



VII Simpósio Nacional de História Cultural
**HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO,
LEITURAS E RECEPÇÕES**

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

**A ARTE HOLANDESA DE JOHANNES VERMEER:
REDESCOBERTA, RECONHECIMENTO, APROPRIAÇÃO**

Cristina Susigan*

No filme de 1974, *F for Fake*, que Orson Welles realizou em colaboração com François Reichenbach (1921-1993), no qual interpreta o papel de narrador protagonista, apresenta a vida de um dos maiores falsificadores do século XX, Elmyr Dory-Boutin, pintor húngaro, que entre as décadas de 1940 e 1970, “apropriou-se” da obra de vários mestres da pintura modernista, como Pablo Picasso (1881-1973), Henri Matisse (1869-1954), Marc Chagall (1887-1985), Edgar Degas (1834-1917), Henri de Toulouse Lautrec (1864-1920), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Pierre Bonnard (1867-1947) ou Amadeo Modigliani (1884-1920).

No entanto, Elmyr não produziu cópias exatas ou reproduções de obras, e a importância das suas próprias obras advém precisamente dessa capacidade para

* Cristina Susigan é doutoranda da Universidade Presbiteriana Mackenzie, no Programa de Pós Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, com o projeto de pesquisa “*Interdisciplinariedade nas Artes: em Diálogo com Johannes Vermeer*”. Percurso acadêmico transversal, iniciei meu percurso com um Bacharelado em Direito e posterior interesse e formação em Roteiro e Linguagens Audiovisuais. Ao ingressar no Mestrado em Estudos Americanos, duas são as áreas de interesse: a literatura e o cinema, com o estudo das adaptações literárias para o meio fílmico e a relação entre a pintura, a literatura e o cinema, fazendo uma investigação que recaiu sobre a *ekphrasis* e culminou com a minha dissertação sobre o título: *Diálogos Transdisciplinares em “Girl with a Pearl Earring: a Arte como Representação da Arte.”* Dando continuidade ao percurso acadêmico, o interesse atual recaiu no estudo interartes, sobre a apropriação das artes, as relações interdisciplinares, transdisciplinares e interculturais, onde relaciono o que a literatura, o cinema e os novos mídias podem confluírem e manterem pontes de encontro em todas estas vertentes.

interpretar as características e traços da linguagem própria às formas de representação concebida pelos pintores que falsificou. A sua relação com a obra de Picasso, em especial, centrava-se na adoção do processo de criação do autor, sem questionar a condição de originalidade da obra e recusando para tal a reprodução e respectiva cópia dessa mesma obra.

Elmyr toma de *empréstimo* o estilo praticado pelo pintor, reconhece e analisa os traços singulares que individualizam a sua obra enquanto linguagem pictórica, ampliando-se dentro dela e utilizando esse conhecimento, não para construção de um estilo novo, mas para o prolongamento do existente. Elmyr interage com a afirmação do processor criativo e do território individual, exclusivo a cada pintor. A relação que Elmyr mantinha com a Pintura e com a sua respectiva apropriação, sem lhe reconhecer explicitamente a assunção de falsificação mas antes uma relação de posse de adoção do estilo do autor apropriado.

Uma das definições mais gerais do termo “apropriação” que podemos encontrar em qualquer dicionário de referência, é “o ato de alguém se apropriar de alguma coisa que não é sua e o tornar próprio”. Em artes, o termo, difundido e utilizado a partir dos anos 70, expressaria a incorporação de materiais misto e heterogêneos que não fazem parte da produção artística do passado, como também o apossamento de signos emblemáticos da cultura de massa e como a utilização da imagem de uma outra obra de arte (ou da própria obra de arte).

Em seu artigo sobre apropriação encontrado no *Critical Terms for Art History*, Robert Nelson discute a dinâmica pessoal que é posta em movimento pela apropriação. Dentro da sua discussão, Nelson expõe sua própria experiência pessoal como um modelo para interpretar as conexões entre arte e a compreensão de si mesmo. Ele considera a origem histórica da palavra apropriação como uma forma de enquadrar o pessoal dentro de um significado maior da apropriação da arte em nossa cultura contemporânea:

Etimologicamente, a Palavra “apropriação” não poderia ser mais simples ou inocente, derivando do Latim, *ad*, que significa “a, para”, com a noção de “tornar a”, mais *proprius*, “privado, de si mesmo”, por sua vez derivada da expressão PRO VIVO, “para o indivíduo”, em combinação com *appropriada*, “para fazer o seu próprio”. [...] “apropriar-se”, hoje, significa anexar ou em anexo, que pertence a si mesmo, privado, e adequado ou apropriada. “Apropriado” também tem conotações legais, que implica a tomada indevida de algo e até mesmo sequestro ou roubo. Tomada no seu sentido positivo ou de forma

perjorativa, a apropriação não é passiva, objetiva, ou desinteressada, mas ativa. (NELSON, 2003, p. 161-162)

Nelson conscientemente afirma que o que ele vê quando olha para a arte que foi apropriada da arte pode, de fato, não ser o que outra pessoa iria ver se olhasse para o mesmo objeto.

