TRABAJO DE FIN DE GRADO
FACULTAD DE HUMANIDADES

La Vista de Delft recobrada

"Considerando la Imaginación, el Tiempo y la Imagen Aurática"

Autora: Anna Garcia Arquero
NIA: 151906

Tutor: Eduard Cairol

Curso académico 2015-2016

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....p. 4

PARTE PRIMERA

Recuperando a Vermeer……..…….……p. 7

I. Vermeer, luces y sombras.....p. 8

I. I: El maestro de Vermeer.....p. 8

I. II: Producción y testigos del pintor de Delft.....p. 9

II: Crónica del desaparecido Vermeer.....p. 10

III: Recuperando a Vermeer.....p. 12

III. I: Thoré, tres artículos inéditos.....p. 12

III. II: El viaje de Vanzype.....p. 14

III. III: El elogio de Proust.....p. 16

PARTE SEGUNDA:

De la belleza de lo cotidiano al heroísmo de la vida moderna……... p. 19

I: Cambios y revaloraciones: entre la pintura de género y el paisaje……..p. 19

I. I: Holanda, siglo XVII: el heroísmo de la vida cotidiana……p. 19

I. II: Francia, siglo XIX: nuevas consideraciones paisajísticas……..p. 21

II: La recepción francesa de la pintura holandesa……p. 22

II. I: Hegel y el elemento simbólico……..p. 24

II. II: Viaje a Delft……p. 26

PARTE TERCERA:

La *Vista de Delft* entre la Imaginación, el Tiempo y la Imagen Aurática……p. 28

I: El gobierno de la Imaginación……p. 28

I.I: La mentira de Vermeer……....p. 30

II: La transcendencia del Tiempo……..p. 31

II.I: El hábito y la auténtica memoria…….p. 32

III: Lo memorable en la Imagen Distante……..p. 33

III.I: *Fernbild*……...p. 34

PARTE CUARTA:

A modo de epílogo: la confrontación Arte-Fotografía……p. 37

I: El observador y su cámara……...p. 37

I.I: El modelo epistemológico de la cámara……...p. 38

II: Entre el Arte y la Fotografía……..p. 40

II.I: Enfrentamientos……p. 40

II.II: La memoria y la fotografía……..p. 42

CONCLUSIONES

La *Vista de Delft* recobrada……...p. 44

ANEXOS

I: Marcel Proust, *La Prisionera*. Fragmento de la muerte de Bergotte……p. 48

II; Marcel Proust, *Correspondance*……..p.49

III: El viaje a Delft de Vanzype……..p. 54

BIBLIOGRAFIA……p. 58

INTRODUCCIÓN

Durante doscientos años, Vermeer se sumió en el olvido. En las recopilaciones de arte holandés olvidaron incluir su nombre apenas dos años después de su muerte. Veinte años más tarde, en una subasta en Ámsterdam, sus cuadros se vendieron y poco más se ha sabido de ellos hasta que se les puede seguir la pista en los museos holandeses de los alrededores.

Una de las cosas más atrayentes de Vermeer es el misterio, las sombras que se ciernen sobre su historia; hoy en día, sin embargo, podemos establecer muchas más conclusiones sobre su vida que en la época en la que se empezó a redescubrir a Vermeer. En el siglo XIX se empezaron a recopilar datos sobre el pintor de Delft; los críticos franceses, en especial Gustav Vanzype, se maravillaban ante el uso de la luz del pintor, su estilo y el uso de la perspectiva, pero sobre todo el misterio que encerraba su historia: "Vécut-il heureux ? Fut-il pauvre ou riche, ignorant ou cultivé? Qui fut son maître ? Sortit-il de son pays ? Fut-il sage ou fou ? Eut-il de grandes amours ? Connut-il la souffrance ? Toutes questions sans réponses décisives[1]".

Sí estaba clara una cosa: que Vermeer era completamente diferente a los artistas de su tiempo, y no sólo por su estilo, la expresión de sus obras o la visión que plasma en ellas, sino porque es una de estas personalidades que nadie sabe de dónde provienen. No se puede descubrir quién le guió, quién le enseñó, porque el arte de Vermeer es único.

Vermeer pintó el cuadro que es el objeto de esta investigación. La *Vista de Delft* [2] es una vista panorámica de la ciudad de Delft desde el sur, mostrando el canal desembocando en las puertas de Rotterdam y Schiedam. En primer plano figuran unos diminutos personajes enfrascados en sus tareas cotidianas y al fondo se distinguen dos de los edificios más emblemáticos de la ciudad: la *Nieuwe Kerk* (Iglesia Nueva) y la *Oude Kerk* (Iglesia Antigua). El cielo encapotado cubre más de la mitad del cuadro, creando una atmosfera lúgubre en el muelle; sin embargo, en la lejanía la luz del sol brilla en los muros de los edificios y se aprecia el claro cielo azul sobre ellos.

Lo que aquí nos proponemos es ofrecer una recuperación de la *Vista de Delft*, considerando primero las luces y las sombras en la vida de Vermeer, en su producción e historia después de su muerte. Hablaremos, consecuentemente, de la recepción de la pintura holandesa en Francia, y del efecto que los cuadros holandeses y sobretodo de Vermeer producían en el público francés.

[1] VANZYPE, Gustave, Vermeer de Delft, Bruxelles, Van Oest, 1908, p. 3-4.
[2] Figura 1, página 3.

A continuación, en la tercera parte del estudio, se ofrece un análisis de la *Vista de Delft* considerando los conceptos de la Imaginación de Charles Baudelaire, del Tiempo de Marcel Proust y de la Imagen Aurática de Walter Benjamin. La elección de estos conceptos no ha sido al azar, sino que es debida a una investigación e interpretación exhaustivas de las teorías de estos tres escritores, poniéndolos en relación con la *Vista de Delft*. Aunque tan sólo Proust habla directamente de Vermeer, creemos firmemente que los conceptos expuestos por Benjamin y por Baudelaire son perfectamente aplicables a Vermeer dada la recepción del pintor de Delft en el siglo XIX y XX. Es a raíz de la reacción del público ante su obra que nos hemos permitido relacionar estos tres conceptos con el motivo de ofrecer una explicación más exacta de esa recepción de la *Vista de Delft*.

La Imaginación, el Tiempo y la Imagen Aurática, juntos producen un fenómeno que pocas veces se repite en el arte, pero que encontramos en la pintura holandesa pero en particular en la *Vista de Delft*, y es la posibilidad de reconocimiento en el arte, de que gracias a que Vermeer realiza una vista introspectiva plasmando su espíritu en ella, se produce la posibilidad de cognición en el arte, que es la auténtica memoria.

Numerosos críticos han ofrecido exhaustivos análisis de la *Vista de Delft*. Más allá de el usual estudio técnico sobre la obra, se ha analizado a la misma bajo las consideraciones de su recepción en Francia, también bajo lo que el escritor Marcel Proust escribió sobre ella, dedicándole varias páginas a la muerte de uno de sus personajes, Bergotte, que fallece mientras observa la obra.

Vermeer es un artista del que prácticamente se desconoce casi todo, y aunque en los últimos tiempos se ha producido su recuperación, aún quedan muchas lagunas, tanto en su historia como en el análisis de su obra. Aunque ofrecemos una pequeña crónica en la primera parte de esta investigación nos gustaría aportar nuestro granito de arena con el análisis de lo que consideramos su mejor obra, ya que no hemos encontrado ningún estudio que considere la Imaginación, el Tiempo y la Imagen Aurática.

Aquí empieza una recuperación de Vermeer y de la *Vista de Delft*.

Figura 1: Johannes Vermeer, *Vista de Delft*, 1660-61- Óleo sobre lienzo, 96.5 x 115.7 cm, Mauritshuis, La Haya.

PARTE PRIMERA

Recuperando a Vermeer

"Mon «sphinx» Van der Meer"

William Bürger, *Van der Meer de Delft*, 1866

Uno de los rasgos más característicos sobre la figura de Vermeer es el misterio que encierra. Si bien es cierto que gracias a ciertos documentos y archivos se ha podido reconstruir su biografía –aun habiendo ciertos vacíos-, es bastante notoria la incertidumbre que rodea este personaje, y eso es debido, en parte, a que sus obras apenas nos muestran nada sobre su vida, su personalidad o su desarrollo artístico. Tan sólo se le han atribuido treinta y cinco obras y aunque evidencias demuestran que pintó más, su producción artística se ha descrito como "modesta" teniendo en cuenta la de algunos de sus contemporáneos. Según Arasse[3] se ha deducido que produjo de entre cuarenta y cinco a sesenta obras entre 1653 y 1675, es decir, de entre dos a tres obras por año; además, no se conocen bocetos, estudios o documentos personales que hubiesen pertenecido al artista. El misterio ha rodeado Vermeer, en efecto, pero aquí estableceremos un poco de luz sobre su figura, no relatando una biografía, sino uniendo las piezas que hemos podido extraer de diferentes lugares para unir el rompecabezas que es la historia del pintor.

Lo único que se sabe con claridad sobre Vermeer son estos datos: nació en Delft en 1632. Creció en la posada de su familia, la Mechelen Inn, que acabó heredando. En abril del 1653 se casó con Catharina Bolnes, cuya pequeña fortuna les sacó en más de un apuro económico. En el mismo año se inscribió en el Gremio de San Lucas como maestro pintor, y diez años después le nombraron decano del gremio. Finalmente, en 1675 murió dejando a su viuda al menos diez hijos y una vasta deuda económica.

A grandes rasgos eso es lo que se sabe del Vermeer en vida. En cuanto a su póstuma recepción, su reintroducción en el panorama del arte europeo se produjo bajo la mano de Théophile Thoré, que bajo el seudónimo de William Bürger se encargó de la rehabilitación de Vermeer en 1866, pero de esto también hablaremos más adelante ya que, en primer lugar, sería interesante llenar algunas lagunas que se advierten en la historia de Vermeer.

[3] ARASSE, Daniel (1993). *L'Ambition de Vermeer.* Paris: Adam Biro, 2001, p. 25.

I: Vermeer, luces y sombras

I. I: El maestro de Vermeer

La primera de estas lagunas es de quién recibió aprendizaje. No se conocen cuadros anteriores al 1653, y tampoco se reconocen cambios significativos en su estilo, su evolución como artista no fue demasiado notoria, no se distinguen diferentes etapas a simple vista[4]. Tampoco se reconocen influencias de algún otro artista, es decir que es muy difícil diseminar quién fue su maestro. De todos los estudiosos que han intentado verter un poco de luz sobre la vida de Vermeer, Gustav Vanzype es de los pocos que mencionan la figura del maestro, y además lo hace desde una perspectiva crítica, argumentando en contra o a favor de los que, en su tiempo, habían conjeturado al respecto. Es supuesto por algunos que Vermeer viajó durante su adolescencia fuera de Delft para formarse como artista, y Ámsterdam es la destinación más probable. Por esos años, Rembrandt ya había establecido su taller y era un artista consagrado, de modo que se baraja la posibilidad de que el joven de Delft fuese su alumno. Evidentemente no hay documentos al respecto, y tampoco se observa el estilo del atormentado Rembrandt en ningún aspecto del arte de Vermeer, ni siquiera en la luz.

Una segunda hipótesis es barajada en uno de los artículos escritos por Thoré en el 1866, y es que el holandés hubiese pertenecido al taller de un artista local, Carel Fabritius. Esta suposición está basada, al contrario que la anterior, en un documento curioso: los versos publicados por Arnold Bon debido a la prematura muerte de Fabritius el 12 de octubre de 1654. Sin embargo, Vanzype puntualiza que Fabritius fue nombrado maestro tan sólo un año antes que Vermeer, por lo que no podría haber sido su maestro. Lo que sí es posible es que ambos compartiesen una amistad, y como Fabritius sí fue alumno de Rembrandt, es posible que ejerciese su influencia sobre el joven Vermeer. Esta sería la única hipótesis que uniría las dos que ya hemos desarrollado.

Entonces, ¿quién fue el maestro de Vermeer? Havard lanza otra suposición: en el acto de nacimiento de Vermeer figura el padrino, llamado Bramer; él aventura que se trata del hermano de Léonard Bramer, que vivía en Delft en aquella época. Se trata de un artista, amigo de Rembrandt, que se había formado en Roma –quizás eso explicarían los rasgos italianizantes de sus primeras obras.

[4] Aunque, a nuestro parecer, sus primeros cuadros cuyos temas eran religiosos, como el "Cristo en casa de Marta y María" del 1655, son significativamente diferentes en el tratamiento de la luz y el color, por no hablar también de las formas y la perspectiva. Se detecta en ellas una clara influencia italiana. Es a partir del 1656 que empieza a distinguirse perfectamente su estilo habitual.

Sin embargo, y el punto al que se pretende llegar, es que fuese quien fuese su maestro, Vermeer no nos da ninguna pista, porque su arte no se parece al de nadie más. Como bien expresa Vanzype:

> Il est profondément différent de l'art hollandais de son temps, non seulement dans l'expression de ses oeuvres, dans leu style, dans la vision, mais dans le métier. C'est une de ces personnalitñes passionnantes parce que, précisément, on ne découvre rien qui les ait guidées, en dehors de leur propre regard, de leur propre pensée[5].

I. II: Producción y testigos del pintor de Delft

Otro de los vacíos en la reconstrucción de la historia de Vermeer ha sido tener constancia de cuántos cuadros realizó exactamente, y cuándo los pintó. Hubiese sido posible pensar que no recibía encargos y el hecho de que produjera tan pocos cuadros al año fuese por esa causa. Sin embargo sí se tiene constancia de que vendía sus cuadros. Por ejemplo, en agosto de 1663 el diplomático y consejero de la corona francesa Balthasar de Monconys fue a visitar a Vermeer en uno de sus viajes, y dejó constancia de ello en sus diarios, que fueron publicados póstumamente. En ellos relata que Vermeer no poseía ninguna de sus obras en ese momento, pero fue capaz de enseñarle dos de sus óleos que poseía un comerciante de la ciudad. El diplomático no deja en buen lugar las obras que vio. Años después, en 1669, un joven aristócrata de La Haya, Pieter Teding van Berckhout, fue a ver el estudio de Vermeer. Él expresa en sus diarios mayor admiración por el arte de Vermeer, sobre todo por el uso de la perspectiva, tan inusual. Además en mayo del 1672, ya siendo decano del Gremio de San Lucas, se le convocó para ir a la haya junto con otro artista de Delft, Johannes Jordaens, como expertos para participar en un debate en lo concerniente a doce obras italianas. Es decir que el valor de su opinión y criterio traspasaba las murallas de Delft.

