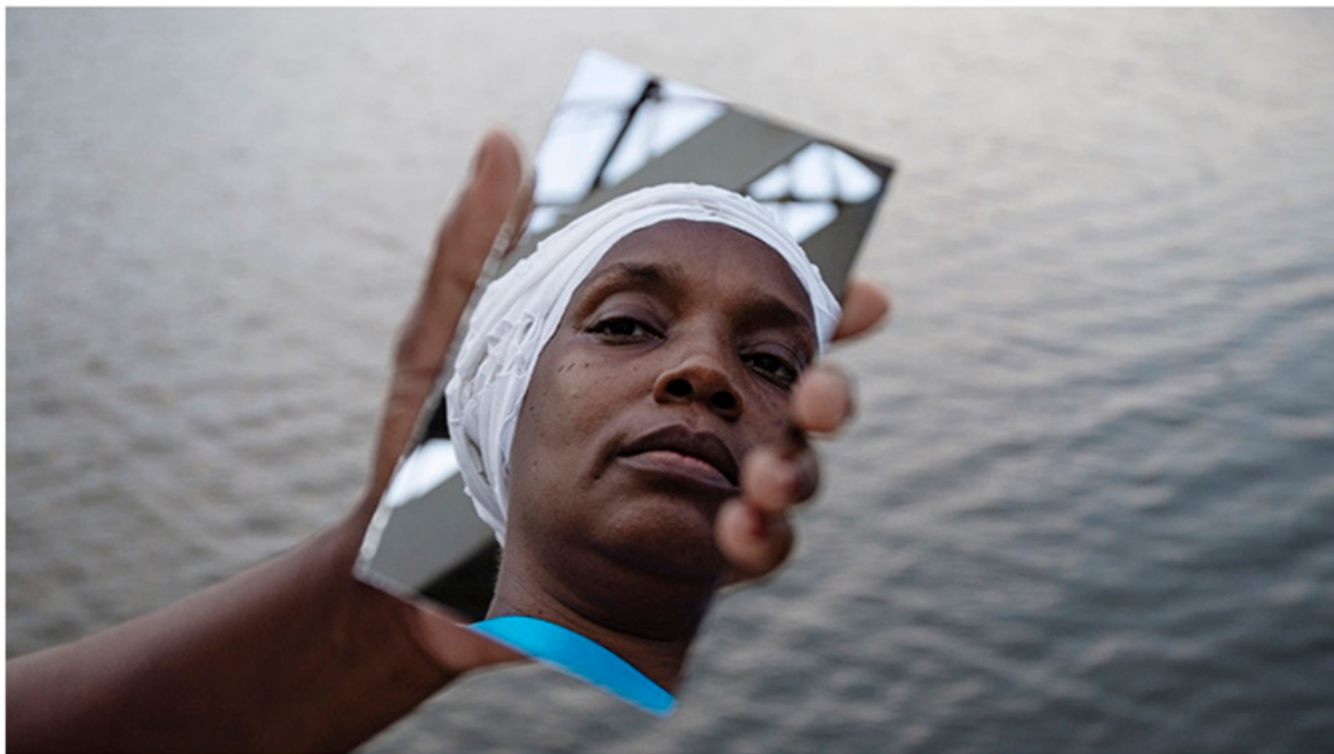


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

## Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte  
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



### Organização



### Apoio



## 42º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE (2022)

**PRESIDÊNCIA DE HONRA (*in memoriam*)** – Walter Zanini

### **DIRETORIA DO CBHA (2023-2025)**

Presidente - Vera Maria Pugliese de Castro (UnB/CBHA)  
Vice-presidente - Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)  
Secretário - Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)  
Tesoureira - Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)

### **DIRETORIA DO CBHA (2020 - 2022)**

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)  
Vice-Presidente - Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPeL/CBHA)  
Secretária - Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)  
Tesoureiro - Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022**

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)  
Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)  
Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)  
Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)  
Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)  
Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)  
Neiva Bohns (UFPeL/CBHA)  
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)  
Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA)

### **COMITÊ CIENTÍFICO DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022**

Elisa Souza Martinez (UnB/CBHA)  
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/CBHA)  
Maria Inez Turazzi (IBRAM/CBHA)  
Paulo Knauss de Mendonça (UFF/CBHA)  
Rita Lages (UFMG/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DO PRÊMIO CBHA DE TESES/ 2022**

Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)  
Dária Jaremtchuk (USP/CBHA)  
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)  
Paula Ramos (UFRGS/CBHA)  
Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DOS ANAIS DO 42º COLÓQUIO DO CBHA**

Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)  
Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)  
Fernanda Pequeno da Silva (UERJ/CBHA)  
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

**IMAGEM:** Aline Motta, (*Outros Fundamentos*, 2017-2019).

**DIAGRAMAÇÃO:** Thaís Franco

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (42: 2022)

Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA, Rio de Janeiro, 7-12 nov. 2022. (Organizadores: Vera Marisa Pugliese de Castro, Eduardo Ferreira Veras, Ivair Junior Reinaldim, Daniela Pinheiro Machado Kern, Fernanda Pequeno da Silva e Rogéria Moreira de Ipanema. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2023 [2022].

Vários autores

1367 p. 21x29,7 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.42>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 42º do Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

Os textos dos artigos e as imagens reproduzidas nesta publicação são de responsabilidade dos respectivos autores.

Comitê Brasileiro de História da Arte (filiação ao *Comité Internationale de Histoire de l'Art*).

<http://www.cbha.art.br/index.html>

e-mail: [cbha.secretaria@gmail.com](mailto:cbha.secretaria@gmail.com)

# Cor e gesto entre “narrativas mestras”: prós e contras da proposição de novos nexos

Tânia Carvalho, Universidade Federal de São Paulo/  
<https://orcid.org/0000-0002-6687-5235>  
tania.kury@unifesp.br

## Resumo

Esta comunicação reflete sobre os prós e contras dos métodos de Julius Meier-Graefe para estabelecer relações de continuidade e endosso entre obras do século XVI e obras impressionistas, a exemplo do reposicionamento que propôs para a obra de El Greco como “precursora do modernismo”, devido à abordagem formalista que adotou. Parte da ideia de Belting da “História da Arte como enquadramento”; e do conceito de Danto de “Narrativas Mestras”, que distingue a Vasariana e a de Greenberg. Reconhece que exposições pautadas pela crítica – e não apenas pela historiografia – permitem uma articulação mais ampla entre obras, artistas e períodos históricos, mas recomenda cautela para que a proposição de novos nexos seja conciliável com o contexto original das obras do passado com as quais se deseja dialogar, a fim de evitar reinterpretações inadequadas e assegurar maior plausibilidade nas associações.

**Palavras-chave:** El Greco. Julius Meier-Graefe . Narrativas mestras. Maneirismo. Arte Moderna.

## Abstract

This essay deals with the pros and cons of Julius Meier-Graefe’s methods for establishing relationships of continuity and endorsement between 16th-century artworks and impressionist ones. Argues that the repositioning proposed by him for El Greco’s work as a “precursor of modernism” was only possible because of the formalist approach he adopted. The text is based on Belting’s idea of “Art History as a framework”; and on Danto’s concept of “Master Narratives” which distinguishes Vasari’s and Greenberg’s. Accepts that exhibitions guided by criticism – and not just by historiography – allow for a broader articulation between works, artists, and historical periods, but recommends caution so that the proposition of new links to works of the present is aligned with the correct context of the works of the past, in order to avoid inappropriate reinterpretations and ensure greater plausibility.

**Keywords:** El Greco. Julius Meier-Graefe. Master Narratives. Mannerism. Modern Art.

## Introdução<sup>1</sup>

Esta comunicação **Cor e gesto entre “narrativas mestras”: prós e contras da proposição de novos nexos** reflete sobre os prós e contras dos métodos adotados por Julius Meier-Graefe para estabelecer relações de continuidade e endosso entre obras do século XVI e obras impressionistas, tomando como exemplo a atuação do crítico na redescoberta e no reposicionamento da obra de El Greco como *precursora do modernismo*.

O nexo entre as obras proposto pelo crítico só foi possível devido à abordagem formalista que adotou, por meio da qual as características visuais das obras de El Greco foram esvaziadas de seus sentidos e motivações originais, permitindo a proposição de relações de antecedência entre obras maneiristas e obras impressionistas do início do século XIX.