Será neste sentido, utilizando a definição de apropriação como o apossamento direto de uma imagem, de uma ideia, de um objeto, de uma obra, para falar sobre uma questão, o ponto de partida deste estudo em relação a apropriação das obras de Johannes Vermeer.

JOHANNES VERMEER

No contexto dos estudos efetuados pelos investigadores, é bastante relevante e de certa forma necessária, compreender e conhecer a cronologia de vida de um artista que poucos detalhes conhecem-se, como é caso de Johannes Vermeer. Muito embora nunca tenha sido realmente esquecido ou subestimado, Johannes Vermeer é um nome relativamente recente visto que o seu “redescobrimento” data de meados do século XIX. Nesta época, o seu reconhecimento aumenta consideravelmente, ao mesmo tempo que se criam as premissas de um destaque científico da sua obra e se publicam escritos relacionados com ela. Ainda que um escasso número de informações a respeito de Vermeer tenha chegado até os nossos dias, apesar disto, nos últimos anos, os historiadores tem conseguido reunir uma série de dados sobre a sua vida e sua carreira artística, utilizando para isso os arquivos de documentos existentes em conjunto com o conhecimento da vida social e artística da Holanda do século XVII, como também a análise dos trinta e cinco quadros deixados por Vermeer. Os créditos devem-se, primeiramente, a P.T.A. Swillens por ter, em 1952, traçado as primeiras linhas a cerca da vida de Vermeer em *Johannes Vermeer. Painter of Delft: 1632-1675*. No entanto, o grande progresso foi feito nos anos de 1980 do século passado, graça ao estudo minucioso do economista John Michael Montias, no seu livro, *Vermeer and His Millieu: A Web Social History*, que pacientemente organizou de uma forma coerente, os testemunhos legais, testamentos, escrituras, penhoras, inventários, notas promissórias e outros documentos oficiais. Estes documentos remontam duas gerações anteriores ao avô materno de Vermeer e continuam durante todo o século XVII, mesmo após a morte do

pintor. Sua pesquisa rigorosa e detalhada, reproduz um retrato da sociedade em que Vermeer vivia, bem como contribuiu para um profundo conhecimento do homem e da sua arte.

Vermeer nasceu em Delft em 1632, e presume-se que era protestante e da sua infância sabe-se apenas que seus genitores, Reynier Vos e Dymphna Balthasardr, mantinham uma taberna na Praça do Mercado, atividade que seu pai mas tarde abandona para dedicar-se ao comércio de obras de arte e à produção de sedas preciosas, inscrevendo-se também na corporação de Delft como pintor. Quando o pequeno Jan conta quinze anos, Reynier Vos adota oficialmente o nome de Van der Meer ou Vermeer, pelo qual será conhecido doravante.

Só muitos anos mais tarde tem-se uma indicação sobre a vida do pintor: é em 1653, quando se casa com Catharina Bolnes, sugerindo sua conversão ao catolicismo. No mesmo ano, ele se registra como mestre da pintura na Guilda de Saint Luke em Delft, onde foi eleito presidente da Guilda entre os anos de 1662-63 e 1671-72. (WHEELLOCK, JR., p. 17)

Por muitos anos, no entanto, acreditou-se que o mestre de Vermeer poderia ter sido Leonaert Bramer (1596-1674) de Delft. Documentos comprovam que Bramer tinha uma relação de amizade com a família de Vermeer. Também conviveu com Antonie van Leeuwenhoek um dos maiores cartógrafo, geógrafo e cientista do século XVII.

O nome de Vermeer é mencionado também um ano depois, em conexão com a explosão do arsenal militar que causara a morte do célebre pintor Carel Fabritius, um famoso estudante de Rembrandt. Isso leva um poeta local ao escrever no obituário descrevendo o pintor de Delft como o seu sucessor: “A Fénix (Carel Fabritius) partiu deste mundo/ No meio da vida e da fama/ Um novo mestre surgiu das cinzas/ Vermeer seguir-lhe-á os passos” (SCHNEIDER, 2004, p. 13). Desse elogio, pode-se deduzir que Vermeer era já reconhecido por seus contemporâneos.