Estos documentos lo que muestran es que Vermeer no era un artista desconocido en vida, y que a partir de la década de 1660 su reputación, su arte y su juicio eran enormemente valorados no sólo en su ciudad natal, sino más allá. Sin embargo, debido a que su comprador principal era Pieter van Ruijven sus obras no salían de Delft, por lo que impedía que su fama y su arte se extendiesen por toda Holanda, que a su vez provocaba que no recibiese encargos. A parte de *Alegoría de la fe* no se conocen encargos a Vermeer, y no es probable que los cuadros vendidos a van Ruijven lo fuesen, ya que era amigo de la familia. Otro de los inconvenientes de que no

[5] VANZYPE (1908), p. 23.

recibiese encargos es que entonces no se dejaba constancia de a quién vendía sus obras, por lo que no se puede tener un registro escrito de cuántos cuadros vendía o a quién.

Aquí se nos pierde el rastro de Vermeer. Cuando murió, como hemos mencionado con anterioridad, dejó a su viuda grandes deudas que no pudo asumir. Aquí comienza la construcción de una crónica del Vermeer desaparecido.

II: Crónica del desaparecido Vermeer

Avanzamos 20 años desde la muerte del pintor de Delft. Se publica un anuncio en el *Amsterdamsche Courant* en el que se anuncia una subasta de cuadros de maestros famosos que tendrá lugar el próximo 16 de mayo en el Hospicio de Ancianos de la ciudad. Esta subasta, cuya lista de obras y precios de venta fue descubierta por Thoré, ha sido vista por más de uno como el fin de la llamada Edad de Oro de la pintura holandesa[6] (MENTIRA 10). El catálogo de la subasta incluía el *Venus y Adonis* de Tiziano, dos Tintorettos, un busto de Holbein, y en lo referente al arte holandés: "Rembrandt, fallecido en 1669; Jan Steen, desaparecido en 1679; el pintor de marinas Simon de Vlieger, muerto en 1653; […] Pero, como pregonaba el *Amsterdamsche Courant*, las piezas más singulares de la subasta, las primeras que salieron a la venta, fueron las «Veintiuna hermosas piezas pintadas con extraordinaria energía por el difunto J. Vermeer van Delft»[7]".

Es evidente que los cuadros que se subastaron pertenecieron a diferentes propietarios, sin embargo la mayoría y entre ellos los de Vermeer, formaron parte de la colección de Jacob Dissius, impresor de grabados y libros que regentaba una imprenta en Delft. De su legado, las obras que mejor se vendieron fueron las de Vermeer, con una media de setenta florines por cuadro. Michael Taylor relata la venta de la siguiente forma:

> Las verdaderas estrellas de la subasta fueron las piezas 1, 2 y 31 del inventario: «una joven dama pesando oro» (la *Mujer con una balanza* de la National Gallery of Art de Washington), presentada con vitrina protectora confeccionada a medida, se vendió por ciento cincuenta y cinco florines; «una sirvienta que trasiega leche, extraordinariamente bueno» (*La lechera* del Rijksmuseum de Ámsterdam), por ciento setenta y cinco florines; y una «perspectiva de la ciudad de Delft…vista desde el sur» (la *Vista de Delft* del

[6] TAYLOR, Michael (2010). *La mentira de Vermeer*. *El artista, el coleccionista y una joven que posa como la musa Clío.* Traducción de Jaime Blasco, Barcelona: Ediciones Vaso Roto, 2012. p. 10.
[7] TAYLOR (2010), p. 11.

Gabinete Real de Pintura Maurischuis de La Haya), por doscientos florines. El resto de las obras que se vendieron ese día no alcanzaron precios tan elevados[8].

Como vemos, la *Vista de Delft*, el objeto de este estudio, fue el óleo mejor vendido. Lo sorprendente de esta subasta, y sobre todo de la colección de Dissius no es solo que reuniera tantas obras del mismo maestro, sino que casi todas ellas eran de una calidad insuperable. Se encontraban las mejores pinturas del artista. ¿Cómo consiguió el impresor acaparar tal cantidad de cuadros?

No da la sensación de que gozase una posición elevada en la sociedad, y mucho menos una que le permitiese comprar una cantidad de obras tan grande. Sin embargo, y al igual que Vermeer, Dissius se había casado con una mujer de una clase social superior: con Magdalena Van Ruijven. Fue ella la que aportó las obras de la colección, ya que su padre era Pieter Van Ruijven, el que hemos mencionado que era el único comprador de las obras de Vermeer. De hecho existe una prueba sólida del mecenazgo de los Van Ruijven, y es un acta notarial en la que Vermeer y su esposa agradecen los doscientos florines que les prestaron, en noviembre de 1657. A la muerte de sus padres, Magdalena heredó un legado considerable que incluía "la colección de pinturas enumeradas en un libro titulado «disposiciones en relación con mis *Schilderkonst* (hermosas pinturas) y otras cuestiones»[9]". El libro se ha perdido, aunque se conserva el testamento. De tenerlo, dispondríamos de una descripción de los cuadros, se podría saber cuándo los adquirieron y por cuánto dinero, cosa que permitiría fechar con mucha más precisión las obras de Vermeer. Sin embargo, lo único que se puede afirmar con relativa certeza es que las obras coleccionadas por los Van Ruijven eran las mismas que se subastaron en Ámsterdam en 1696.

A partir de ahí se pierde la pista de las obras. Casi todas fueron adquiridas por museos o galerías posteriormente, pero Vermeer fue olvidado por la historiografía tan sólo tres años después de su muerte. No parece en el compendio de artistas de la pintura holandesa de S. van Hoogstraeten (*Inleidinght tot de hooge Schoole der Schlderkunst*, 1678). Tampoco habla de él Sandrart en su *Teutsche Academie* del 1679 ni De Piles en 1697 en *Abrégé de la vie des peintres*. Biógrafos artísticos de siglo XVIII ni lo nombran, como Weyerman o Van Grool. Boitet hizo una descripción de Delft en el 1729 en la que tampoco menciona a Vermeer aunque sí a Carel Fabritius.

Es curioso que sí sea recordado, a finales del siglo XVIII, por artistas como Joshua Reynolds (elogiando *La lechera*), y por Jean-Baptiste Pierre Lebrun, marido de la artista Elizabeth Vigée

[8] TAYLOR (2010), p. 13.
[9] TAYLOR (2010), p. 18.

Lebrun, lamentando que no hubiese más obras de Vermeer en París (*Galerie des peintres flamands*, 1792).

No es hasta la segunda mitad del siglo XIX que se entrevén las premisas para los elogios producidos por escritores como Proust e historiadores como Thoré y Vanzype. En esas tres figuras nos centraremos ahora.

III: Recuperando a Vermeer

III. I: Thoré: tres artículos inéditos

Théophile Thoré era un abogado francés, también periodista y crítico del arte, a quien la revolución del 1848 le obligó a exiliarse debido a sus ideas políticas. En su exilio pasó la mayor parte del tiempo en Bélgica y Holanda, y se dedicó mayormente a la crítica del arte, escribiendo bajo el seudónimo "William Bürger". Según sus escritos, la pintura holandesa le atraía por su espontaneidad y su sinceridad; de modo que entre 1850 y 1860 publicó sus primeras obras sobre los pintores que consideraba más notorios de los Países Bajos. Esos estudios le darían la suficiente información para publicar en 1866 tres artículos en la *Gazette des Beaux-Arts*, en octubre, noviembre y diciembre.

Esos artículos fueron el primer elogio a la figura de Vermeer, su verdadero rescate. Había estado desaparecido durante ciento cincuenta años, nadie reconocía su maestría, y sin embargo el crítico, que había visitado el museo de La Haya ya en el año 1842, decía así en su artículo:

> Au musée de La Haye, un paysage superbe et très-singulier arrête tous les visiteurs et impressionne vivement les artistes et les raffinés en peinture. C'est une vue de ville, avec un quai, une vieille porte en arcade, des bâtiments d'une architecture très-variée, des murs de jardins, des arbres, et, en avant, un canal, une bande de terrain et plusieurs figurines. […] Ne sachant à qui l'attribuer, je consultai le catalogue: « *Vue de la ville de Delft*, du côté du canal, par Jan van der Meer de Delft ». Tiens! En voilà un que nous ne connaissons pas en France, et qui mériterait bien d'être connu!
>
> Il convient également de restituer van der Meer à côté de Pieter de Hooch et de Metsu, dans le voisinage de Rembrandt. A mon tour, je vous dédie mon *sphinx*, que vous

> reconnaîtrez pour un ancêtre des artistes amoureux de la Nature, qui la comprennent et qui l'expriment dans son attrayante sincérité[10].

En las cincuenta y ocho páginas que constituyen los tres artículos, Thoré se dedica a sacar un poco de luz a Vermeer, a quien llama la esfinge de Delft. En primer lugar comenta que gracias a todos aquellos estudios versados en la pintura holandesa que realizó durante su exilio fue capaz de observar la genialidad encerrada en las obras de Vermeer. Cuando vio por segunda vez la *Vista de Delft* decidió buscar información sobre su autor, por lo que mientras viajaba por toda Holanda, Bélgica, Alemania e incluso Reino Unido iba en busca de sus obras, que se habían esparcido por toda Europa, a la vez que intentaba encontrar algunos documentos, libros, compendios de arte que le ayudasen a esparcir algo de claridad en este enigma que era Vermeer. Entonces realiza un breve estado de la cuestión sobre toda la bibliografía que encontró sobre el pintor de Delft, que fue más bien poca y la mayoría era francesa, cosa que le sorprendió –uno puede pensar que encontrará más información sobre un artista en su país de origen. Sin embargo, Thoré cuenta que el mayor obstáculo con el que se encontró fue la falta de información, simplemente se le menciona en algunos tratados pero siempre de manera superficial – principalmente los enumerados anteriormente en este apartado.

A continuación nos hace un relato sobre la vida de Vermeer, y sobre todo lanza sus hipótesis sobre quién fue su maestro, de lo que ya hemos hablado con anterioridad. Realiza un muy detallado análisis de la influencia de Rembrandt en la pintura de Vermeer para defender su teoría de que estudió en su taller.

Su segundo artículo, el más breve, comienza alegando que se debería incluir el nombre de Vermeer siempre que se hablase de los pintores de la edad de oro del arte holandés. Realiza entonces un análisis sobre lo que él considera es el punto más importante en la pintura del artista: el uso de la luz.

> Chez Vermeer, la lumière n'est point du tout artificielle: elle est précise et normale comme dans la nature, et telle qu'un physicien scrupuleux peut la désirer. […] C'est à cette exactitude de la lumière que Vermeer doit encore l'harmonie de son coloris. Dans ses tableaux comme dans la nature, les couleurs antipathiques, par exemple le jaune et le bleu, qu'il affectionne surtout, ne discordent plus. Il fait aller ensemble des tons extrêmement éloignés, passant du mineur le plus tender jusqu'à la puissance la plus exaltée. L'éclat,

[10] THORÉ, Théophile (1886). "Van Der Meer de Delft". *Gazette des Beaux-Arts*, XXI, Paris, 1866. 20 de Noviembre 2015, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k203085v.r= p. 298.

> l'énergie, la finesse, la variété, l'imprévu, la bizarrerie, je ne sais quoi de rare et d'attrayant, il a tous ces dons des coloristes hardis, pour qui la lumière est une magicienne inépuisable[11].

Entonces, y este bajo nuestra consideración el mayor mérito de Thoré, se dedica a través de la información que tiene y de los cuadros que ha observado –o los que ha tenido que consultar a través de simples fotografías o reproducciones en libros- a realizar una recopilación de los cuadros pintados por Vermeer. Se basa sobre todo en el análisis de los cuadros y en la interpretación de la firma del autor. También tuvo que descartar a los homónimos contemporáneos de Vermeer, tarea que tampoco fue fácil. En el tercer artículo muestra el catálogo de la subasta de 1696, junto con los precios de venta, e intenta discernir qué cuadros se subastaron y finalmente dónde se encontraban en la actualidad.

Por eso Thoré hizo un gran trabajo, tratando de discernir entre qué obra era de Vermer y cuál no, y aunque llegó a conclusiones erróneas (como por ejemplo que murió en el 1696 y no en el 1675 o atribuyéndole más de sesenta obras) es la primera investigación seria que se realizó en lo referente a la figura de este artista, artista que para otros sólo valía una simple mención en uno de tantos estudios del arte holandés.

III. II: El viaje de Vanzype

El segundo personaje que quisiéramos destacar ahora es el de Gustave Vanzype. Fue un escritor de teatro belga, que debido a penurias económicas tuvo que dedicarse al mundo del periodismo a caballo entre París y Bruselas. Fue más adelante cuando pudo ser dramaturgo. Hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial se dedica a la publicación regular de varios libros sobre crítica de arte. En *Nos Peintres*, tres volúmenes publicados entre 1904 y 1905, reúne más de una veintena de crónicas de artistas belgas. El trabajo periodístico que ofrece es muy detallado, pero su verdadera intención es ofrecer al público sus impresiones más sensitivas que permiten un enfoque más directo sobre la obra. Hasta el final de su vida, desarrolló pasión por el trabajo de los artistas de los países bajos, realizando importantes estudios sobre Rubens. Sus cualidades y habilidades como crítico le harán el elegido por la Real Academia de Bellas Artes de Bélgica. Además, es el primero que realiza una monografía sobre Vermeer, en el 1908.

Han pasado cincuenta años desde que Thoré publicó sus artículos, y algunos críticos han prestado más atención a Vermeer aunque ninguno tanto como Vanzype. Lo que él se propone es averiguar qué hace diferente a Vermeer de sus artistas coetáneos:

[11] THORÉ, (1866), p.463.

> Regarder l'œuvre d'un inconnu et s'émouvoir et s'exalter, s'exalter au point de rechercher partout, passionnément, la trace de cette personnalité mystérieuse, de reconnaître, dans un musée, entre cent tableaux, celui qu'il peignit, de le reconnaître de loin à l'expression indéfinissable de l'individualité que cette expression seule révèle[12].