Partindo da ideia de Hans Belting da “História da Arte como um enquadramento”; e do conceito de Arthur Danto de “Narrativas Mestras”, por meio do qual distingue a Vasariana, pautada pela mimese e pelo desenvolvimentismo; e a de Greenberg, que pensava a obra a partir do especificamente pictórico, esta comunicação visa pontuar os prós e contras dos procedimentos de Meier-Graefe considerando, ainda, que o próprio crítico teria repensado sua atitude inicial, devolvendo a interpretação de El Greco ao âmbito da tradição veneziana original, à qual pertencia.

Partirá da premissa que, embora seja indiscutível que exposições de arte pautadas pela crítica – e não apenas pela historiografia – permitam uma articulação mais ampla entre obras, artistas e períodos históricos, é preciso cautela para que, no processo, a fim de incorporar obras de períodos ou geografias distintas a um nexo contemporâneo mais abrangente, a proposição das novas sintaxes seja conciliável com, pelo menos, alguns aspectos do contexto original das obras do passado com as quais se deseja dialogar, a fim de evitar reinterpretações inadequadas e assegurar maior plausibilidade nas associações.

A opção de El Greco por figuras alongadas e distorcidas, por pinceladas expressivas e carregadas, e por uma paleta incompatível com a ilusão de realidade respondia a questões específicas e a objetivos pessoais – de representação da espiritualidade e de diferenciação em relação a Ticiano e Tintoretto, por exemplo – e, embora já desafiasse o cânone da mimese, não coincidia com os objetivos expressivos de impressionistas que, optando por recursos semelhantes, das pinceladas carregadas com cores contrastantes, visaram representar condições de luminosidade em instantâneos atmosféricos.

---

1 Pesquisa realizada com o auxílio de Bolsa Capes.

Em função do tempo disponível, esta comunicação será centrada:

- sobre a biografia escrita por Manuel Cossío, e a classificação que este propôs da obra de El Greco, a partir da qual a variedade de associações e de “relações de procedência” que são estabelecidas com o conjunto da obra do artista são mais compreensíveis;

- sobre a atitude de Julius Meier-Graefe perante a pintura, e a importância crescente que conferiu à *tradição, por meio de uma ordem de procedência* que estabeleceu entre alguns pintores, a qual terminou por constituir um “novo enquadramento” por meio do qual aproximou artistas de épocas, geografias e propostas artísticas distintas, a partir de aspectos unicamente formais relacionados, principalmente, ao modo de aplicação (pinceladas aparentes) e ao uso da cor como meio de estruturação pictórica.

### **Contextualização**

A pintura que se elabora na época da reavaliação da obra de El Greco, por Meier-Graefe, está em processo de assumir – e transformar em critério de avaliação – seu aspecto plano e bidimensional, deixando de lado a intenção de simular a “abertura de uma janela para uma cena construída a partir de planos pictóricos”, conforme defendido por Alberti; para privilegiar a representação e seus meios como prioridade absoluta na apreciação da obra – em detrimento, inclusive, de aspectos culturais e políticos os quais, no entanto, eram pertinentes para a análise adequada das obras de El Greco em seu contexto original no qual artistas, usualmente, recebiam encomendas prescritas com níveis variados de detalhes e exigências, em função de sua finalidade.

A reavaliação da obra de El Greco foi um processo longo, fragmentado, multifacetado e até mesmo confuso, que ocorreu em várias etapas, partindo de grupos distintos. Entre estes, destaca-se o interesse de artistas dos séculos XIX e XX, e o trabalho de críticos e literatos. Antes mesmo dos impressionistas e pós impressionistas, a Galeria Espanhola do Louvre havia estimulado a imaginação dos artistas românticos. Delacroix teria visto obras de El Greco já em 1832, e literatos ligados ao Romantismo, como Théophile Gautier, demonstraram interesse pela obra de pintores espanhóis, incluindo El Greco. Courbet e Millet também se inspiraram nas salas da pintura espanhola no Louvre, principalmente porque a forma de expressão de alguns artistas espanhóis não disfarçava, não atenuava e nem temia o “feio”, o que chamou a atenção deles. Millet adquiriu duas pinturas de El Greco (STORM, 2016).