Em 1675, laconicamente, o registo civil cita pela última vez o nome do pintor para assinalar sua morte, aos 43 anos de idade, deixando oito filhos menores (Vermeer foi pai de catorze filhos mas apenas onze chegaram a idade adulta) e uma esposa à beira da miséria, mas decidida a salvar as obras do marido. Mesmo depois de declarada sua falência, Catharina consegue esconder quadros dos credores.

REDESCOBERTA E RECONHECIMENTO

Quase vinte anos depois da morte de Vermeer, em maio de 1696, leiloaram-se os bens de Jacob Dissius, que incluíam a maior coleção de Vermeers já posta à venda. *Vista de Delft* ou como era chamada na altura, *A cidade de Delft em perspectiva, vista do sul*, alcançou a soma de duzentos guilders. Depois disto, o quadro – e Vermeer – praticamente sumiram.

Vermeer não foi de modo algum, um desconhecido durante a sua vida. Os seus quadros vendiam-se a preços considerados relativamente elevados quando comparados com os dos seus companheiros. Não era um artista isolado e gozava, inclusivamente, de um certo êxito. As biografias dos artistas holandeses da época como Alberdinek Thijm e E. J. Potieter (VRIES: 1952, p. 11) entretanto, ignoram-no: a sua obra não partilhava do carácter narrativo ou “realista” característico da esmagadora maioria dos seus companheiros, sendo mencionado como um dos “discípulos e imitadores” de Gabriel Metsu ou Pieter de Hooch.

Até meados do século XIX, o nome de Vermeer, permanece, se não esquecido, apenas é citado vagamente, ainda não haviam reconhecido em Vermeer, como hoje acontece, o maior dos “intimistas” que incansavelmente representou cenas da vida doméstica. Talvez, a explicação deste fato possa ser encontrada em grande parte na personalidade do próprio artista. Primeiro, sua escassa produção, depois, que a sua fama, não estava solidamente estabelecida na sua época para poder resistir ao tempo.

Somente em 1842, um jovem francês, político e jornalista, mas sobretudo considerado um entendido em matéria de pintura, Etienne-Joseph Théophile Thoré, que se auto batizou de William Bürger (*Ibidem*, p. 12), ficou tão entusiasmado ao ver *Vista de Delft*, em sua primeira visita ao Mauritshuis, em Haia, que se atreveu a considerar este quadro superior ao quadro de Rembrandt, *Doctor Nicolaes Tulp's Demonstration of the Anatomy of the Arm* (1632). Thoré-Bürger não renunciou a “descobrir” Vermeer, homem que chamou “a Esfinge de Delft”, quando escreveu: “A obsessão me acarretou gastos consideráveis. Para ver um quadro de van der Meer viajei centenas de quilômetros, para obter a fotografia de outro van der Meer, cometi loucas extravagâncias.” (*Ibidem*), estas não foram palavras em vão, Bürger-Thoré viajou, explorou, colecionou, tudo para descobrir a personalidade secreta de Vermeer e encontrar as pistas para os quadros que haviam desaparecido.

Em 1866, Bürger-Thoré concluiu seu estudo sobre Vermeer. Esta monografia, dividida em três partes, é o primeiro grande estudo consagrado a Vermeer. Publicada em forma de artigos na *Gazette des Beaux-Arts*,¹ o estudo classifica Vermeer como “grande mestre”, com lugar reconhecido na história da arte e uma reputação perante o grande público. Foi um primeiro passo para a elevação de Vermeer à altura dos grandes mestres holandeses da Idade de Ouro. Apesar de impreciso e nem sempre exato, foi um trabalho árduo. Vermeer assinou, quando muito, a metade de suas criações, e, no século XIX, muitas delas foram atribuídas a outros pintores – mais famosos e mais valiosos. O rei Jorge III, acidentalmente adquiriu um Vermeer que lhe venderam como sendo um Frans van Miers; o imperador da Austría comprou *A Arte da Pintura* como sendo um genuíno Pieter de Hooch.