Analiza, en su estudio, diferentes elementos en el arte de Vermeer: el uso de la luz, tan especial, también comparándolo con el de Rembrandt; contextualiza al lector en la pintura holandesa del siglo XVII para entonces hacer un recuento de las obras que se han atribuido a Vermeer, proporcionando también el listado de obras de la subasta de 1696, extraído de los artículos de Thoré. Como el francés, Vanzype también incluye un catálogo de las obras del pintor, en el que consta el precio de venta de la subasta y por qué manos ha pasado la obra –si le fue posible adivinarlo- hasta la venta al museo en el que se hallaba en ese momento. Por ejemplo, de la *Vista de Delft* anuncia:

> *Vue de Delft*. – Musée de La Haye.
>
> > Toile. Hateur 0.98 ; largeur : 1.17.
> >
> > Signe, en bas, à gauche, sur le bateau, d'un petit monogramme.
> >
> > Ce monograme se trouve dans la signature de la *Courtisane*, ce qui permet de supposer que la Vue de Delft est de la même époque.
>
> Vente de 1696 : 200 florins. Acheté en 1816 par la famille Kops, avec un Hobbema, pour 8,000 florins ; vente Stinstra, en 1822 : 2,900 florins pour le Musée de La Haye. L'œuvre qui contribua le plus à réveiller l'attention autour du nom de Vermeer[13].

Vanzype basa su monografía en la totalidad de las obras de Vermeer, pero siente especial predilección por la *Vista de Delft*. Tanto, que realiza un viaje a Delft él mismo para completar sus impresiones sobre Vermeer[14]. Él es de los pocos que quiere llegar más allá y no sólo pretende aportar algunos datos sobre el artista que no se habían dado hasta ese momento, sino que interpreta su obra. Uno puede observar, leyendo sus líneas, que si bien al principio tienen un aire principalmente académico, conforme avanza se va convirtiendo en un relato que culmina en ese viaje narrado con extraordinario vigor y pasión. Ese viaje que le lleva a hablar del tiempo, de la experiencia de la reminiscencia en el arte y también de una imagen cuya aura convierte lo lejano en familiar.

---

[12] VANZYPE (1908), p. 3.
[13] VANZYPE (1908), p. 90.
[14] Hablaremos más adelante del viaje de Vanzype, en la Parte Segunda. Para la consulta del texto original véanse los anexos, parte III: El viaje de Vanzype.

III. III: El elogio de Proust

Entre el 18 y el 21 de mayo de 1921, Proust, ya enfermo, pide a su amigo y crítico de arte Jean-Louis Vaudoyer que le acompañe al Jeu de Paume a ver una exposición de cuadros holandeses entre los que se encuentra la *Vista de Delft* [15]. De hecho hay dos razones por las que acude: la primera es que la admiración de Proust por la *Vista de Delft* nace en el 1902, cuando el francés, aún joven, visita Holanda en compañía de un amigo, Bertrand de Fénelon[16]. El 18 de octubre visita el Museo de La Haya, y desde aquel día supo cuál era "el mejor cuadro del mundo[17]". La segunda razón es que ha leído los artículos que el mismo Vaudoyer publica en la revista *L'Opinion* llamados *Le mystérieux Vermeer*. Se conserva el recuerdo de la visita al Jeu de Paume en una carta del 17 de junio de 1922:

> Je garde le souvenir lumineux du seul matin que j'aie revu et où vous avez guidé si affectueusement mes pas qui chancelaient trop, vers ce Ver Meer où les pignons des maisons « sont comme précieux objets chinois ». Depuis j'ai pu me procurer un ouvrage belge dont les nombreuses reproductions, regardées avec votre article à la main, m'ont permis de reconnaître dans des tableaux différents des accessoires identiques[18].

El libro belga que Proust afirma haber encontrado con muchas ilustraciones no es sino la monografía de Vanzype, y los preciosos objetos chinos hacen referencia al artículo del propio Vaudoyer. A raíz de esa pasión por Vermeer, decide elogiarlo en la que sería su obra maestra: *À la recherche du temps perdu*. Lo vemos así en una carta enviada el 14 de mayo de 1921: "Vous savez que Ver Meer est mon peintre préféré depuis l'âge de vingt ans et entre autres signes de cette prédilection […] j'ai fait écrire par Swann une biographie de Ver Meer dans *Du côté de chez Swann* en 1921[19]." En el libro se habla no de una biografía pero sí de un estudio dedicado a Vermeer, y cuando Proust debe crear un personaje al que atribuirle un interés biográfico hacia Vermeer, este no es Swann, sino Odette, que no es precisamente una conocedora del arte.

Sin embargo este no es el elogio al que me refería. Este ocurre en el quinto volumen de *À la recherche du temps perdu*, en *La Prisonnière* [20]. En ese volumen se narra la muerte de Bergotte, que a pesar de estar enfermo va a ver una exposición de arte holandés motivado por el artículo que un crítico ha publicado. El crítico escribió que en el cuadro había un pequeño panel de

[15] Para la consulta de la carta original, véanse los Anexos, Carta 7.
[16] Para la consulta de la carta original, véanse los Anexos, Carta 1.
[17] HERTEL, Christiane (1996). *Vermeer. Reception and Interpretation*. Cambridge, New York y Melbourne: Cambridge University Press, 2000 p. 112.
[18] RENZI, Lorenzo (1999). *Proust e Vermeer*. Bologna: Il Mulino, 2012. p. 44.
[19] RENZI (1999), p. 44. Para consultar la carta original, véanse los Anexos, Carta 5.
[20] El fragmento completo en versión castellana figura en los Anextos, parte I: Marcel Proust, *La Prisionera*. Fragmento de la muerte de Bergotte.

pared amarilla que en sí misma era como una obra de arte china. En cuanto lee esto, Bergotte come unas patatas y va a ver la exposición; pasa sin prestar interés ante muchos cuadros que se le antojaron secos y sin gracia. Pero entonces llega ante la *Vista de Delft*, y observa el *petit pan de mur jaune* (el pequeño panel de pared amarilla). Asemeja el *petit pan* con una mariposa que un niño desea alcanzar, y piensa: "así debiera haber escrito yo –se decía-. Mis últimos libros son demasiado secos, tendría que haberles dado varias capas de color, que mi frase fuera preciosa por ella misma, como ese pequeño panel amarillo[21]". Entonces, Bergotte se desploma sobre el suelo, y muere.

Ya hemos expuesto que el contacto que tuvo Proust con Vermeer fue, a parte de su primer visionado de la *Vista de Delft* en 1902, en mayo del 1921, cuando le pide a su amigo Vaudoyer que le acompañe a ver la exposición en la que se encuentra ese cuadro que considera tan maravilloso. Sin embargo no debemos creer que el episodio de la muerte de Bergotte refleje del todo la visita de Proust al Jeu de Paume. Bergotte representa al mismo Proust, que había querido plasmar en la muerte de Bergotte ante el cuadro de Vermeer su propia muerte, como había temido y deseado.

La muerte de Bergotte, ante todo, es un encuentro trágico y sublime con Vermeer, que en realidad no le lleva a la muerte total. El *petit pan* hace que se dé cuenta de la falta de refinamiento en sus libros, el elemento puramente artístico que sí siente es inherente en el arte de Vermeer. Entonces pone en balance su vida y el *petit pan*, justo antes de desfallecer. Bergotte muere inmediatamente en lo particular, y se recupera para flotar y vivir en lo general.

> En nuestras condiciones de vida en esta tierra no hay ninguna razón […] para que el artista ateo se crea obligado a volver a empezar veinte veces un pasaje para suscitar una admiración que importará poco a su cuerpo comido por los gusanos, como el detalle de pared amarilla que con tanta ciencia y tanto refinamiento pintó un artista desconocido para siempre, identificado apenas bajo el nombre de Ver Meer. […] Le enterraron, pero durante toda la noche fúnebre sus libros, dispuestos de tres en tres en vitrinas iluminadas, velaban como ángeles con las alas desplegadas y parecían, para el que ya no era, el símbolo de su resurrección[22].

Bergotte tan sólo vive en lo general, que lo anima y lo nutre, mientras que en lo particular muere instantáneamente.

---

[21] PROUST, Marcel, (1925). *En busca del tiempo perdido, vol. 5. La Prisionera*. Traducción de Consuelo Berges, Madrid: Alianza, 2016. p. 227.

[22] PROUST (1925), p. 228.

Estas páginas sobre Vermeer son probablemente las últimas palabras de Proust sobre la pintura, ya que murió el 18 de noviembre de 1922, un año después. Como sabemos, a la *Vista de Delft* le dedica dos líneas, que luego va repitiendo de forma abreviada en la expresión *petit pan de mur jaune*. Proust no sólo elige a Vermeer, el menos anecdótico de los pintores holandeses, sino que la brevedad de esa presentación quema los valores atmosféricos que acompañaban a las vistas-arquetipo holandesas, acompañadas de una descripción de la humedad, el viento, el sol y la lluvia, valores que ahora son negativos en cuanto que ejemplifican la gran parte de los cuadros holandeses expuestos, los cuales Bergotte pasa ante ellos sin detenerse. En la brevedad queda eliminado cualquier tipo de accidente proveniente de la pintura de género holandesa, y quedan restantes poco más que líneas y colores: los personajes pequeños en azul, la arena rosa y el sorprendente *petit pan de mur jaune*.

Proust reduce a lo más sustancial la obra de Vermeer, un pintor de lo esencial: con el *petit pan de mur jaune* está elevando la *Vista de Delft*, ya que le está otorgando el don de lo único, lo irrepetible. Vermeer le otorga distinción al lado de otras vistas de la época, que simplemente eran una representación topográfica o una vista atmosférica, y Proust condensa esa distinción en el *petit pan de mur jaune*. Dice Baudelaire que en cada obra "hay un tono particular atribuido a una parte cualquiera del cuadro que se hace clave y gobierna a los otros[23]". Proust establece el pequeño panel de pared amarilla como ese elemento que gobierna a todos los demás. Así como la *Vista de Delft* gobierna sobre todas las demás vistas, el *petit pan de mur jaune* supera a todos los demás elementos del cuadro, siendo la esencia de la obra.

[23] BAUDELAIRE, Charles (1859), *Salones y otros escritos sobre arte*. Traducción de Carmen Santos, Madrid, Antonio Machado Libros, 2005, p. 241.

PARTE SEGUNDA

De la belleza de lo cotidiano al heroísmo de la vida moderna

"La cosa no es ya bella porque es virtuosa, sino virtuosa porque es bella"

TODOROV, Tzvetan. *Elogio de lo cotidiano*

En este apartado nos disponemos a resolver el tema de la recepción de la pintura holandesa en la Francia del siglo XIX. Para ello, primero observaremos los cambios que se llevaron a cabo en el arte tanto en Holanda del siglo XVII como en Francia doscientos años después, por lo que se establece un paralelismo entre ambas culturas, lo que creemos que fomentó la positiva recepción francesa de la pintura holandesa, y en particular de la pintura de Vermeer. Consideraremos, para ello, las teorías de Hegel sobre lo simbólico, y finalmente tomaremos el relato del viaje de Gustave Vanzype a Delft para ejemplificar esa recepción de la pintura holandesa.

I: Cambios y revaloraciones: entre la pintura de género y el paisaje

I. I: Holanda, siglo XVII: el heroísmo de la vida cotidiana

Para entender la situación de Delft en los días de Vermeer debemos volver la vista atrás al siglo XVI. Los Países Bajos se componían de diecisiete provincias entre los territorios que componían estos y Bélgica, hasta que, durante la Guerra de los Ochenta Años, en el año 1579 siete provincias del norte –Holanda, Frisia, Güeldres, Groninga, Utrecht, Zelanda y Overijssel- formaron una unión bajo el mandato de Guillermo I de Orange, hasta que en 1581 se separaron de España y la Casa de los Habsburgo y formaron su propia república, las Provincias Unidas. Esto dividió Los Países Bajos en dos partes. Durante el armisticio del 1609 al 1621, las provincias del norte pudieron finalmente proclamar su independencia, que les fue otorgada en el año 1548 en los tratados de la Paz de Westfalia.

Las Provincias Unidas se encontraron sin *stadhouder* –el Capitán General de las Provincias Unidas- cuando Frederick Hendrik murió en 1647 y su hijo, Guillermo II, poco después de él. Hasta el año 1672 no volvieron a tener un lugarteniente. Bajo el gobierno provisional de Johan de Witt, sucedió un largo período de prosperidad política y económica entre 1653 y 1672 –

coincidiendo con el período artístico de Vermeer. El comercio holandés se expandió, vendiendo artículos asiáticos a Francia y viceversa, de modo que se enriquecieron muy rápidamente. Gracias al floreciente mercado marítimo y a la economía abierta de mercado, se desarrollaron nuevas industrias, como la de la porcelana en Delft. Esto, a su vez, provocó la producción de mapas, cartas náuticas y atlas, y la popular tendencia a la topografía y a los mapas de ciudad reflejaba a su vez la nueva confianza del pueblo en las Provincias Unidas[24], ya que demostraban el poder de una ciudad o país.

Hay dos características del protestantismo holandés que ejercen su influencia en el arte del siglo XVII. En primer lugar, se produjo un auge de la iconoclastia que permitió que la pintura se emancipase de la religión; esto provocó, en consecuencia, que la pintura se dirigiese hacia el mundo profano: "Lo que Holanda inventó no fue cómo colocar un pescado en un plato, sino que ese plato de pescado dejara de ser la comida de los apóstoles[25]". Esto nos lleva a la segunda característica, y es la importancia que se concedió a la vida secular. Es propia de la tradición protestante y erasmista la idea de que puede vivirse la piedad en las circunstancias reales de lo cotidiano[26]. Eso, sumado a la independencia respecto de la monarquía española de la que hablábamos antes, provocó un cambio considerable en la pintura holandesa. Se especializó en nuevos géneros desde los inicios del siglo XVII, por ejemplo el paisaje urbano, que dejó de tener un papel menor a adquirir mayor notoriedad. Debido al incremento de interés en la cartografía los artistas empezaron a ver el paisaje como un motivo artístico a partir de la segunda mitad del siglo XVI, y se convirtió en un tema en sí mismo. Es notorio mencionar que los temas escogidos por los pintores holandeses tienen mucho que ver con los valores morales, sobre lo que se considera virtud o vicio. Al fin y al cabo, se trata de elogiar la vida cotidiana y no de neutralizarla como es el caso de la pintura italiana, ya que el hecho de que se escogiese una persona o un objeto para plasmarlo en el arte ya le convertía en digno de ser representado. Sin embargo no hay que pensar que los cuadros eran de por sí lecciones de moral o conducta, sino de conceder una nueva atención a todos aquellos elementos que antes eran secundarios en una obra. Como si el hecho de querer elogiar la vida cotidiana hubiese cambiado, a su vez, la manera de pintar.