## Sobre El Greco

Domenikos Theotokopoulos nasceu, por volta de 1541, em Cândia (atual Heracleia) e teve seu treinamento inicial como pintor de ícones, em Creta. Na época do nascimento de El Greco, Creta, tal como o Chipre, pertenciam à República de Veneza. Em seu tempo, o Mediterrâneo ainda consistia no eixo do mundo Europeu. O artista passou dez anos na Itália, onde foi aprendiz de Ticiano, fez uma estada em Roma e, depois disso, passou quase quarenta anos na Espanha (SCHOLZ-HÄNSEL, 2005).

Em seu próprio tempo não teve muita fama e foi praticamente desconhecido fora da Espanha. Na Alemanha e na Itália foi frequentemente confundido, até o século XIX, com Domenico delle Greche, outro aprendiz de Ticiano (STORM, 2016).

De acordo com Eric Storm (2016) El Greco tinha aversão pela estética resultante das regras clássicas, preferindo a prática à teoria como mestra. Storm escreveu que Francisco de Pacheco, autor de um tratado sobre pintura publicado em 1649, teria dito que “El Greco frequentemente retocava suas pinturas para evitar manter as regras clássicas, e que ele apagava qualquer resquício de desenhos preliminares, a fim de parecer um virtuoso” (PACHECO apud STORM, 2016, p. 9). Pacheco teria caracterizado El Greco como um colorista que combatia os clássicos, algo a que se opunha inequivocamente. Em 1675, Jusepe Martinez declarou que o estilo de El Greco era “fantasioso e extravagante” (STORM, 2016).

Alguns críticos, no entanto, teriam começado a ver em El Greco um importante precursor do realismo da pintura espanhola do século XVII. Storm (2016) defendeu que a maneira de pintar de El Greco foi muito influente sobre Velázquez, servindo de inspiração para o último.

## Os principais atores na redescoberta de El Greco: artistas, literatos e críticos

Até 1800, a arte espanhola era pouco conhecida fora da Espanha. O Museu do Louvre, aberto em 1793, concentrou as melhores obras vindas dos territórios que haviam sido conquistados, incluindo obras de artistas espanhóis. Entre os especialistas franceses, a apreciação da arte espanhola não foi grande. Para eles, ao invés de estudar os clássicos e procurar atingir o mesmo tipo de beleza ideal, muitos pintores espanhóis escolhiam seus modelos entre as camadas mais baixas. Os “tipos comuns” nas pinturas de Murillo, Velázquez, e outros mestres espanhóis era desagradável para muitos, e o mesmo ocorria com as representações religiosas. A parte técnica da representação era bem avaliada, porém o “[...] realismo cru das cenas fez com que fossem vistos como pouco inspiradores” (STORM, 2016, p.13).



A redescoberta de El Greco ocorreu, inicialmente, devido ao interesse de artistas como Delacroix, Manet, Millet e Degas que “[...] com vontade nova, foram capazes de ver o passado de maneira renovada” (KULTERMANN, 1996, p. 271). Indo além das narrativas e registros oficiais da história da arte, nos quais El Greco ainda era quase ignorado, identificaram e apreciaram artistas e obras até então desconhecidas.

Manuel Cossío escreveu uma das primeiras biografias sobre El Greco, na qual tentou colocá-lo no mesmo nível que Ribera, Zurbarán, Velázquez e Murillo (KULTERMANN, 1996). Para o autor, El Greco estava mais próximo de Tintoretto e Michelangelo do que de Ticiano. El Greco havia adquirido, durante seu período na Itália, o conhecimento dos desenvolvimentos artísticos mais recentes, mas havia sido capaz, também, de reconciliar a arte espanhola com suas raízes nacionais.

A maior parte dos dois volumes escritos por Cossío foram voltados para produção em Toledo, a qual subdividiu em três fases (que haviam sido precedidas por duas fases italianas).

A primeira fase havia sido caracterizada por um realismo crescente, e seria representada por obras como *A Assunção da Virgem* (Figura 1) (que remete à interpretação de Ticiano); e *A Trindade*, que lembrava Michelangelo. Nelas já há elementos que remetem à realidade imediata. Em alguns personagens, El Greco pintou “pessoas reais” que não se ajustavam ao idealismo da pintura italiana. Encerrou a fase um com o *Enterro do Conde de Orgaz* (Figura 2).