Dado o seu valor excepcional, logo se começa a discutir a autenticidade das obras de Vermeer, e seu número se restringe paulatinamente. Em 1866, por exemplo, Thoré Buerger, atribuiu-lhe 76 telas. Em 1888 esse total, calculado por Henry Havard, reduz-se a 56; em 1907 cai para 38 e atualmente o número varia entre o máximo de 35 e o mínimo de 21. A esse detalhe acrescentam-se vários outros, alguns tão mirabolantes como o do falsário holandês Han van Meegeren. Este, na década de 1950, confessou ter forjado *Christ and Disciples at Emmaus* que arditosamente “descobriu” como “um genuíno Vermeer”. A questão é agravada pelo fato de poucos quadros terem seu nome ou data e de as assinaturas variarem muito de um para o outro, além do que não há nenhum catálogo ou menção específica de suas obras, nem durante a vida nem depois de sua morte. É impossível, portanto, estabelecer qualquer cronologia definitiva dos trabalhos de Vermeer.

A compilação e documentação da proveniência da *oeuvre* de Vermeer apenas tiveram início nos finais do século XIX e continuam a proporcionar a curiosidade dos estudiosos críticos e público em geral até os dias de hoje. O número exato de obras atribuídas ao mestre holandês tem variado ao longo dos anos, afetado tanto pelas novas descobertas, novas atribuições bem como da retirada de mercado de algumas obras que foram atribuídas a Vermeer e se comprovaram não serem, que foram feitas. (BROOS, 1998)

¹ Para maiores informações ver: “Vermeer and Thoré-Bürger: Rediscoveries of Reputation”, Francis Suzman Jowell em *Vermeer Studies*, Ivan Gaskell and Michiel Jonker, eds., 1998.

No entanto é com ordem que Vermeer inventa. Nada em sua criação é deixada ao acaso: as nuances e os ângulos são frutos de um método rigoroso que chegou a surpreender os próprios cubistas. A linha horizontal de um mapa, um retângulo corresponde a outro retângulo, um triângulo simetricamente completa outro, dentro de um princípio de equilíbrio espacial confirmado por uma requintada harmonia tonal.

O espaço, porém, é a primeira das coordenadas com que Vermeer constrói. A segunda é a luz, que para ele tem sempre origem numa janela que filtra a claridade. Vermeer descobre um segredo que só a pintura impressionista – três séculos mais tarde – anunciaria triunfante nas telas de Claude Monet e Camille Pissaro: a luz, quando é muito intensa, dilui as formas, torna vagos os contornos, imprecisos os volumes. Se o espaço e a luz são dois elementos essenciais dessa arte, um terceiro resulta de sua combinação: a cor, também submetida a constantes experiências. Se a luz antes fundia os contornos, a cor se liberta dos volumes que a contém e vai influenciar as áreas próximas, descoberta fundamental para Vicent Van Gogh, que tanto elogiou o quadro *Vista de Delft*, quando por volta de 188, em carta escrita à Émile Bernard, afirma:

É um fato que nos poucos quadros que ele pintou podemos encontrar toda a gama de cores, mas o amarelo-limão, o azul-claro e o cinzento-claro são uma característica sua, tal como a harmonia do preto, do branco, do cinzento e do rosa o são em Velázquez (SCHNEIDER, p. 88)

Mais subtilmente ainda, Vermeer utiliza os elementos sensoriais da pintura – luz, dimensão, espaço, cor – para transmitir intuições que já pertencem à esfera da espiritualidade. A pintura torna-se um meio de conhecimento do mundo, de revelação do humano.

Assim, sua obra se mantém fiel à definição de *stilleben*“ nos idiomas germânicos, ou seja, “a vida silenciosa ou tranquila”, que a expressão correspondente “natureza morta” é incapaz de traduzir.² Na esfera limitada mas encantadora dos afazeres domésticos, Vermeer colhe intervalos de repouso ou deleite imbuídos de poesia cotidiana. Suas figuras invariavelmente jovens estão fixadas num momento de serenidade, esquecidas do resto do mundo, numa espécie de contemplação ativa.