> Recordemos las frases de Taine y de Fromentin: para estos pintores, decía el primero, basta con que las cosas existan para que sean dignas de interés; su objetivo es que se ame lo que imitan, añadía el segundo. Esta representación es en sí misma una forma de incitar a la admiración, y lo ideal se confunde aquí con lo real. […] Cortar nabos y pelar

[24] En algunos de sus interiores, Vermeer incluye mapas, tanto de Delft como de las Provincias Unidas.
[25] TODOROV, Tzvetan (1997). *Elogio de lo cotidiano*, Traducción de Noemí Sobregués, Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2013, p. 11.
[26] TODOROV (1997), p. 26.

> manzanas se convierte por primera vez en una actividad tan digna de figurar en el centro de un cuadro como la coronación de un monarca[27].

Los pintores son plenamente capaces de plasmar la belleza que alberga un objeto o un gesto cotidiano en toda su totalidad, ya que se está hablando de una nueva concepción de la belleza, que difiere de la italiana en que esta encuentra la belleza en una serie de proporciones establecidas; en cambio, la holandesa simplemente elige por sí misma mostrar la belleza escondida en un gesto que hasta el momento había pasado desapercibido, pero que ahora es elevado una condición heroica.

Vermeer lleva al más alto nivel la pintura holandesa. La mayor parte de sus cuadros representan escenas de la vida cotidiana: una muchacha probándose un collar de perlas, otra vertiendo leche en una vasija, una mujer leyendo una carta o un astrónomo observando un globo celeste. Sin embargo la crítica se resiste, por lo general, a calificar a Vermeer como un simple autor de pinturas de género, ya que Vermeer no parece doblegarse a una temática, sino ir más allá y servirse de ella. Cuando observamos alguna de sus obras como la *Mujer con un collar de perlas*:

> La distribución rigurosa de la luz y las sombras, la sencillez del espacio y sobre todo la inmovilidad serena de la mujer, que la aleja del mundo real y la introduce en una especie de reino encantado, todo eso hace que también nosotros abandonemos el mundo representado y nos instalemos voluptuosamente en el propio cuadro[28].

Esta percepción es muy importante, ya que anticipa la reacción que se tuvo doscientos años después cuando Vermeer se impuso en la pintura Impresionista y Realista francesa. Su pintura anuncia una concepción del arte en la que la intención del mismo no es psicológica ni moral, sino únicamente pictórica, y eso sólo surgirá de nuevo en el siglo XIX.

I. II: Francia, siglo XIX: nuevas consideraciones paisajísticas

A partir del siglo XVIII, la pintura de paisaje empezó a desempeñar un papel esencial como representación del espíritu, y se convirtió en un vehículo para la exploración emocional. Ya en el 1730 algunos pintores habían empezado a experimentar cierta libertad, rompiendo con las antiguas fórmulas del siglo XVII y alejándose de los conceptos tradicionales de estilo y técnica en la búsqueda de nuevas perspectivas que reflejasen otra verdad empírica; observaban la naturaleza con franqueza y reflejaban su espíritu en ella. El siglo XIX trajo consigo un cambio

[27] TODOROV (1997), p. 72 y 73.
[28] TODOROV (1997), p. 86.

en la visión de la naturaleza, pasando a expresar un conjunto de emociones y especulaciones sobre el lugar del hombre en el cosmos. Son producto de esa concepción cuadros como *Monje junto al mar* (1808) de Caspar D. Friedrich, o *Puerta de rocas* (1818) de Karl F. Schinkel. De esta manera, a principios del siglo XIX la pintura de paisajes se igualaba en categoría a la pintura de historia o alegórica.

Con las revoluciones de 1848 se produjo una nueva ruptura: artistas como Jean-Françoise Millet o Gustave Courbet buscaron la reconciliación de la realidad social de la época, por lo que apostaron por un arte que formase un solo elemento al fusionarse con la realidad[29]. Convirtieron a los campesinos en una temática popular, presentándolos como un modelo social fuerte, y no en imágenes que evocaban la nostalgia de la sencillez o la inocencia. Surgió, a su vez, una obsesión con la búsqueda de la máxima exactitud a la hora de representar la naturaleza, provocada, a su vez, por la creciente tendencia de la pintura *en plein air* no como una obra que se debía acabar en el estudio, sino como un todo entre la pintura y la naturaleza.

Sin embargo, el punto donde nos interesa llegar es ese aspecto del paisaje del siglo XIX que conducía a los espectadores hasta cualquier lugar apartado de su realidad. Representando la naturaleza en estado puro y alejada de la industrialización y los procesos tecnológicos, no de manera bucólica, sino más bien inalcanzable debido a la lejanía, aquellos paisajes que mostraban lugares remotos se conservaban en los rincones más profundos de la mente de los espectadores. De hecho, la pintura de varios paisajistas como por ejemplo Camille Corot evolucionó de una representación más "tangible" del paisaje, a asumir esta dirección inmaterial, creando un mundo que se antojaba soñado y no real.

Es esta evolución de la pintura la que nos interesa. Se elevó el paisaje a una categoría que en el siglo XVI hubiese sido impensable, y además se convirtió, por una parte, en un elemento mediante el cual mostrar la realidad mundana, y por otra parte, un medio para alejar a los espectadores de su realidad y hacerles viajar a un lugar idealizado.

II: La recepción francesa de la pintura holandesa

A parte de la revaloración del paisaje hay elementos a considerar para acabar de entender esa recuperación de la pintura holandesa en el siglo XIX. El primero es que se produce un aumento de la literatura de viajes en Francia, cuyo tema predilecto por los escritores era un viaje a Holanda. Algunos temas recurrentes en esta literatura eran la noción del arte como un espejo de

[29] EISENMAN, Stephen (1994), *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2001, p. 324.

la vida o la realidad, técnicas y medios de transporte, lo remoto, la nitidez holandesa, etc.[30]. De hecho, es durante estos viajes que se empezó a construir la imagen de la Holanda del siglo XVII, ya que ésta se hallaba sólo en los cuadros. Este interés por Holanda puede ser debido a que durante el siglo XVII, como hemos comentado con anterioridad, se produjo un aumento del comercio de productos de oriente entre Francia y los Países Bajos, de manera que tiene sentido que durante el siglo XIX a Holanda se la considerase la China de Occidente. En la literatura y los artículos sobre arte holandés hayamos referencias a esta apelación, por ejemplo, en los artículos que leyó Proust sobre Vermeer que escribió su colega Vaudoyer. En artículo escrito el 14 de Mayo para la revista L'Opinion se habla de él de esta forma: "Il y a dans le métier de Vermeer une patience chinoise, une faculté de cacher la minutie et le procédé de travail qu'on ne retrouve que dans les peintures, les claque et les pierres taillées d'Extrême Orient[31]". Esta "paciencia china" es sólo un primer paso hacia el descubrimiento de una cualidad esencial del arte de Vermeer. Proust reanuda lo escrito por Vaudoyer pero lo hace combinando la primera cita sobre la paciencia china junto con otro juicio de Vaudoyer que encontramos en el mismo artículo, en el que argumenta que observando obras como *La lechera* (1658-60) o *La costurera* (1669-70): "On peut vite cesser de croire que l'on est devant un cadre, et imaginer que l'on a devant soi une vitrine où le bibelot le plus précieux et le plus singulier est enfermé[32]. Proust fusiona ambos elementos y en uno de estos raros y particulares objetos ha encontrado el "petit pan de mur jaune".

El segundo elemento es la ruptura que se produce en el arte del siglo XIX, que llega mucho más allá de esa revaloración del paisaje que hemos estado exponiendo. Se trata de que la pintura ya no es una representación y pasa a ser una presentación; la pintura habla por sí misma, y las figuras que se representan en ella no están individualizadas, sino que se sirven de la pintura misma: "El espectador ya no cae en la tentación de preguntarse por la psicología de los personajes, por sus actos pasados o futuros[33]".

La pintura holandesa del siglo XVII se emancipa de un contexto ritual o religioso, y esa emancipación se convierte en el punto de partida de un arte que aventura al de John Constable o Gustave Courbet, cosa que fomentó que su recepción fuese más que positiva.

En esta recuperación juega un papel fundamental Théophile Thoré. De él hemos hablado anteriormente, pero sobre cómo contribuye a esclarecer la historia de Vermeer. Sin embargo, también es de vital importancia mencionarlo en cuanto a la integración de la pintura holandesa

[30] HERTEL, (1996), p. 84.
[31] RENZI (1999). p. 45.
[32] RENZI (1999). p. 45 y 46.
[33] TODOROV (1997), p. 97.

en Francia. Thoré, un hombre de fuertes convicciones políticas, veía una estrecha relación entre la pintura realista del siglo XIX y la libertad religiosa y política que reinaba en Holanda. Sus artículos publicados en la *Gazette des Beaux-Arts* y en la *République des Beaux-Arts* fueron esenciales a la hora de establecer un canon, unas pautas para la organización y análisis de los cuadros. Thoré fue de los primeros, junto con Fromentin y Havard, en intentar determinar las autorías de las obras no clasificadas y en llevar al público francés las primeras monografías sobre la pintura holandesa, cosa que permitió que la curiosidad se instalase en el alma de los espectadores franceses y les instó a interesarse más por este arte que había estado dormido durante ciento cincuenta años. En concreto, Vermeer es introducido en los dos volúmenes de *Musées de la Hollande* de Thoré, publicados en 1858 y 1860 respectivamente, y posteriormente le dedica los tres artículos que ya hemos analizado en la *Gazette des Beaux-Arts* en el 1866.

La *Vista de Delft* es, por una parte, la vista de un tiempo perdido y, por otra, el testigo de una crisis cultural que se manifestaba en la separación de la religión y el arte y la emergencia de una subjetividad burguesa[34]. Al igual que en Holanda, en Francia también la burguesía ganaba poder frente a la aristocracia, en creciente extinción, de modo que se produce también esa subjetividad burguesa de la que se habla respecto a la pintura holandesa.

Sin embargo, ¿es suficiente que ambas escuelas artísticas coincidiesen en características aunque con doscientos años de diferencia para que el público francés reaccionase de tal manera ante sus obras? Observar en exposiciones o galerías obras de arte holandesas que representasen escenas de la vida cotidiana producía en el espectador un efecto desconocido hasta el momento: una sensación de *déja vu*.

II. I: Hegel y el elemento simbólico

Para entender del todo el efecto que la pintura holandesa tenía sobre los espectadores o los críticos de arte y su elección de calificar de idénticas las realidades holandesas, tanto la histórica como la moderna, es necesario referirnos brevemente a las *Lecciones sobre la Estética* de Hegel. Para Hegel, la característica principal del arte simbólico es que ya no posee una identidad interna, sino que depende exclusivamente de la identidad externa de un objeto, una forma o una imagen con contenido espiritual. Esta identidad externa es arbitraria y esencialmente inadecuada y carente de libertad. Un ejemplo de arte simbólico para Hegel sería el arte egipcio.

Sin embargo, califica el arte holandés de romántico, de los tiempos modernos. Él considera que la pintura holandesa es libre en apariencia, pero sin embargo está sometida a la subjetividad del autor, ya que si en la época clásica la belleza se encontraba en los objetos, en el arte romántico

[34] HERTEL (1996), p. 81.

es el criterio del artista el que decide qué será o no será bello[35]. De modo que los artistas holandeses decidían elevar al rango de belleza elementos que antes no se habrían considerado; sin embargo, no todo alberga belleza en sí misma, al igual que tampoco depende todo de la voluntad del artista:

> Cuando Steen y Ter Borch, De Hooch y Vermeer, Rambrandt y Haals nos ayudan a descubrir la belleza de las cosas, en las cosas, no actúan como alquimistas que pueden convertir el barro en oro. Se han dado cuenta de que esa mujer que cruza un patio y esa madre que pela manzanas pueden ser tan bellas como las diosas del Olimpo, y nos invitan a que compartamos esa convicción. Nos enseñan a ver mejor el mundo, no a entusiasmarnos con dulces ilusiones[36].

Aún así, es esa subjetividad en las obras de arte la que las hace incompletas, ya que están en un perpetuo peligro de pérdida debido a un constante proceso de consolidación. Están basadas en un elemento de reconocimiento subjetivo y temporal, cosa que produce un anacronismo cuando el crítico o espectador observa una obra, produciendo ese efecto *déja vu*. La posibilidad de cognición en el arte, tanto por el artista como por el espectador, está conectada a una consideración auténtica: que cualquier espectador que mira un cuadro se mira a sí mismo. El trabajo del artista es en realidad el de servir de puente óptico para ofrece al espectador el método por el que descubrir algo que sin su obra nunca hubiese percibido por sí mismo. Esta consideración es retrospectiva, es auténtica memoria.

> Gracias al arte, en vez de ver un solo mundo, el nuestro, lo vemos multiplicarse, y tenemos a nuestra disposición tantos mundos como artistas originales hay, unos mundos más diferentes unos de otros que los que giran en el infinito y, muchos siglos después de haberse apagado la lumbre de que procedía, llamárase Rembrandt o Ver Meer, nos envía aún su rayo especial[37].

Vermeer encaja en este pasaje a la perfección porque de lo que se trata es de la posibilidad de reconocimiento en el arte. Y ¿cuál es el motivo por el que Proust elige el arte de Vermeer y no el veneciano? No puede ser por la melancolía romántica hacia un pasado idealizado, porque en ese caso Venecia o Italia hubiesen servido para el propósito perfectamente. Era sobre el arte holandés que críticos como Havard, James o Fromentin expresaban, bajo distintos discursos, que no representaba otro mundo alejado del suyo, sino que mostraban precisamente *su* mundo.

---

[35] TODOROV (1997), p. 98.
[36] TODOROV (1997), p. 100.
[37] PROUST, Marcel (1927). *En busca del tiempo perdido, vol. 7. El tiempo recobrado*. Traducción de Consuelo Berges, Madrid: Alianza, 2011, p. 126.