**Figura 1.**

El Greco. *A Ascensão da Virgem*, 1577–1579.  
óleo sobre tela, 401 × 228 cm. Art Institute of Chicago.  
Fonte da imagem: <https://bityli.com/e6EKB>



**Figura 2.**

El Greco. O Enterro do Conde de Orgaz, 1586-1588.

Óleo sobre tela, 480 x 360 cm. Toledo. Igreja de São Tomé.

Fonte da imagem: <https://bitly.com/g04G1>

A segunda fase, situada entre 1595 e 1600, teria apresentado pinceladas mais livres, contornos cinzas mais vagos, e um uso da cor inovador, com um efeito geral acinzentado em muitas obras. Cossío forneceu como exemplo o *Santo Ildefonso*, pintado entre 1600 e 1603 (Figura 3). As obras deste período eram calmas, com composição bem equilibrada, elegantes no colorido e executadas com sobriedade.



**Figura 3.**

El Greco. *Santo Ildefonso*. 1597-1603.

óleo sobre tela, 112 × 64 cm.

Santuario de Nuestra Señora de la Caridad, Illescas.

Fonte da imagem: <https://bityli.com/4EmIT>

A terceira fase ocorreu pouco antes da morte do artista, e foi marcada por completa exaltação. A intensidade nervosa aumentou, os contornos demarcados sumiram, as figuras alongadas tornaram-se desconjuntadas. A execução era febril e a pincelada frenética. Cossío comentou que estes trabalhos seriam “experimentos que teriam antecipado a arte moderna”. Chamou esta fase de *Impressionista*. Entre as obras do período, destacou a *Imaculada Conceição*, pintada por volta de 1613, *O Quinto Selo do Apocalipse* (1608-1614) (Figura 4), e o *Lacoonte* (1610-1614) (Figura 5).



**Figura 4.**

El Greco. *Abertura do quinto selo*. 1608–1614.  
óleo sobre tela, 224.8 × 199.4 cm.  
The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.  
Fonte da imagem: <https://bityli.com/RCzx2>



**Figura 5.**

El Greco. *Laconte*. 1610–1614.  
óleo sobre tela, 142 × 193 cm.  
National Gallery of Art, Washington, D.C.  
Fonte da imagem: <https://bityli.com/6oK2Z>

## Grandes variações estilísticas e suas consequências

Segundo Cossío, durante sua carreira, El Greco havia incorporado a luz e as cores locais catalãs a suas pinturas, substituindo o colorido cálido veneziano com os tons espanhóis mais frios. Apresentou o artista não como um imitador da escola espanhola, mas como um inovador que estava à frente do seu tempo.

Em seu uso da cor, teria se mostrado um precursor da pintura moderna. Com a tonalidade acinzentada de algumas de suas obras, estaria antecipando o cinza-prateado de Velázquez, e o fundo cinza monocromático de Manet e Whistler. A fascinação moderna pela representação da luz e das cores contrastantes também era visível na obra de El Greco. Para Cossío, a representação da luz sendo refletida pela armadura do oficial no *Despojamento de Cristo* (Figura 6), e a pintura da túnica do Cristo, bem como o uso intenso do azul nas sombras da camisa branca do executor abaixado antecipava, na opinião dele, a obra dos impressionistas. Cossío promoveu El Greco e Velázquez a “patriarcas da arte Moderna”. Apresentou El Greco como um **modelo** para a arte do presente.



**Figura 6.**

El Greco. *O Despojamento de Cristo*  
(obra completa e detalhes). 1577–1579.  
óleo sobre tela, 285 × 173 cm.  
Sacristia da Catedral, Toledo.  
Fonte da imagem: <https://bityli.com/sfB4j>

Como é esperado, as grandes mudanças estilísticas comentadas resultaram em um *conjunto da obra* com características muito distintas, o que fez com que, durante os séculos XVIII, XIX e XX, quando foi paulatinamente “redescoberto” pelos artistas e pela crítica, El Greco fosse “classificado” das maneiras mais díspares: como gótico, como Homem do Renascimento, Maneirista, Barroco, Clacissista, Impressionista e Expressonista (KULTERMANN, 1996). Cada um viu e destacou em El Greco o que, do ponto de vista formal, achou mais alinhando com seus próprios gostos, seus critérios de avaliação, ou sua própria pesquisa artística.