História Cultural

² *Johannes Vermeer. Gênios da Pintura. Fascículo 70. Abril Cultural, 1968.*

No entanto, para se chegar ao estabelecimento do primeiro *corpus* científico da obra de Vermeer, é necessário esperar pelos estudos de Henry Harvard, em 1888, C. Hofsted de Groot, em 1907 e Eduard Plietzsch, em 1911. Dessa maneira, o nome de Johannes Vermeer emerge como um dos grandes mestres da era de ouro da pintura holandesa durante um passado relativamente recente. A melhor obra que reconstrói a vida de Vermeer e os fatos circundantes as suas obras foi escrita por John Michael Montias, um economista. O livro de Montias, *Vermeer and His Millieu: A Web of Social History*, publicado em 1988, trata-se de um estudo pioneiro de Delft no século XVII e é frequentemente citada, senão a mais citada, quando se refere aos estudos relacionados com Vermeer. (MONTIAS, 1988) Embora confirmando muitos fatos a respeito de Vermeer, essencialmente em relação a sua personalidade de difícil compreensão e a deficiente informação documental que confirme sua individualidade e motivações como artista, Montias utiliza registros existentes sobre outros artistas e outros membros da família, como ele próprio se refere: “... traçar uma linha de seu caráter.” (*Ibidem*, p. xv).³ O que está à vista é a vida circundante a vida de Vermeer – a atmosfera e o ritmo de vida do século XVII em Delft, as personalidades e ocupações dos membros da família do mestre holandês, os artistas que ele conhecia, os espaços nos quais ele frequentava e as pequenas coisas que o rodeava. Como Montias admite, no entanto, muitos dos fatos que ele introduz a respeito da personalidade de Vermeer é através de inferências e, construído através dos registros públicos e legais, e sem nenhum preconceito evidente.

Vermeer estava completamente falido quando morreu em Dezembro de 1675, deixando à sua esposa a tarefa de negociar as obras que eles possuíam para pagar a enorme dívida que tinham para a manutenção da vida quotidiana da casa, como pão e carne. Os fatores que motivaram a sua morte e o seu estado de saúde e pobreza demonstram uma narrativa trágica que está em completo contraste com a apreciação e veneração das suas obras na atualidade. Em declaração aos registros civis feitos dois anos depois da morte do artista, Catharina Bolnes, sua esposa, esclarece:

[...] durante a longa e ruínosa Guerra com a França não apenas [Vermeer] foi incapaz de vender qualquer obra sua, mas também, para grande prejuízo seu, ficou com as pinturas de outros mestres que ele tinha em seu poder, encalhadas. Por causa da Guerra, e por causa das enormes somas de dinheiro que tivemos de gastar com as crianças, somas que não mais pudemos pagar, ele caiu numa tal depressão e

³ Tradução livre de: [...] trace the outline of his character.” .

letargia que perdeu a saúde no espaço de um dia e meio e morreu.”
(MONTIAS, 1989, p. 212)⁴

Outros registros relatam os esforços heróicos de Catharina para manter *A Arte da Pintura* (ca. 1666) em seu poder, demonstrando tanto o desespero face as circunstâncias familiares após a morte de Johnnes e a dor que sentiu ao tentar, até o fim, manter em sua posse alguma evidência do seu trabalho. *A Arte da Pintura* é entendida tanto por personificar e alegorizar a obra de Vermeer, mas também é particularmente distinguida entre a *oeuvre* de Vermeer e, por essa razão, era uma obra fundamental para Catharina quando empenhou-se em tentar mantê-la em sua posse, tanto por razões práticas como emocionais. Seu empenho no final veio a ser infrutífero, no entanto, esta pintura e todas as outras foram vendidas e ainda assim a dívida permaneceu.

Embora estes fatos sejam evidentes, pouco mais é conhecido sobre o homem Johannes Vermeer. Apesar dos esforços empreendidos por Montias e de vários outros estudiosos, pouco ainda se sabe, com exatidão, com quem Vermeer fez a sua aprendizagem, onde ele trabalhou, quem ele teria ensinado, para quem muitas das suas obras foram pintadas, ou precisamente, quem ou o que os seus vários trabalhos pretendiam representar.⁵ O mestre holandês permanecerá, como o descreveram: “an almost mythical figure in art history.”⁶

O reaparecimento e sua ressurreição para a fama de um pintor cujas obras transmitem quietude, aparente simplicidade e meticulosa composição tenham ironicamente ressurgido durante uma época marcada pelo industrialismo, o início do modernismo e inovações técnicas. Já a carência de uma narrativa de fácil compreensão nos temas das suas pinturas, a importância na composição do desenho, sua espontaneidade ao levar em conta o espaço negativo bem como o positivo para guiá-lo na composição do seu desenho, e sua ênfase nos efeitos de luz, associa os interesses estéticos de Vermeer com aqueles que envolvem a era moderna. Desse modo, surgiu o interesse

⁴ Tradução livre de: “[...] during the long and ruinous war with France not only had [Vermeer] been unable to sell any of his art but also, to his great detriment, was left sitting with the paintings of other masters that he was dealing in. As a result and owing to the very great burden of his children, having no means of his own, he had lapsed into such decay and decadence, which he had so taken to heart and as if he had fallen into a frenzy, in a day or days and a half he had gone from being healthy to being dead.”