II. II: Viaje a Delft

Un ejemplo de todo lo que hemos expuesto es el viaje que Gustave Vanzype realizó a Delft para investigar sobre el arte holandés del que tanto deseaba escribir[38]. Él relata que nada más pasar bajo la Puerta de Rotterdam (una de las que se muestra en la *Vista de Delft*) puede observar que Delft ha cambiado drásticamente en esos ciento cincuenta años que la separan del tiempo de Vermeer. Vanzype se muestra claramente desolado: "Rien ne subsiste? Non, rien, rien évidemment ne survit de ces silhouettes précises de monuments, d'édifices, rien que, là-bas, le clocher dressé encore au-dessus des toits. Rien.[39]". Sin embargo, en el intento de establecer relaciones topográficas entre el cuadro y la realidad, Vanzype tiene la sensación de reconocer algo. Pero, ¿el qué?

Sube la vista hacia el cielo serenamente iluminado. Esa mañana de verano era muy parecida a la representada en el lienzo de La Haya. Pero aún así no puede encontrar nada de Vermeer en los edificios o monumentos. Aunque sea el mismo cielo, las construcciones ya no son las mismas, e incluso los hombres han cambiado. "Il n'y a plus rien ici de la Delft de Jan Vermeer, rien que des pierres…[40]".

Entonces una barcaza se aproxima a donde se encuentra Vanzype. Oculta por las sombras, no la había visto antes pero ahora puede observarla con claridad; subida a ella se encuentran el barquero y una mujer. Mientras se acercan, emana un rayo de sol que se filtra entre las sombras y amplifica las líneas y los movimientos de esa mujer que se mueve hacia el crítico. Ella ha encontrado la expresión de heroísmo que Vanzpe creía desaparecida, muerta, y la lleva consigo en esa barca que ondea entre el conflicto voluptuoso y formidable de la luz penetrando en la sombra, del sol calentando el aliento de la tierra sobre las aguas en la húmeda atmósfera holandesa[41]. Y Vanzype piensa:

"Nous sommes toujours dans le pays que peignit Vermeer. Deflt s'est modifiée, sans doute ; mais […] Vermeer est là[42]."

Lo más importante de todas estas consideraciones sobre Vermeer y sobre la pintura holandesa es su representación de la memoria, porque ilustra los contenidos de lo que es recordado. En la pintura holandesa ambos procesos, el pictórico y el de la memoria están conectados. Sin

[38] Para leer el fragmento completo del viaje a Delft, véanse los Anexos, parte III: El viaje a Delft de Vanzype.
[39] VANZYPE (1908), p. 80.
[40] VANZYPE (1908), p. 82.
[41] VANZYPE (1908), p. 84.
[42] VANZYPE (1908), p. 84.

embargo, es cierto que en este caso, la "memoria pictórica" pertenece a un cierto aspecto de los recuerdos relacionado con lo cotidiano, la rutina, el día a día, y no con aquellas memorias que se plasman en nuestra mente por tener una significación especial para nosotros.

Vermeer reproduce la Delft que está dentro de él, la que él *recuerda*. No como si estuviese lejos y plasmase la Delft de sus recuerdos más recientes, sino que nos presenta una imagen de la ciudad en la que él vive y que para él es su mundo. No es un documento, no se trata de ofrecer una vista topográfica, sino que Vermeer va más allá y nos enseña una vista de Delft para que perdure en el recuerdo de todo aquel que la mire. "La vida era así" parece que nos diga. Se extrae auténtica memoria del arte de Vermeer.

Vanzype afirma que a través del tiempo y por la belleza de las cosas contempladas, los hombres que se son desconocidos se reconocerán y amarán en una emoción común; porque un día, tal vez ante un jarrón de cerámica o ante un humilde pendiente de cristal, los hombres probarán de comprender con pasión el alma de un artista, de un artista desaparecido y que gracias a esas cosas ellos habrán reconocido.

Son esos hombres los que dieron la gloria al artista, y algo mejor que la gloria: el reconocimiento.

PARTE TERCERA

La *Vista de Delft* entre la Imaginación, el Tiempo y la Imagen Aurática

"La contradicción que hay en buscar en la realidad los cuadros de la memoria, porque siempre les faltaría ese encanto que tiene el recuerdo y todo lo que no se percibe por los sentidos. La realidad que yo conocí no existía".

Marcel Proust, *Por el camino de Swann*.

En el anterior apartado hemos comentado un pasaje de Vanzype en el que exponía que a través del tiempo son aquellos hombres los que observando objetos cotidianos rememorarán al artista, a Vermeer, y eso le otorgaría no sólo la gloria, sino el reconocimiento. Mencionamos esto porque nos da pie a presentar los tres elementos principales del siguiente análisis de la *Vista de Delft*. No queremos que este sea un análisis convencional, sino que simplemente vamos a extraer las reflexiones de Proust sobre el tiempo y la reminiscencia, de Baudelaire sobre la imaginación y concluiremos con Benjamin y su imagen aurática para ilustrar aquellos aspectos tan distintivos sobre la *Vista de Delft*.

I: El gobierno de la Imaginación

Lo que da pie a Baudelaire a exponer su teoría sobre la imaginación es su descontento con el creciente valor que se le estaba dando en su tiempo a la fotografía. Aparentemente, el credo entre los artistas era que la mejor manera de crear arte era imitando fielmente a la naturaleza. Y ¿qué mejor manera de hacerlo si la fotografía reproduce *exactamente* la naturaleza? De manera que la fotografía empezó a considerarse un arte.

Esta doctrina de imitar la naturaleza Baudelaire la considera enemiga absoluta del arte, y afirma que la fotografía debería ser sirvienta de las artes, su verdadera función: "Si se le permite invadir el terreno de lo impalpable y de lo imaginario, en particular aquel que sólo vale porque el hombre le añade su alma, entonces ¡ay de nosotros![43]".

[43] BAUDELAIRE (1859), p. 233.

Baudelaire está distinguiendo entre dos tipos de artistas: los que se denominan realistas pero él prefiere calificar de positivistas: aquellos que representan la naturaleza sin el hombre; y los imaginativos: los que desean iluminar las cosas con el espíritu y proyectar ese reflejo sobre otros espíritus[44]. En contraposición a los positivistas, un hombre imaginativo habría calificado de aburrido reproducir exactamente lo que ven sus ojos sin establecer ningún juicio ante ello, sin proyectar lo que dicta su espíritu, ya que nada de lo que viese le satisfaría por completo.

Las producciones de un positivista no serían más que mentiras y no realidades, ya que no estarían dirigidas por el gobierno de la imaginación. Estos hombres que simplemente se guían por sus ojos proclaman que no tienen imaginación y desean que nadie pueda tenerla al adoptar la doctrina que el arte debe ser una copia exacta de la naturaleza. La cuestión es que los artistas imaginativos, al igual que los positivistas, también pueden concebir un instante de naturaleza sin el hombre, pero para extraer de ella la metáfora y la alegoría. La imaginación se sirve de todas las imágenes y símbolos que le entrega el universo para darles un valor relativo y así que todas las facultades del alma se sirvan de ellos, ya que todas ellas están subordinadas a la imaginación.

> Ella (la imaginación) ha compuesto toda la creación, y, con materiales amasados y dispuestos siguiendo reglas cuyo origen no podemos encontrar más que en lo más profundo del alma, crea un mundo nuevo. […] Sin ella, todas las facultades son como si no fueran. […] Juega un poderoso papel incluso en la moral; pues permítanme llegar hasta ahí, ¿qué es la virtud sin imaginación?[45].

La imaginación ha creado el mundo, y por tanto, lo gobierna. Esta capacidad creadora del hombre es asemejada con la capacidad creadora de Dios, que proyecta, crea y mantiene su universo[46]. Y así como todas las aptitudes del alma deben estar subordinadas a la imaginación, también deben servirla todas las partes del arte, ya que es una facultad única y superior a todas las demás.

Aquellas obras que sean creadas bajo el gobierno de la imaginación proyectarán el reflejo del alma del artista; si el artista es fiel a esta facultad, se dejará guiar por el sueño que le conduce a crear el cuadro, y este será concebido como un mundo. "Un cuadro conducido armónicamente consiste en una serie de cuadros superpuestos, cada nueva etapa dando al sueño mayor realidad y haciéndolo sufrir un grado hacia la perfección[47]". Cada cuadro, por tanto, será un espejo a un mundo, y esa es precisamente la clase de reacción que tendría el espectador cuando mirase una

[44] BAUDELAIRE (1859), p. 242.
[45] BAUDELAIRE (1859), p. 236.
[46] BAUDELAIRE (1859), p. 239.
[47] BAUDELAIRE (1859), p. 241.

obra creada por la imaginación. Esto coincide con la reacción al observar la pintura holandesa, y en particular la *Vista de Delft*.

Si la imaginación puede concebir la naturaleza sin el hombre, la imaginación también puede hacer el paisaje, solo que no será aquel que el pintor plasma directamente de lo que ven sus ojos. Los imaginativos, e incluimos entre ellos a Vermeer aunque Baudelaire no se refería a él en particular, crean una ilusión, una mentira en torno al paisaje, solo que esa mentira, por ser falsa, habla más de la verdad que todos aquellos paisajes creados por los positivistas.

I. I: La mentira de Vermeer

Es en el acto de reconocimiento en el arte que provoca Vermeer precisamente donde se encuentra esa mentira. En primer lugar porque tiene el aspecto de ser una imagen instantánea y de mostrar un momento real en un lugar real, y sin embargo ni un solo detalle es casual. No es la descripción de una realidad. "La «verdad» de la imagen es una ilusión meticulosamente inventada. […] Vermeer crea la ilusión de que se ha representado en realidad algo que habríamos podido ver con nuestros propios ojos si nos hubiéramos introducido en la piel del artista. «Así era en realidad», afirma[48]".

Vermeer establece una mentira triple: que se puede representar su mundo sobre una superficie plana, que este mundo crea la ilusión de que puede existir una vida al margen del tiempo y que la imagen contemplada es algo más que una imagen: está todavía teñida de la realidad en la que está inspirada[49]. Vanzype afirma que no se puede aumentar la felicidad del hombre diciéndole que la belleza, la paz y la alegría están en un dominio inaccesible, situadas fuera de la realidad que pueden contemplar, que pueden tocar, sino que la aumentamos buscando en la naturaleza aquello que sea bello, bañando una imagen de una atmósfera más sensible que en la que nosotros vivimos, armonizando los colores, volviendo más deseables y preciosas las cosas a conquistar.

Si haciendo esto somos capaces de encontrar unos rasgos de verosimilitud, de conservar la medida que permitirá a los hombres reconocerse y reconocer el paisaje en el que viven, en definitiva, de reconocer su propio mundo dentro del cuadro, entonces les estamos brindando una dulce mentira, estamos creando en ellos la facultad de despertar de un sueño. Para conseguir ese

[48] TAYLOR (2010), p. 93.
[49] TAYLOR (2010), p. 93 y 94.

resultado tan admirable, es necesario permanecer entre la imaginación y la realidad desnuda, entre el sueño descompuesto y la estricta realidad[50].

> Vermeer fait cela: il est le réaliste qui s'épure, le rêveur qui contemple et transforme les réalités, qui ment sublimement aux hommes pour leur donner plus de confiance, plus d'espoir, dans un crâne et clair optimisme[51].

Ni el tema de la pintura ni otras anécdotas nos deben distraer de la verdadera preocupación de Vermeer: la pintura misma, el arte y el efecto que ejerce sobre el alma humana, ya que el principal motivo de su pintura se encuentra profundamente arraigado a ese flujo permanente entre la realidad y la ilusión en el arte. La vista de Delft que tenía Vermeer no es una "vista" en su sentido habitual porque no está enfocada a nada en particular, sino que dirige su mirada directamente hacia dentro. Proyectando su espíritu, y bajo el mando de la imaginación, Vermeer representa su mundo de tal manera que los demás se vean no sólo reflejados, sino que reconozcan en él el suyo propio.

II: La trascendencia del Tiempo

De los apartados anteriores extraemos que lo que el público experimentaba ante una obra de Vermeer era un acto de reminiscencia, el acto del reconocimiento a través del arte. Aquello que algunos llamaban nostalgia o melancolía cuando se deleitaban ante un cuadro significaba mucho más para el autor de *A la rècherche du temps perdu*.

Para Proust, la experiencia cognitiva a través del arte se debe a un acto de revelación a través del tiempo. Manteniendo una concepción de la realidad muy efímera, Proust considera el acto de la reminiscencia como un refugio, transportarse al pasado para huir de ese presente que se le antoja cruel y letárgico. Sus recuerdos, a los que acude constantemente, son turbios como si los mirase a través de una tela; muestran sus anhelos más íntimos y un pasado que ya jamás volverá.

Proust relata un pasado y lo traslada al presente, de manera que esos recuerdos están en una línea entre lo real y lo irreal, lo ilusorio y lo verdadero. Él es consciente que los recuerdos que se han vivido, los lugares conocidos, los paseos dados, las calles, los bailes, ya nada es parte de este mundo. Y sin embargo sí es parte de nuestra memoria. La reminiscencia es un una confluencia entre lo real y lo irreal pero trasladado al presente.

[50] VANZYPE (1908), p. 76.
[51] VANZYPE (1908), p. 77.

Hay, por tanto, una dimensión subjetiva de la memoria, y esta dimensión desafía las convenciones realistas de la época. Son esos positivistas a los que se refería Baudelaire y a los que Proust también desprecia los que consideran la memoria como una parte objetiva de nuestro ser. Hay un factor falso en el arte realista (o positivista), al contrario que aquel arte que está construido a partir de una visión subjetiva de la memoria (sería la misma distinción que establece Baudelaire entre los positivistas y los imaginativos).

Hay otra manera mediante la que Proust distingue entre estas dos concepciones. Y es la concepción del hábito y de la memoria auténtica. Ambos están conectados, pero sólo uno conduce a la verdad.