De acordo com Eric Storm (2016), na época da publicação da biografia, em 1908, Cossío já representava uma “voz do passado”, e estava ciente de que nesse ínterim havia surgido grupos interessados na obra de El Greco por motivos diversos, valorizando traços opostos aos que ele tinha destacado. A nova geração não via El Greco como um precursor do Realismo e do Impressionismo: “Os Simbolistas, neo-impressionistas e neo-idealistas estavam interessados precisamente nos traços excêntricos e bizarros da obra de El Greco [...]” (STORM, 2016, p. 57).

Ainda assim, a biografia escrita por Cossío foi recebida com entusiasmo por alguns contemporâneos que estavam em contato com a arte moderna. Julius Meier-Graefe teria escrito em uma crítica:

A situação é peculiar. Na discussão sobre o Impressionismo e seus seguidores, sobre Cézanne e Renoir, sobre Marées e Van Gogh, de repente sai do fosso um discípulo de Ticiano e se mistura ao debate. Para a crítica, se apresenta como um neófito, que se mostra pela primeira vez ao público e como tal, o tratam. Este estreante, no qual algumas propriedades permitem reconhecê-lo mais como um contemporâneo da época de maior florescimento de toda a história da pintura mostra, ao mesmo tempo, outros traços, que até agora pareciam exclusivos da arte contemporânea, traços de espécie muito singular, que confirmam o que este e aquele amigo da pintura moderna já haviam suposto: que tudo o que hoje há de valioso deve estar relacionado de algum modo com valores, cuja origem é anterior, traços de uma eloquência muito eficaz, que verdadeiramente [...] deveria contribuir para que se suavizassem muitos antagonismos que há atualmente em diversas opiniões (MEIER-GRAEFE apud KULTERMANN, 1996, p. 272).

A inclusão de El Greco como precursor de “movimentos artísticos” distintos foi promovida por eventos e exposições nos quais novos nexos e relações de procedência e endosso entre as obras do passado e do presente começaram a ser propostas, sempre considerando a obra apenas a partir de seus aspectos formais.

Santiago Rusiñol tentou apresentar a arte moderna francesa à Catalunha em *Festas Modernistas*. A de 1894 começou com uma “[...] procissão de dois El Grecos que ele havia comprado em Paris. Desta forma, El Greco foi transformado em um antepassado simbólico da modernidade Europeia [...]” (STORM, 2008, p.8).

Maurice Barrès, diferentemente, apresentou o artista como uma “[...] chave para entender o caráter nacional espanhol, que ele definiu como anti-materialista e religioso” (STORM, 2008, p. 7).

### **Julius Meier-Graefe**

A redescoberta e a revisão quase definitiva da apreciação da obra de El Greco ocorreu, em grande parte, devido ao trabalho do crítico alemão Julius Meier-Graefe, que escreveu um livro sobre arte moderna em 1904, traduzido para o inglês em 1908. Sua descrição da arte do século XIX era dividida entre “quem importava e quem não importava”. Havia substituído a descrição pela hierarquia. Apresentou os impressionistas como os maiores pintores do século, e os quatro pilares da arte moderna, para ele, seriam: Manet, Cézanne, Degas e Renoir (STORM, 2008).

Meier-Graefe é visto como um dos inventores da abordagem formalista da arte (STORM, 2008). Na sua opinião, era necessário: “[...] expurgar a arte de seus objetivos não artísticos, como instilar sentimentos patrióticos, contar histórias edificantes etc. Os pintores deveriam convencer com tinta, não com meios políticos, literários ou teatrais” (STORM, 2008, p. 11).

Na escolha dos artistas, restringiu-se aos que, a seus olhos, eram os maiores pintores, inserindo-os em uma tradição histórica mais longa. Desconsiderou, no entanto: as biografias dos artistas; suas formações; locais de origem; escolas de pintura às quais pertenciam; temas das pinturas; bem como referências a contextos sociais e políticos. Discutiu os trabalhos apenas em termos de *cenar pinadas* (STORM, 2016).