⁵ Mais da metade das pinturas reconhecidas hoje sendo um Vermeer aparecem registradas como tendo pertencido à Pieter Claesz van Tuijven. Ver: *Johannes Vermeer*, National Gallery of Art, catálogo da exposição, 1995.

⁶ JACOBS, Mareleine. *Chemical and Engineering News*. January 29, 1996

em colecionar velhos mestres da pintura na América, permitindo a muitos dos maiores patronos da arte, incluindo Peter A. B. Widener, Andrew W. Mellon, Henry Clay Frick, e Isabelle Stewart Gardner, a oportunidade de adquirir Vermeers, e assim assegurando que sua obra seria bem representada nas coleções americanas.

O desejo e a potencial oportunidade para que mais de uma obra de Vermeer fosse encontrada criaram as circunstâncias ideais para os audaciosos falsificadores durante a primeira metade do século XX. Ao identificar o número relativamente pequeno de temas, modelos e adereços incluídos por Vermeer em suas pinturas, falsificadores como Han van Meegeren e Theodorus van Wijngaarden criaram novos pastiches de Vermeer compreendidos dentro de qualquer um dos temas da coleção conhecida do artista. (WHEELLOCK, JR., 1995). Recorrendo a velhas telas, tinta à base de cola, técnicas mecânicas de desgaste e reagentes secantes especiais como baquelite, estas falsificações fizeram sucesso ao enganar numerosos colecionadores e historiadores de arte com suas pseudo-obras primas, muitas das quais fizeram parte de importantes coleções de museus incluindo a National Gallery of Art, The Hyde Museum e o Museum Boijmans van Beuningen em Roterdã. A arte da falsificação permitiu um elemento adicional de mistério e excitação para a já intrigante história de Vermeer e desse modo, influenciar o reconhecimento do seu trabalho para um público alargado. Segundo Walter Benjamin, em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, afirma:

Por princípio a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens tinham feito sempre pôde ser imitado por homens. Tal imitação foi também exercitada por alunos para *praticarem* a arte, por mestres para divulgação das obras e, finalmente, por **terceiros ávidos de lucro**. (BENJAMIN, 1992, P. 75)

De fato, ainda hoje a possibilidade de encontrar uma pintura de um dos grandes mestres da história da arte continua a existir e provoca um enorme rebuliço tanto dentro como fora do mundo da arte.

Os numerosos estudos sobre a Segunda Guerra Mundial e Adolf Hitler também acrescentaram mais curiosidade em torno dos estudos contemporâneos sobre Vermeer. A fascinação pessoal que Hitler possuía por Johannes Vermeer e sua façanha em obter exemplares específicos da sua pintura. Um oficial Nazi da SS confiscou *O Astrônomo* (ca. 1668) da casa em Paris de Edouard de Rothchild e desviou diretamente para a coleção pessoal de Hitler (FELICIANO, 1995, p. 15). Também em 1940 e após a anexação da Austria pela Alemanha, Hitler adquiriu *A Arte da Pintura* do conde austríaco Jaromir

Czernin por um ínfimo valor. Embora ambas as pinturas estavam destinadas a irem para o museu, Hitler planeava levá-los para sua casa de Linz, mas o avanço das Forças Aliadas, levando o recuo do regime Nazi, mudaram seus planos dramaticamente. Hitler eventualmente transferiu *A Arte da Pintura* para as minas de sal de Alt-Aussee para protegê-la. Mais tarde, foi ali recuperada pelo exército americano e foi para o Kunsthistorisches Museum em 1945 (WHEELOCK, JR., 1999). *O Astrônomo* também foi encontrado pelas Forças Aliada e devolvida para a família Rothchild. *The Woman Taken in Adultery* (pintada por volta de 1941-42) foi outra das pinturas adquiridas por Hitler como um Vermeer por intermédio do seu braço direito, Herman Goering, que mais tarde provou-se ser mais uma falsificação criada por Han van Meegeren.

O extraordinário valor que as pinturas de Vermeer atingiram dentro do mundo da arte na atualidade não se deu sem um lado negro na história. As pinturas do mestre holandês também foram alvo de ladrões de arte ao longo dos anos nos Estados Unidos como na Europa. O quadro do artista *Joven escrevendo com sua empregada* (ca. 1670-71) foi roubado duas vezes, primeiro em 1974 e depois em 1986. Legada em testamento pelo proprietário para a National Gallery of Ireland, em Dublin, em 1987, enquanto a pintura ainda estava desaparecida e finalmente entrou para a coleção do museu em 1993 após ser recuperada. Do mesmo modo, *O Concerto* (ca. 1663-1666) foi roubada do Gardner Museum em 1990. Infelizmente, *O Concerto* continua desaparecida.