II. I: El hábito y la auténtica memoria

Para empezar, la idea del hábito que tiene Proust enlaza directamente con la concepción Hegeliana del símbolo, o el arte simbólico, opuesto al arte holandés, ya que se trata de una convención socialmente aceptada. El hábito, o la convención, se contrapone a la auténtica memoria en cuanto a sus respectivas temporalidades; el primero está arraigado a una temporalidad linear, al mero paso del tiempo. Sin embargo, la segunda está estructurada temporalmente por sucesos al azar que ayudan a trazar un puente entre el presente y una autenticidad remota, verdadera. Ambos conceptos están conectados, porque a través del hábito los recuerdos se construyen y se forman, pero solo podemos recordar aquello que la memoria ha seleccionado al azar:

> Para ser guardado después en ese inaccesible calabozo al fondo de nuestro ser, cuya llave el hábito no posee y tampoco necesita. […] (Ante) el Tiempo –una condición de la resurrección por ser un instrumento de la muerte-, y el Hábito – una aflicción en cuanto que se opone a la peligrosa exaltación de aquélla y una bendición en cuanto que mitiga la crueldad de ésta-, la Memoria […] (recurre) a esa salvación fortuita y fugitiva en medio de la vida que puede sobrevivir cuando la negligencia del Hábito estimula la acción de la memoria involuntaria, y en ninguna otra circunstancia. Proust ha adoptado esa experiencia mística como el leitmotiv de su composición[52].

Todas estas consideraciones sobre el tiempo, la memoria y el hábito pueden trasladarse al campo del arte, que es el que tratamos nosotros aquí. Hay dos distinciones, la del hábito o la costumbre y la de la auténtica memoria. La primera se identificaría con los pintores positivistas

[52] BECKETT, Samuel (1930). *Proust y otros ensayos*, Colección Indicios, 2008. 10 de Febrero de 2016. https://issuu.com/marianababarovic/docs/beckett, p. 61 y 63.

de Baudelaire, y la segunda con los imaginativos, aquellos que aportaban su propio reflejo a su obra. De ahí extraemos que el verdadero arte depende primariamente de la auténtica memoria y no de las convenciones, por tanto esa posibilidad de cognición en el arte *es* la auténtica memoria. El descubrimiento que el arte obliga a hacer al espectador es el de su propia vida, de la realidad tal y como hay que sentirla.

¿Cómo encaja la *Vista de Delft* en el hábito y la auténtica memoria, entre la imaginación y la realidad desnuda? Estas figuras se aplican en las metáforas de la muerte de Bergotte. En cuanto ve la obra y su mirada queda atrapada en el panel de pared amarilla, Bergotte alza la mano cual niño deseando atrapar una mariposa. La mariposa y el *petit pan de mur jaune,* los dos son lo mismo en la experiencia de Bergotte: mientras el primero se convierte en el segundo, él muere. De modo que Proust define la muerte como una identidad del pasado y el presente. Ese acto de revelación que experimenta Bergotte ante el *petit pan de mur jaune* es la auténtica memoria extraída del proceso de reconocimiento en el arte.

Tenemos entonces esa concepción del tiempo que se divide y se filtra entre las diferentes consideraciones sobre la memoria y la reminiscencia. Ese acto de reconocimiento en el arte es también común en los espectadores de arte holandés, pero Proust no se queda ahí cuando distingue entre el hábito y la memoria auténtica, que al fin y al cabo son los elementos que rigen el arte de los realistas o positivistas y de los imaginativos.

Avanzamos pues un poco más en esta pirámide que componen la Imaginación, el Tiempo y la Imagen Aurática, a la que hemos dejado en último lugar no sin una buena razón, ya que sintetiza las otras dos; sin las primeras la última no tendría sentido, y viceversa.

III: Lo memorable en la Imagen Distante

Como Baudelaire 80 años antes, Benjamin también se inclina por hacer su propia reflexión sobre la historia de la fotografía antes de desarrollar su concepto del aura. Sin embargo toma una visión diferente de la de Baudelaire.

Según Benjamin, los primeros hombres que perseguían el objetivo de fijar las imágenes de la camera obscura fueron los primeros que “anticiparon” la llegada de la fotografía. Finalmente lo consigue Daguerre en el 1839 con placas de plata yodada, que expuestas a la luz en la camera obscura conseguían fijar la imagen. Esto, en principio iba a convertirse en medios de ayuda para pintores, tal y como pedía Baudelaire (que la fotografía fuese la sirvienta de la pintura); sin embargo, fue el surgimiento de la fotografía, que pronto tomó el relevo de la pintura.

No nos extenderemos más en este asunto porque lo discutiremos más adelante. Ahora, sin embargo, quisiera puntualizar que el hecho de que se mencione la cámara obscura no es casual, sino que se tiene constancia de que Vermeer, como la mayor parte de los paisajistas de su época, utilizaba la cámara obscura como método para aislar una parte del paisaje y así poder plasmarlo en el cuadro. Esto es importante a la hora de considerar cómo influyen las consideraciones de Benjamin sobre la fotografía, el aura, y la pintura.

Al contrario que Baudelaire, Benjamin afirma que "si se profundiza el tiempo necesario en una fotografía, nos daremos cuenta de que la técnica más exacta puede conferir a sus productos un valor mágico que una imagen pintada ya nunca tendrá para nosotros[53]". En el momento en que el artista no pinta lo que ve, sino lo que se refleja en la cámara, la naturaleza cambia, porque se está substituyendo el espacio constituido por la conciencia humana por un espacio formado inconscientemente. De forma que este distanciamiento, ésta "no implicación", para Benjamin es buena, y por supuesto cuando se trata de una fotografía, que simplemente es el reflejo de la luz y que no lo ha creado en hombre en el sentido de obra de arte, se declara completamente a favor.

Benjamin declara que el mayor logro de la más reciente escuela fotográfica es la emancipación del objeto del aura, y eso sólo lo consigue Atget con sus fotografías de tema parisino. Él libera la fotografía de esa sofocante atmósfera que estaba adquiriendo debido a los retratos fotográficos, la purifica. Si en la fotografía el aura se separa del objeto, entonces sólo permanece en ella el objeto en sí, sin ningún tipo de distinción[54].

Entonces, ¿cómo define Benjamin el aura?: "El aura es una trama muy especial del espacio y tiempo: la irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que pueda encontrarse[55]".

III. I: *Fernbild*

Benjamin no es el primero en formular un concepto así. De hecho, y en relación con Vermeer, Hans Jantzen fue el primero en detectar en las obras del artista la identidad del *Nah(raum)bild* –la imagen cercana- y del *Fern(raum)bild* –la imagen distante-, es decir, la representación de lo que está cerca, en un formato relativamente pequeño, pero como algo remoto y completamente

[53] BENJAMIN, Walter (1972-1982). *Sobre la fotografía*. Editado y traducido por José Muñoz Millanes, Valencia: Pre-Textos, 2015, p. 26.
[54] No en vano las fotografías de Atget fueron el referente de los surrealistas para sus creaciones a partir de los *objets trouvés*.
[55] BENJAMIN (1972-1982), p. 40.

fuera de alcance[56]. Según Benjamin, querer acortar distancias con las cosas es una inclinación tan apasionada como cuando se intenta superar lo irrepetible, reproduciéndolo[57].

Es, sin embargo, el escultor alemán Adolf von Hildebrand el que nos aclara qué es este concepto. En su tratado *Das Problem der Form*, discute lo que él llama *Erinnerungsbild* y el *Fernbild* –la "imagen de la memoria" y la "imagen distante". Él afirma que todos los fenómenos visuales tienen una "forma real" (*Daseinform*) y una "forma intuitiva" (*Wirkungsform*). La segunda está relacionada con nuestros hábitos perceptivos, y también con nuestra memoria visual, con las imágenes de la memoria (*Erinnerungsbild*). Como afirmábamos anteriormente, ni la práctica artística ni la percepción son libres ni puras. Esas nociones de pureza Hildebrand las identifica con el arte positivista[58].

Para él, la obra de arte se percibe como una representación de las figuras que pertenecen a objetos o materiales no artísticos. Entonces, para que esta representación de lo que no es artístico en su inicio tenga algún valor cognitivo, el artista debe re-crear las condiciones, las circunstancias, que produjeron esa *Daseinform* ordinaria. Esta variación es una función enriquecedora de la obra de arte, y sólo en este sentido inmanente una pintura transciende la *Erinnerungsbild*.

Lo que el observador ve en una obra de arte de este tipo es la imagen aurática, el *Fernbild*, la imagen distante. Es una imagen pura cuya representación consiste en tentar al espectador a descubrir algunos aspectos de la obra, a moverse hacia ella, a tocarla. La imagen distante o aurática nunca es estática, sino que contiene características que invitan al movimiento: por eso convierten lo familiar en distante, y viceversa, como es el caso de la *Vista de Delft*. Ésta se nos presenta con la imagen más remota de lo memorable, que es la esencia del mundo de Vermeer. Esta afirmación de Gowing[59] revela que es el mayor logro de Vermeer hacer de lo remoto algo memorable, y, por ende, reconocible.

El aura es, por tanto, algo que se mueve entre el espacio y el tiempo. Esta separación de ambos la encontramos en Proust, ya que esa memoria traslada al presente produce una separación del espacio-tiempo:

> Los sitios que hemos conocido no pertenecen tampoco a ese mundo del espacio donde los situamos para mayor facilidad. Y no eran más que una delgada capa, entre otras muchas, de las impresiones que formaban nuestra vida de entonces; el recordar una determinada

[56] HERTEL (1996), p. 137.
[57] BENJAMIN (1972-1982), p. 42.
[58] HERTEL (1996), p. 138.
[59] HERTEL (1996), p. 77.

> imagen no es sino echar de menos un determinado instante, y las casas, los caminos, los paseos, desgraciadamente son tan fugitivos como los años[60].

Volviendo al tema de la cámara obscura y el papel del pintor, debemos tener en cuenta que así como posteriormente el técnico substituyó al pintor, en esos primeros tiempos ambos se corresponden con notoria exactitud. Comentábamos en apartados anteriores que Vermeer se anticipa a su tiempo con un tratamiento del arte que sólo se produciría doscientos años después, pero también se anticipaba en otro sentido: con el uso de la cámara obscura.

Este acto de distanciamiento que a su vez produce lo memorable en la pintura no es casual en Vermeer, ni accidental. El hecho de usar la cámara obscura permite precisamente tomar distancia, pero no en el sentido en el que Benjamin considera, ya que para él la naturaleza cambia cuando el hombre empieza a usar la cámara obscura. Al contrario, Vermeer la usa para distanciarse de la realidad y decidir por sí mismo qué clase de color y luz quiere para su vista de Delft; en otras palabras, toma distancia para considerar qué imagen tienen sus ojos de Delft, y así poder plasmarlas en el lienzo[61].

De modo que se están produciendo, en un solo momento, los tres fenómenos que estamos analizando: Vermeer, mediante el gobierno de la Imaginación, plasma *su* vista de Delft sobre el lienzo, y al reflejar su espíritu en ella el espectador puede alcanzar el acto de cognición en el arte a pesar del distanciamiento. Sin embargo, es precisamente esa combinación entre Imaginación y la transcendencia del Tiempo, que producen que esa imagen convierta lo remoto en memorable habiendo sido escindido el espacio y el tiempo, dotándola de aura propia.

La *Vista de Delft* sería una imagen aurática según las definiciones que acabamos de dar, y ésta no sólo se configura mediante la aparición de una lejanía, sino que son necesarias las convergencias de la Imaginación y del Tiempo para que ésta se produzca. Es así como estos tres elementos hacen de la *Vista de Delft* una obra de arte ejemplar, pura y que devasta por completo al espectador. Aporta una importante explicación del fenómeno de la presencia y de la persistencia del arte de Vermeer, ya que ésta no encaja en el tipo de obras atribuidas a Vermeer. Es única en su obra y también en todo el arte holandés.

---

[60] PROUST, Marcel (1927). *En busca del tiempo perdido, vol. 7. El tiempo recobrado*. Traducción de Consuelo Berges, Madrid: Alianza, 2011, p.151.

[61] Véase la Parte Cuarta para una visión más profunda del fenómeno de la cámara obscura como modelo epistemológico y como objeto que modifica la posición del observador.

PARTE CUARTA

A modo de epílogo: la confrontación Arte-Fotografía

"Cuando todo lo que se llamaba arte quedó paralítico, encendió el fotógrafo su lámpara de mil bujías y gradualmente el papel sensible absorbió la negrura de algunos objetos de uso"

Tristan Tzara, 1922

Creemos que es notorio acabar con este apartado; a pesar de que no es el motivo principal de la investigación, a modo de epílogo queremos tratar la confrontación de la fotografía y el arte y cómo confluyen ambas en la *Vista de Delft*, analizando en primer lugar el uso de la cámara obscura, pero no técnicamente, sino cómo esta condiciona la visión del observador. En segundo lugar, veremos la confrontación entre el arte y la fotografía y qué aspectos se entrecruzan en la obra, tratando los juicios de Baudelaire y Walter Benjamin al respecto, para concluir con las consideraciones de Siegfried Kracauer sobre lo memorable en la fotografía.

El observador y su cámara

Aunque no se ha podido demostrar que Vermeer usase la cámara obscura para la creación de sus obras, dada la perspectiva empleada, y el hecho de que la cámara obscura fuese un instrumento muy comúnmente usado por los artistas de su tiempo –en especial paisajistas-, es muy probable que Vermeer usase una para la elaboración de su *Vista de Delft*.

Sin embargo no nos interesa definir los procedimientos técnicos por los que una imagen se fijaba en el papel en la cámara obscura, ni cuál fue la evolución de dicho instrumento a lo largo de la historia (tan sólo hablaremos de la cámara obscura como precedente de la cámara fotográfica más adelante). Lo que aquí pretendemos es utilizar la cámara como modelo para explicar la visión humana y representar la relación del sujeto con el mundo externo. Es decir, para describir el estatus del observador.

Durante los siglos XVII y XVIII la cámara obscura se usaba primordialmente como auxilio en la creación artística. Son conocidos los bocetos de Canaletto realizados con la ayuda de ese instrumento. Ésta era sinónimo de producción de verdad o de una visión verídica del observador,

ya que podía plasmar imágenes idénticas del objeto que se pretendía copiar, así como sus colores, y lo hacía mejor que cualquier otra clase de instrumento auxiliar.