Preferiu artistas que construíssem suas cenas apenas com meios pictóricos. Para ele, os mestres venezianos do século XVI haviam dado o primeiro passo, ao privilegiar a cor. Rubens, Velázquez e Rembrandt teriam levado este desenvolvimento a um primeiro ápice. No Século XVIII, Watteau e Goya teriam continuado a tradição que culminou, via Delacroix, na obra dos Impressionistas (STORM, 2016, p. 118).

### **Sobre a pincelada e o modelado**

Em 1907, Meier-Graefe já havia mencionado El Greco em um livro sobre o Impressionismo, no qual comparou o método de trabalho de Cézanne ao de El Greco, mesmo sem ter tido contato com a biografia escrita por Cossio (STORM, 2016).

Para o crítico, El Greco não copiava a realidade, mas criava um novo mundo subjetivo, algo que Meier-Graefe recomendava aos artistas: “[...] que destilassem a essência das coisas, e dessem forma a isto com a tinta sobre a tela” (STORM, 2008. P. 14). Comentou

que El Greco, assim como Rubens e Rembrandt, havia criado mundos novos apenas com tinta...

De acordo com o crítico, esta tradição seria retomada no século XIX por Manet, Renoir e Cézanne. “El Greco antecipou invenções modernas como as sombras coloridas, a dissolução dos contornos, a combinação de cadências e contrastes” (STORM, 2008, p. 15). Para Meier-Graefe, El Greco havia sido o inventor de uma *nova linguagem*.

Seu livro *Viagem à Espanha*, publicado em 1910, foi determinante para o alcance da revisão definitiva da obra de El Greco. Nele, Meier-Graefe posicionou o artista no nível de Michelangelo, Ticiano, Rubens e Rembrandt. Defendeu que El Greco havia sido um colorista inovador, e havia antecipado o trabalho de artistas como Renoir e Cézanne. Apresentou El Greco como “um precursor imediato do Impressionismo Francês” (STORM, 2016).

### **Desdobramentos posteriores e considerações finais**

Embora estivesse disposto a ver em El Greco um precursor do Impressionismo, a partir desta “tradição colorista” que estabeleceu mesmo ciente de que o uso de El Greco das pinceladas marcadas e empastadas, e até mesmo das sombras coloridas estava, ainda, vinculado à escola veneziana de pintura e ao uso que Ticiano e Tintoretto haviam feito, por um desejo de experimentação e de diferenciação perante os concorrentes, Meier-Graefe não demonstrou a mesma permissividade para o estabelecimento de associações da obra de El Greco com movimentos mais experimentais, como o simbolismo e o expressionismo.

Picasso havia tido contato com a obra de El Greco com conhecidos espanhóis, mas Kandinsky e Franz Marc haviam descoberto El Greco a partir de Meier-Graefe ou seja: a partir de seu “enquadramento” e da relação de procedência que havia estabelecido. Quando Kandinsky e Marc mencionaram o crítico no *Almanaque do Cavaleiro Azul*, no qual El Greco figurava como um dos poucos mestres antigos, Meier-Graefe incomodou-se (STORM, 2008).

Ao colocarem El Greco como inspirador de sua arte visionária, os artistas romperam com um princípio fundamental para Meier-Graefe: a ideia de que a pintura deveria criar novas realidades subjetivas a partir da tela e da tinta, *mas sem romper todos os laços com o mundo objetivo, por que se assim fosse, a arte tornar-se-ia arbitrária*. Este “desvio” levou a um desapontamento com a arte de vanguarda, e a uma nova reavaliação da arte de El Greco (STORM, 2008). Parece ter conduzido, também, a uma autocrítica de Meier-Graefe em relação à sua atuação como “corresponsável”, de certa



forma, pela possibilidade das associações da obra de El Greco com movimentos mais experimentais as quais viabilizou, ainda que indiretamente, ao tratar da obra apenas formalmente.

Em novembro de 1911, Meier-Graefe publicou um artigo sobre *O Barroco de El Greco*, no qual apresentou o artista, desta vez, como um pintor nórdico. Neste momento, Meier-Graefe teria visto a porção trágica, transcendental e ascética da pintura do artista como tipicamente gótica e nórdica. Converteu El Greco em um *pintor espiritual* que poderia servir de inspiração para os artistas alemães, endossando a classificação já proposta por alguns autores de 1898, que haviam apreciado o artista não pelo seu “realismo”, mas por chamar a atenção para o sentimento, o movimento, a vida interior, a personalidade e a individualidade (STORM, 2008).