DIÁLOGOS COM VERMEER

A arte de Johannes Vermeer permanece no contexto da história, como já foi dito anteriormente, envolta em mistérios, esta omissão factual nos detalhes da sua vida e carreira encorajou o foco em suas pinturas, desse modo oferecendo grande liberdade para os observadores preencher estas lacunas com outro significado. Através da exibição de suas pinturas e suas reproduções em textos da história da arte, catálogos de exposições, material promocional dos museus, e a cobertura dos mídia, Vermeer atraiu um vasto número de seguidores desde sua redescoberta no século XIX. A harmonia da sua composição artística, sua clareza, a intensidade e a presença real dos seus temas tem permanecido e encorajado associações entre suas pinturas e outras ideias e imagens diversamente formuladas.

Um grande número de artistas tem buscado inspiração para sua própria arte através de Vermeer e tem encontrado-as tanto através do contato com as pinturas originais como com reproduções. O artista alemão Vilhelm Hammershoi, por exemplo, viu as pinturas de Vermeer em 1880 e respondeu a sua influência em vários de seus trabalhos posteriores, como por exemplo, *Young Woman Sewing*, *The Artist's Sister Anna Hammerschoi* (1887), que refere-se com a obra do mestre holandês *Lacemaker*, em seu tema e intensidade. Do mesmo modo, *Interior with Piano and Woman in Black* (1901), também de Hammershoi, tem uma forte semelhança com *A Lição de Música* – na sua inclusão de uma única figura feminina mostrada por trás, de pé, com um piano a sua frente, e a luz emanando através de uma janela à esquerda.⁷

Salvador Dalí ficou intrigado com as pinturas de Vermeer desde muito cedo e criou tantos desenhos como pinturas dentro do contexto do surrealismo para dialogar com as obras do mestre holandês. Dialogando *Mulher de Azul Lendo uma Carta*, por exemplo, Dalí criou *The Image Disappears* (1938), que alinha a forma da figura da mulher com elementos adicionais da sala para criar uma imagem que literalmente transforma-se entre a sugestão da figura de Vermeer e o perfil de um homem com bigode, uma imagem do próprio Dalí⁸ (ADES, 2000, P. 134). *The Image Disappears* pode ser interpretada como fornecendo uma reprodução tangível da forma muito real na qual Vermeer influenciou Dalí. O mestre do surrealismo também dialoga com *The Lacemaker* quando pintou *Critical Paranoid Painting of Vermeer's Lacemaker* (1955); no entanto, a inspiração para esta obra foi uma reprodução da pintura de Vermeer, que estava pendurada na casa dos pais de Dalí. Aqui, novamente, sugere a mulher de Vermeer em *The Lacemaker* misturada com seus próprios meandros mentais para criar uma imagem altamente fraturada e uma nova imagem dinâmica.⁹ E em outra incursão a obra do mestre holandês, Dalí se refere a *A Arte da Pintura* na sua própria pintura surrealista *The Ghost of Vermeer of Delft Which*

⁷ Ambas as pinturas de Vilhelm Hammershoi foram reproduzidas no livro *The Age of Impressionism: European Paintings from Ordrupgaard Copenhagen*. The Walter's Art Museum, 2002, pg. 225 e 259, respectivamente.

⁸ ADES, Dawn. (ed.). *Dali's Optical Illusions*, catálogo de exposição, Wadsworth Atheneum Museum of Art, 2000.

⁹ WEYERS, Frank., *Salvador Dali: Life and Work*, 2000, p.65.

Can Use as a Table (1934). Na pintura de Dali podemos ver a imagem de Vermeer visto de trás fazendo uma estranha espécie de mesa.¹⁰

A sugestão de Vermeer também pode ser reconhecida em pinturas criadas por todo o imaginário de artistas que abrangem o século XX. Conhecido por suas apropriações satíricas Norman Rockwell baseou a composição de sua pintura *Fruit of the Vine* (ca. 1930) no arranjo de Vermeer da mesa, cadeiras, figuras, e as janelas do lado esquerdo¹¹. De forma similar, Roy Lichtenstein relaciona uma imagem no espelho de *A Moça com Brinco de Pérola* em suas pinturas ao estilo de banda desenhada, *Female Head* (1977). Em sua pintura de 1994, intitulada *Reading*, de Gerhard Richter, coloca uma única mulher iluminada, posicionada de perfil, virada a esquerda, seus olhos olhando para baixo e suas mãos segurando as páginas de um documento, que ela lê, e desse modo, sugerido de um Vermeer, especialmente *Mulher de Azul Lendo uma Carta*.¹²