Sin embargo, la cámara es algo más que un instrumento que permite producir una representación bidimensional: también define la posición del observador. Promueve la relación entre éste y la extensión del mundo externo y el modo en el que el aparato establece una delimitación de ese mundo exterior. Esto sólo empezó a concebirse a partir del siglo XVI, cuando cambia la visión de la cámara como instrumento puramente técnico para adquirir este sentido. Esta metáfora de la cámara como figura que define las relaciones entre el observador y el mundo dominó Europa durante el siglo XVII[62]. "En el interior de sus oscuros confines, define al observador necesariamente por su aislamiento, reclusión y autonomía. Impulsa una suerte de *ascesis* o retirada del mundo, con el fin de regular y purificar la relación de uno con los múltiples contenidos del, ahora, mundo «exterior»[63]".

A su vez, representa una dualidad simultánea entre la subjetividad humana y la objetividad del instrumento, aunque, por otra parte, el observador se separa de la observación pura y es testigo de una representación mecánica de la realidad objetiva del mundo. Es por el uso de la cámara que el observador no es parte de la representación. El sujeto garantiza la correspondencia entre el mundo exterior y la representación interior, y eso le permite excluir de esta representación todo aquello que se presente desordenado. Aunque los pintores realistas deseaban representar la naturaleza sin el hombre, recordemos que la Imaginación también lo permite, solo que va más allá. Este es precisamente el caso de Vermeer: con el uso de la cámara obscura, presenta una Delft que, aunque sí aparecen personajes en primer plano, es la imagen de una naturaleza intocable e inviolable por el hombre.

El modelo epistemológico de la cámara

Jonathan Crary propone una imagen de la cámara obscura muy interesante y que encaja perfectamente con lo que venimos a decir aquí: presenta un modelo epistemológico de la cámara bajo las visiones de Locke y Descartes. Locke, en primer lugar, establece una metáfora con la cámara obscura, y la propone como un medio para visualizar las operaciones del intelecto humano. En el *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1690) Locke establece que las únicas vías del conocimiento al entendimiento son como unas ventanas por las que pasa la luz a una

[62] CRARY, Jonathan (1990). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Traducción de Fernando López García, Murcia: Cendeac, 2008, p. 58
[63] CRARY (1990), p. 63.

habitación oscura; si esas imágenes permaneciesen allí, este proceso se parecería mucho a los mecanismos del entendimiento[64].

Por otra parte, Descartes afirma que conocemos el mundo únicamente por la percepción del espíritu, y para conocer el mundo externo es necesario posicionarse previamente en un espacio interior vacío. En este sentido, la imagen de la luz penetrando por la apertura de la cámara obscura se asemejaría a la luz de la razón iluminando el espíritu tal y como lo propone Descartes. Entonces Crary pone en relación dos obras de Vermeer con el paradigma de la cámara cartesiana: estas pinturas son *El Astrónomo* (1668) y el *Geógrafo* (1669). Ambas obras representan a una figura masculina absorta en su investigación, dentro de una habitación iluminada únicamente con una ventana. A pesar de que cada uno estudia el mundo exterior, no miran hacia la ventana, no proyectan su mirada hacia el mundo que investigan. Su conocimiento del mundo procede a través de una representación "clara y distinta" dentro de esa habitación[65]. Es esa separación entre el sujeto y el exterior la que garantiza el conocimiento del mundo.

La cámara oscura, por tanto, es la frontera común entre el observador y el mundo: "es el lugar interior del cual una proyección ordenada del mundo, de la sustancia extensa, se ofrece a la inspección del espíritu"[66]. El problema de la cámara no debe ser reducido a cuestión de efectos ópticos, sino a cómo define la posición de un sujeto observador, y las pinturas de Vermeer responden perfectamente a este modelo, pues ya no se trata de los efectos ópticos conseguidos mediante el uso de la cámara en la *Vista de Delft*, sino que Vermeer extrae una imagen del mundo exterior y la ofrece al espíritu, plasmando, a su vez, el propio reflejo de ese espíritu en la obra.

En eso es diferente la *Vista de Delft* de las vistas habituales, ya que no está mirando a nada en particular, sino que es una vista introspectiva. Es cierto que Vermeer no reproduce exactamente la vista de la ciudad de Delft, pues se ha demostrado que hay detalles que modificó del boceto del cuadro con el objetivo de ofrecer *su* vista de la ciudad. Sin embargo, a diferencia de otros de sus contemporáneos como por ejemplo Canaletto, que también ofrecía perspectivas falsas con las que creaba su propia Venecia, en el caso de Vermeer está *proyectando* sobre el lienzo su vista de Delft, aquella que ha aprehendido mediante una percepción del espíritu. Más allá de si usase realmente la cámara oscura o no, ya que no se ha podido demostrar hasta la fecha, sus pinturas están "profundamente inscritas en el modelo epistemológico de la cámara[67]".

[64] LOCKE, John, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, S. Rábade, Madrid, 1980, p. 17.
[65] CRARY (1990), p. 69.
[66] CRARY (1990), p. 27.
[67] CRARY (1990), p. 69.

Entre el Arte y la Fotografía

Enfrentamientos

Cuando Daguerre consiguió fijar las imágenes de la cámara obscura en placas de plata yodadas, y como consecuencia de la revaloración del paisaje en el siglo XIX, los paisajistas empezaron a revelar perspectivas completamente nuevas sirviéndose de los daguerrotipos para poder producir sus obras, cosa que provocó un aumento de la popularidad de éstos. Fue entonces cuando la fotografía empezó a tomar el relevo de la pintura, afirma Benjamin: "En el instante en que Daguerre consiguió fijar las imágenes de la *camera obscura*, el técnico despidió al pintor[68]".

La primera confrontación teórica entre la fotografía y la pintura entra en juego con las primeras víctimas de la fotografía: los miniaturistas. A finales del siglo XVIII se intentó abaratar el coste de los mini retratos para que fuesen más accesibles a la burguesía que en ese momento estaba en pleno crecimiento; esto se produjo en 1780, sesenta años antes de la creación de la fotografía. Pocos años más tarde se empezó a hacer uso del fisionotrazo, un instrumento capaz de trazar el perfil de un objeto o un individuo sobre una lámina de cobre. Finalmente, "el desarrollo técnico alcanza con la fotografía un *standard* adecuado al desarrollo social y gracias a ella el retrato se vuelve asequible a más amplios sectores de la burguesía[69]".

Sin embargo hay una tensión sin resolver entre el arte y la fotografía, y esa es la que suscitó la reproducción fotográfica de obras de arte. Ésta ha afectado más en la función misma del arte que en la configuración de si la fotografía es arte, ya que la cuestión cambia completamente cuando consideramos al arte como fotografía. Benjamin considera que una obra es aprehendida mucho más satisfactoriamente cuando la observamos en una fotografía que en el natural, aunque admite que puede ser a causa de una decadencia de la sensibilidad artística en el público moderno: "las grandes obras ya no son producciones individuales, sino se han convertido en creaciones colectivas tan poderosas que, para asimilarlas, no hay más remedio que reducirlas en tamaño[70]".

Ante estas dos confrontaciones prevalece la cámara. Ambos enfrentamientos fueron un importante avance en la historia de la fotografía: que el mini retrato fuese más accesible a la burguesía y la reproducción fotográfica de obras de arte, ya que provocaron que se produjesen en grandes cantidades. El hecho de producir fotografías en masa y convertirlo en negocio fue lo que provocó que se pasase a considerar un arte. En cuanto apareció como mercancía empezaron las consideraciones de la fotografía como arte, cosa que provoca una ironía, ya que al acentuar

[68] BENJAMIN (1972-1982), p. 33.
[69] BENJAMIN (1972-1982), p.78.
[70] BENJAMIN (1972-1982), p. 49.

el carácter de mercancía mediante la reproducción en masa se pone en tela de juicio el carácter mismo del objeto como obra de arte, pero esto fue lo que precisamente se calificó de artístico en la fotografía, su reproducción en masa.

Debido a la intención de los pintores de poner toda su expresividad en una relación con la vida actual, acabaron dando la espalda a la pintura y convirtiéndose en fotógrafos, ya que "cuando más aguda era su sensibilidad para el signo de los tiempos, tanto más problemático se les iba haciendo el punto de partida[71]". La fotografía tomó el relevo de la pintura debido a la aceleración del tiempo, que ya en el siglo XIX empezaba a ser notoria, pero que acabó de consolidarse en el siglo XX. La pintura ya no responde a las necesidades artísticas ni sociales; el tiempo de toma de una fotografía, ese instante en el que se fija una imagen, permite una revaloración del tiempo y de la sociedad que vive en él. La función residente en la pintura queda, por tanto, obsoleta, y se pasa a reinterpretar la vida a través de la fotografía. "Igual que hace 80 años, la fotografía vuelve a tomar el relevo de la pintura. […] el espíritu, superando la mecánica, reinterpreta sus resultados exactos como metáforas de la vida[72]".

> En el año 1855 el tosco pintor de ideas Antoine Wiertz salió al encuentro de la fotografía: «Hace algunos años nos nació una máquina, gloria de nuestra época, que cada día asombra nuestro pensamiento y llena de horror nuestros ojos. En menos de un siglo esta máquina será el pincel, la paleta, los colores, la destreza, […] lo expresado por la pintura… Que no se piense que el daguerrotipo mata el arte… Cuando el daguerrotipo, esta criatura colosal, haya alcanzado la madurez; cuando toda su fuerza y su poder se hayan desarrollado, entonces el genio del arte le pondrá de repente la mano sobre el cuello, exclamando: '¡Mío! ¡Tú eres ahora mío! Vamos a trabajar juntos' »[73].

Ni Wiertz ni Baudelaire supieron ver hacia qué dirección apuntaba la fotografía. Los pintores vieron un rival en el la cámara fotográfica y en lugar de luchar contra ella, vencerlo o de estar por encima, simplemente funcionaron de otra manera, cambiaron su manera de pintar y establecieron un camino que divergía del de la fotografía solo que en la dirección equivocada. La pintura no supo hacerle frente; intentó no chocar con ella, evitarla, pero la fotografía no cedió a la subyugación que exigían los críticos y los pintores y lanzó un desafío contra el cual la pintura no supo luchar.

[71] BENJAMIN (1972-1982), p. 49.
[72] BENJAMIN (1972-1982), p. 50.
[73] BENJAMIN (1972-1982), p.51.

La memoria y la fotografía

En este punto, nos basaremos en las tesis de Kracauer sobre la confrontación entre el arte y la fotografía: bajo su punto de vista, en lo que divergen es en el concepto de la memoria. Hemos comentado la experiencia de reconocimiento en el arte, y lo memorable en el *fernbild*, o imagen distante, pero no cómo se soluciona este mismo concepto en la fotografía.

Durante los últimos siglos, la pintura ha ido despojando paulatinamente a la naturaleza de significados alegóricos y simbólicos. Pintores realistas representaban la naturaleza sin el hombre, la naturaleza en su estado más puro y objetivo; evolucionó esta tendencia hasta que en la fotografía moderna surgen las representaciones de la naturaleza sin significado alguno: "cuando más decididamente se libera la conciencia de la naturaleza en el transcurso del procedimiento histórico, tanto más puro se le presenta su fundamento natural. […] Lo que se quiere decir ya no se le presenta en imágenes, sino que su expresión surge de la naturaleza y la cruza[74]". Aquello que la conciencia desea expresar mediante el arte está más allá de la naturaleza, surge una representación de la naturaleza introspectiva. Kracauer coincide, en este sentido, con Baudelaire en que hay dos maneras de representar la naturaleza en el arte. Afirma que éste no está ligado a la naturaleza necesariamente, sino que tiene sus propias leyes.

Contrapone la pintura y la fotografía mediante una anécdota de Trübner al que un cliente le exigió que le retratase tan fielmente que se plasmasen hasta las arrugas de la piel, a lo que el artista respondió que al otro lado de la calle había un fotógrafo. Si el cliente quería ese grado de veracidad debería haber contratado al fotógrafo, pero él pintaba historia. Para que haya historia, por tanto, se debe destruir el muro de superficialidad que contiene la fotografía ya que en la obra de arte, el significado otorgado al objeto se convierte en un fenómeno espacial, mientras que en la fotografía es al contrario: el fenómeno espacial del objeto fotografiado es su significado[75].

Tan sólo de la técnica fotográfica emprada por los pintores de la segunda mitad del siglo XIX se puede extraer algo de significado, ya que a ésta técnica aún le correspondía un entorno espacial. Sin embargo, debido al progreso técnico llevado a cabo a lo largo de las décadas, sincrónico a la paulatina pérdida de significación de los objetos, la fotografía artística perdió su derecho a llamarse como tal, porque se convierte en una imitación. No hay intención estética, "no elabora el objeto atribuido a la técnica fotográfica, sino que quiere revestir con estilo un hecho puramente técnico[76]". En ese sentido, los fotógrafos artísticos temen al espíritu verdadero, por eso se inclinan por la apariencia de lo espiritual; el espíritu verdadero "podría dinamitar el

[74] KRAKAUER, Siegfried (1963). *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*. Traducción de Laura S. Carugati, Barcelona: Gedisa Editorial, 2008, p. 35.
[75] KRAKAUER (1963), p.25.
[76] KRAKAUER (1963), p. 26

trasfondo que sirve como transfiguración a la apariencia[77]". El arte produce significados más verdaderos que la fotografía; ésta sólo toma el objeto desde diferentes posiciones, por lo que crea un continuo espacial, y no muestra esa transparencia del objeto que sí produce el arte.

Tras contraponer la fotografía y la pintura, enfrenta la primera con la memoria. Así como la fotografía crea un continuo espacial, la memoria no incluye ni la presentación espacial ni el transcurso temporal de un hecho[78], por lo que capta las imágenes que contienen un una significación especial, y esta "significación de las imágenes de la memoria está vinculada a su contenido de verdad[79]". Los trazos de la memoria son discontinuos, dilata las distancias temporales, no está sujeta a fechas como la fotografía.

Dado que la memoria selecciona las escenas conservadas por el hombre en función de lo que significan para él, puede ser que este criterio parezca arbitrario para la fotografía, que, según Kracauer, se compone de despojos. Habría una imagen de la memoria que se distinguiría de entre todas las demás, y es aquella que contendría no recuerdos translúcidos como las demás imágenes, sino lo que se reconoce como verdadero. Aquella imagen última del hombre es lo que compone su *historia*.