Em uma palestra posterior intitulada “*Para onde estamos indo?*” Meier-Graefe apresentou os grandes mestres do século XIX como heróis trágicos, e comparou as atitudes destes perante a arte com as dos vanguardistas atuais, dizendo que embora estes heróis trágicos tivessem tido liberdade para romper com a escola contemporânea, ou com a arte do passado eles, “[...] primeiramente confrontaram tradições artísticas, esforçando-se para superá-las e encontrar seus próprios estilos e sensibilidades” (STORM, 2008, p. 21, grifos da autora). De acordo com o crítico, os artistas de seu tempo tempo, diferentemente:

[...] achavam cada vez mais desnecessário respeitar a tradição e recusaram qualquer mão segura para guiá-los. Regras e tradições não contavam mais. Meyer-Graefe lamentou [...]. Rótulos para novos grupos artísticos eram inventados antes mesmo que qualquer obra fosse produzida [...] (STORM, 2008, p. 21, grifos da autora).

Retornou para seu livro sobre arte moderna, publicando uma edição vastamente revisada em 1914, que refletia suas novas ideias e sua fascinação por El Greco. Desta vez, por todo o livro, Meier-Graefe *destacou o valor da tradição e a importância de uma interpretação pessoal da realidade*. Apresentou El Greco como um pintor místico de realidades interiores que havia desenvolvido a tradição pictórica Veneziana até as últimas consequências, antecipando dessa forma, o caminho para o impressionismo do século XIX (STORM, 2008). A revisão reforçou a importância da tradição que já aparecia na crítica à biografia de Cossío no qual havia escrito:

[...] tudo o que hoje há de valioso deve estar relacionado de algum modo com valores, cuja origem é anterior, traços de uma eloquência muito eficaz, que verdadeiramente deveria contribuir para que se suavizassem muitos antagonismos que há atualmente em diversas opiniões (MEIER-GRAEFE apud KULTERMANN, 1996, p. 272).

Relendo o trecho, é curioso pensar que talvez a diversidade nas associações que tenham sido estimuladas justamente pela atitude de próprio crítico, que ao desconsiderar

inicialmente o histórico do artista e esvaziar sua obra de todo conteúdo adotando uma apreciação pautada apenas pelo aspecto formal, teria permitido a outros fazerem o mesmo, relacionando El Greco aos movimentos mais díspares, e às vanguardas mais experimentais.

A última parte da crítica reproduzida acima, somada à nova ênfase que o crítico colocou sobre a origem do artista no artigo sobre o Barroco – embora já apresente El Greco como um pintor nórdigo – e o comentário mais acima, sobre a superficialidade que leva à criação de novos grupos artísticos sem que haja obras produzidas, parece permitir pensar que Meier-Graefe tenha revisto, ao menos parcialmente, suas posições excessivamente formalistas após observar os efeitos da mesma, retrocedendo em certa medida.

### Referências bibliográficas:

BELTING, *The End of the History of Art?*. Translated by: Christopher S. Wood. Chicago: Chicago University Press, 1987.

DANTO, Arthur C. *Após o Fim da Arte: A arte Contemporânea e os limites da História*. São Paulo: Odysseus, 2006.

KULTERMANN, Udo. *Historia de la História del Arte*. El Camino de una ciencia. Traducción: Jesús Espino Nuño. Madrid: Arkal, 1996

SCHOLZ-HÄNSEL, Michael. *El Greco*. Alemanha: Taschen, 2005.

STORM, Eric. Julius Meier-Graefe, *El Greco and the rise of modern art*. Pós-impressão do artigo publicado em: Comunicações da Carl Justi Association. 2008. Disponível em: acessado em 23 de Agosto de 2017.

\_\_\_\_\_. *The discovery of El Greco: the nationalization of culture versus the rise of modern art (1860-1914)*. Brighton: Sussex Academic Press, 2016.

### Como citar:

CARVALHO, Tânia Kury. Cor e gesto entre “narrativas mestras”: prós e contras da proposição de novos nexos. *Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA*, São Paulo: CBHA, n. 42, p. 181-194, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.013>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>