O tema, a composição, a luz, a essência das pinturas de Vermeer continuam a inspirar criativas apropriações na era contemporânea. Hoje os artistas trabalham em ambos os lados da Atlântico explorando seu trabalho, criando construções e interpretações, misturando elementos ou alusões a Vermeer com ideias contemporâneas e métodos inovadores. Sophie Calle, Jeannette Christensen, Bansky e Claes Oldenburg são alguns dos muitos artistas em cujas obras pode ser registada uma direta citação ou sugestiva referência sobre Vermeer. De muitas maneiras, o aumento do foco em Vermeer que ocorreu desde 1995-96 com a exposição *Johannes Vermeer*, em Washington, D.C. e também em Haia, também avivou o interesse renovado pelas suas pinturas.

Compreender o interesse contemporâneo em Vermeer pelos artistas esta intrinsecamente ligado ao mistério, a técnica e ao fascínio que o mestre holandês continua exercendo na atualidade. Sem dúvida, este interesse tem sido contínuo, no entanto, a natureza da troca entre Vermeer e outro artista não está sempre implícita nas obras que estes diálogos geram. O que têm as pinturas de Vermeer para inspirarem os artistas a apropriarem-se delas? Qual é a natureza dos diálogos entre Vermeer e um artista que se apropria da sua obra? A resposta de um artista à Vermeer muda ou se mantém constante

¹⁰ A pintura pertence a coleção de E. e A. Reynolds, e esta disposta no Salvador Dali Museum, em St. Petersburg, Florida.

¹¹ Museum Hart Hennessey and Anne Knutson, Norman Rockwell: *Pictures for the American People*, catálogo da exposição, 1999, p.43.

¹² STORR, Robert. *Gerhard Richter: Forty Years of Painting*. The Metropolitan Museum of Art, catálogo da exposição, 2002, p.255.

ao longo do tempo? De que modo o nosso entendimento das respostas das pinturas de Vermeer mudam por meio do nosso contacto com as obras apropriadas de outros artistas? O que se pode aprender sobre os artistas e a apropriação da arte na cultura contemporânea através das obras que apropriaram-se das pinturas de Vermeer?

Para estes artistas, o diálogo com Vermeer continua a estar aberto e dinâmico. Ao apropriar-se do trabalho de um pintor do passado, os artistas contemporâneos estão envolvidos em diálogos pessoais com artistas como o mestre holandês através da evidência tangível do que sobrevive de sua vida criativa. Através da observação de pinturas originais e as interações com reproduções, os artistas contemporâneos, por sua vez, fornecem à nossa cultura provas concretas sobre o significado do passado para o presente. Contidos dentro destes novos trabalhos, estão marcos do passado e da relevância contínua de artistas como Vermeer no presente, e é através deste contacto, que os artistas contemporâneos encontram um guia para as próprias pinturas, auto-descoberta, e, na verdade, beleza (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 335)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. In: Sobre arte, técnica, linguagem e política”. Tradução: Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio D’Água, 1992.

BROOS, Ben, “Vermeer: Malice and Misconception”, Ivan Gaskell and Michiel Jonker, editors, *Vermeer Studies*, National Gallery of Art, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

FELICIANO, Hector. *O Museu Desaparecido. As obras de arte confiscadas pelas forças nazis*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Dom Quixote, 2007.

MONTIAS, John Micheal. *Vermeer and His Millieu: A Web of Social History*. Princeton, NJ: University of Princeton, 1989.

NELSON, Robert S. Appropriation, Robert S. Nelson and Richard Shift, eds., *Critical Terms of Art History*, 2003, p.161-162.

SCHNEIDER, Norbert. *Vermeer, a Obra Completa*. Trad. Carlos Sousa de Almeida. Portugal: Taschen/Público, 2004.

VRIES, A. B. de. Jan Vermeer de Delft. Ediciones Holbein, Basileia, exclusivamente para W.M. Jackson, Inc., Nueva York, EE. UU. de A. Trad. Emilio Herrera. 1ª edición en Español, 1952.

WHELOCK, Arthur K. Jr. The Story of Two Vermeer Forgeries. *Shop Talk: Studies in Honor of Seymour Slive*. Cambridge: Harvard University Art Museum, 1999.

_____. *Johannes Vermeer*. National Gallery of Art, Washington in association with — Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis and Yale University Press. An Exhibition catalogue, 1995.

WYNNE, Franck. *Eu fui Vermeer. A lenda do falsário que enganou os nazistas*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