En una fotografía no aparece el ser humano sino la suma de lo que se extrae de él, ese continuo espacial que reúne la fotografía. "Las fotografías viejas producen escalofríos a quien las observa, debido a que éstas no ilustran el reconocimiento del original, sino la configuración espacial de un instante[80]". Una fotografía no puede producir el acto de reconocimiento que sí encontramos en el arte, debido a que no capta el espíritu verdadero; en cambio, un artista sí puede reflejar su propio espíritu en una obra, tal y como afirmaba Baudelaire. En una fotografía su disposición originaria ya no se fija en el contexto que la vincula con el original, del que se ha extraído la imagen de la memoria, sino que se desvincula y tan sólo prima el continuo espacial que es la fotografía en sí.

En esta última batalla entre el arte y la fotografía prevalece el primero sobre la segunda, ya que ésta tan sólo permanece en la apariencia del espíritu, en la superficialidad, en cambio el arte ofrece auténtica memoria, tal y como hemos argumentado a lo largo de esta investigación. A pesar de que la fotografía venció al arte en otros contextos, lo aventajó y el arte no supo hacerle frente, lo memorable siempre permanecerá en el ámbito de lo artístico, ya que el arte, mediante esa experiencia introspectiva que se proyecta en el lienzo, es el que produce auténtica memoria y conocimiento del sujeto.

[77] KRAKAUER (1963), p. 27.
[78] KRAKAUER (1963), p. 22.
[79] KRAKAUER (1963), p. 23.
[80] KRAKAUER (1963), p. 30.

CONCLUSIONES

La *Vista de Delft* recobrada

"Nous sommes toujours dans le pays que peignit Vermeer"

Gustave Vanzype, *Vermeer de Delft*, 1908.

A través de esta investigación, hemos querido ilustrar un aspecto que considerábamos inexplorado en los análisis de la *Vista de Delft*. Echemos la vista atrás, sin embargo, y recordemos los puntos importantes que hemos tratado.

En primer lugar, hemos comentado algunos puntos que restan en sombras en cada monografía o estudio sobre Vermeer. Para empezar, de donde recibió aprendizaje; es una incógnita importante, ya que ha sido imposible encontrar un artista que fuese un modelo a seguir por Vermeer. Su pintura es tan inusual y única que nos hemos tenido que basar en documentos históricos o en suposiciones hechas a base del seguimiento de sus movimientos más que en un análisis de su estilo pictórico, ya que, como hemos dicho, éste es único.

De modo que eso nos llevó a hablar de su producción, y de algunos testigos de su obra en vida. Debido a que Vermeer no realizaba encargos nos es casi imposible saber qué obras pintó y cuándo, de modo que, de nuevo, hemos tenido que basarnos en fuentes externas como los diarios de viajes de Moncoys o de Teding. Todo ello para intentar recuperar la historia de Vermeer en vida y que permanece irremediablemente en las sombras. Esto no provoca que se dificulte la recepción de Vermeer, al contrario, la convierte en un misterio. Y es el misterio lo que cautivó a Thoré, a Vanzype y a Proust y los llevó a realizar sus elogios a Vermeer, cada uno de forma diferente: Thoré con esos tres artículos en la *Gazette des Beaux-Arts*, Vanzype publicando la primera

monografía sobre el artista, y Proust realizando esa alabanza a Vermeer con la muerte de Bergotte ante la vista del *petit pan de mur jaune*.

Es entonces cuando Vermeer recibe todo el esplendor que merece. No triunfó del todo en su profesión en vida (al menos, no de la manera en que lo hicieron otros artistas como Rembrandt o Rubens), pero la posteridad le tenía reservada esa gloria que no recibió hasta el siglo XIX.

Sin embargo, ¿qué produce que se revalore la pintura holandesa, y en particular la pintura de Vermeer, en la Francia del el siglo XIX? Hemos encontrado varios paralelismos y semejanzas entre la pintura holandesa en el siglo XVII y la pintura de paisajes del siglo XIX, como el cambio de mentalidad en el arte, las revoluciones sociales, el auge de la burguesía, a pesar de que todas se produjeron con doscientos años de diferencia. Aun así, no es suficiente para explicar la reacción del público francés al observar una obra de arte holandesa.

Es en este punto cuando exponemos la teoría de Hegel sobre el símbolo, que ejemplifica maravillosamente las impresiones del observador francés ante una obra holandesa. Gracias a esa teoría, podíamos profundizar en el proceso de reconocimiento a través del arte y el modo en el que un espectador, cuando miraba una obra, se observaba a sí mismo y su mundo reflejados en el cuadro. Para acabar de ilustrar esto, procedimos a relatar el viaje que realizó Vanzype a Delft y así darnos cuenta de que la pintura de Vermeer contiene una representación extraordinariamente vivaz de la memoria, ilustra aquello que es recordado. Conectando el pasado y el presente, los espectadores de la *Vista de Delft* reconocerán no sólo el mundo de Vermeer, sino el suyo propio dentro del cuadro.

¿Cómo sucede esto? ¿Qué hace de especial Vermeer para que los espectadores de la *Vista de Delft* experimenten semejante experiencia? Procedimos, entonces, a analizar los conceptos de la Imaginación de Baudelaire, el Tiempo de Proust y la Imagen Aurática de Benjamin para ilustrar qué es lo que diferencia la *Vista de Delft* del resto de sus paisajes contemporáneos.

De Baudelaire extraemos que el artista que guíe su obra bajo el mandato de la Imaginación creará obras concebidas como otros mundos, y que éstas permitirán a los

observadores ver el reflejo del alma del artista, y también de su mundo. Estamos describiendo lo que antes definíamos como la reacción del público francés ante la pintura holandesa del siglo XVII, que les aportaba una sensación de *deja vu*, y ahora sabemos que en el caso de Vermeer era posible gracias a que sus obras estaban creadas bajo el gobierno de la Imaginación; de hecho, Proust remarca que precisamente lo más importante de la pintura holandesa es que multiplica y modifica *su* mundo.

La concepción proustiana del tiempo se divide entre las consideraciones de la memoria y la reminiscencia. Remite al acto de reconocimiento en el arte holandés, pero sin embargo Proust lo lleva más allá cuando distingue entre el hábito y la auténtica memoria, que se extrae precisamente de ese proceso de cognición a partir de la obra de arte.

Con Benjamin acaba esta pirámide: él desarrolla el concepto de la Imagen Aurática, aunque no es el único. Según él, el aura es una lejanía que se repite por muy cerca que se encuentre la imagen. Hemos comentado, en el mismo apartado, las consideraciones de Hildebrant sobre la imagen distante (*Fernbild*) ya que corresponden exactamente con las teorías de Benjamin. En definitiva, lo que el observador puede ver en este tipo de obras es la imagen distante, el *Fernbild*, que presenta lo más remoto como memorable, y por tanto, reconocible. Lo que es, en definitiva, el mundo de Vermeer plasmado en la *Vista de Delft*.

A modo de epílogo, hemos expuesto el modelo epistemológico de la cámara obscura, y cómo ésta modifica la posición del observador. Consideramos que este punto es importante porque, a través de estas consideraciones podemos observar cómo influye el uso de la cámara obscura en el arte de Vermeer, no a nivel de técnica, sino a nivel de frontera entre el mundo exterior y el observador interior –el artista. Gracias a la cámara, Vermeer extrae una vista de la realidad exterior y la plasma sobre el lienzo, reflejando, a su vez, su propio espíritu sobre el cuadro.

Finalmente, exponemos las confrontaciones entre el arte y la fotografía; en las primeras, la fotografía prevalece sobre la pintura –en cuanto a la reproducción de obras de arte y de la consideración de la fotografía como arte. Sin embargo, en la última confrontación el arte ofrece una característica que la fotografía no posee. Para algunos autores, que la fotografía no contenga este elemento es positivo, sin embargo, para Kracauer, que es el

que nosotros hemos tomado en consideración, no lo es, y él se posiciona a favor del arte en este aspecto: este elemento es lo memorable. La fotografía nunca podrá, como el arte, ofrecer auténtica memoria, ya que permanece en la apariencia y superficialidad del espíritu. La auténtica memoria extraída del arte se ofrece a través de esa experiencia introspectiva por la que el artista plasma su espíritu en el lienzo para que el espectador, al observar su obra, *reconozca* su mundo.

Este análisis exhaustivo de la *Vista de Delft* va mucho más allá que unas consideraciones sobre la modernidad en la pintura del artista de Delft. Cuando observamos la vista de Delft que ofrece Vermeer estamos mirando al pasado por una ventana, pero es un pasado falso; no se trata de una imagen topográfica, no pretendía ofrecer unos datos documentales sobre cómo era Delft en el siglo XVII.

La *Vista de Delft* es una ventana al mundo de Vermeer. De hecho es más que eso, ya que no nos sentimos ajenos a ese lugar, no experimentamos una sensación de *voyeur*, sino que reconocemos lo que estamos viendo, porque Vermeer es el pintor de la memoria, de la auténtica memoria.

El silencio, la apaciguad que reina en la Delft de Vermeer nos acoge y nos invita a sentirnos cercanos a ella, a entrar en ella. Como si de un manto se tratase, nos sentimos acunados por la atmósfera que se respira en el cuadro, por los rayos de sol que iluminan el amarillo de las casas al fondo, por el suave movimiento de las barcas que descansan en el puerto. Las puertas de Rotterdam y Schiedam nos indican que estamos a las afueras de la ciudad como si no pudiésemos entrar, pero sin embargo a nosotros se nos antoja lo contrario: el mundo de Vermeer nos invita a entrar, a sentirnos y a formar parte de él.

Cuando pasamos a formar parte del mundo de Vermeer ya nunca dejamos de estar en él. Porque como dijo Vanzype al viajar a Delft, todos estamos siempre en el país que pintó Vermeer. Aunque no podamos reconocer sus calles, aunque la luz no influya de la misma manera que él la plasmó, aunque sus hombres cambien y sus mujeres cambien con ellos, seguiremos estando en la Delft de que él pintó. Porque Vermeer siempre estará ahí.

ANEXOS

I: Marcel Proust, *La Prisionera*. Fragmento de la muerte de Bergotte.

Versión castellana[81]:

Ya está en nosotros, asume la dirección de nuestro pensamiento. ¿De qué manera nos dormiremos? Y una vez dormidos, ¿por qué caminos extraños, a qué cimas, a qué abismos inexplorados nos conducirá el dueño omnipotente? ¿Qué nueva agrupación de sensaciones vamos a conocer en este viaje? ¿Nos llevará al malestar? ¿A la beatitud? ¿A la muerte? La de Bergotte sobrevino al día siguiente de haberse entregado a uno de estos amigos (¿amigo?, ¿enemigo?) omnipotentes. Murió en las siguientes circunstancies: por una crisis de uremia bastante ligera le habían prescrito reposo. Pero un crítico escribió que la *Vita de Delft* de Ver Meer (prestada por el museo de La Haya para una exposición holandesa), cuadro que Bergotte adoraba y creía conocer muy bien, había un lienzo de pared amarilla (que Bergotte no recordaba) tan bien pintado que, mirándole sólo, era como una preciosa obra de arte china, de una belleza que se bastaba a sí misma. Bergotte leyó esto, comió unas patatas y se fue a la exposición. En los primeros escalones que tuvo que subir le dio un vértigo. Pasó ante varios cuadros y sintió la impresión de la sequedad y de la inutilidad de un arte tan falso que no valía el aire y el sol de un *palazzo* de Venecia o de una simple casa a la orilla del mar. Por fin llegó al Ver meer, que él recordaba más esplendoroso, más diferente de todo lo que conocía, pero en el que ahora, gracias al artículo del crítico, observó por primera vez los pequeños personajes en azul, la arena rosa y, por último, la preciosa materia del pequeño fragmento de pared amarilla. Se le acentuó el mareo; fijaba la mirada en el precioso panelito de pared como un niño en una mariposa amarilla que quiere coger. «Así debiera haber escrito yo –se decía-. Mis últimos libros son demasiado secos, tendría que haberles dado varias capas de color, que mi frase fuera preciosa por ella misma, como ese pequeño panel amarillo. » Mientras tanto, se daba cuenta de la gravedad de su mareo. Se le aparecía su propia vida en uno de los platillos de una balanza celestial; en el otro, el fragmento de pared de un amarillo tan bien pintado. Sentía que, imprudentemente, había dado la primera por el segundo. «Pero no quisiera –se dijo- ser el suceso del día en los periódicos de la tarde.»

Se repetía: «Detalle de pared amarilla con marquesina, detalle de pared amarilla». Y se derrumbó en un canapé circular; de la misma súbita manera dejó de pensar que estaba en juego

[81] PROUST, Marcel, *En busca del tiempo perdido, vol. 5. La Prisionera*. Madrid, Alianza, 2016, p. 227-228.

su vida y, recobrando el optimismo, se dijo: «Es una simple indigestión por esas pararas que no estaban bastante cocidas, no es nada». Sufrió otro golpe que le derribó, rodó del canapé al suelo, acudieron todos los visitantes y los guardianes. Estaba muerto. ¿Muerto para siempre? ¿Quién puede decirlo? Desde luego los experimentos espiritistas no aportan la prueba de que el alma subsista, como tampoco lo aportan los dogmas religiosos. Lo que puede decirse es que en nuestra vida ocurre todo como si entráramos en ella con la carga de obligaciones contraídas en una vida anterior; en nuestras condiciones de vida en esta tierra no hay ninguna razón para que nos creamos obligados a hacer el bien, a ser delicados, incluso a ser corteses, ni para que el artista ateo se crea obligado a volver a empezar veinte veces un pasaje para suscitar una admiración que importará poco a su cuerpo comido por los gusanos, como el detalle de pared amarilla que con tanta ciencia y tanto refinamiento pintó un artista desconocido para siempre, identificado apenas bajo el nombre de Ver Meer. Todas estas obligaciones que no tienen su sanción en la vida presente parecen pertenecer a otro mundo, a un mundo fundado en la bondad, en el escrúpulo, en el sacrificio, a un mundo por completo diferente de éste y del que salimos para nacer en esta tierra, antes quizá de retornar a vivir bajo el imperio de esas leyes desconocidas a las que hemos obedecido porque llevábamos su enseñanza en todos nosotros, sin saber quién las había dictado –esas leyes a las que nos acerca todo trabajo profundo de la inteligencia y que sólo son invisibles (¡y ni siquiera!) para los tontos-. De suerte que la idea de que Bergotte no había muerto para siempre no es inverosímil.

Le enterraron, pero durante toda la noche fúnebre sus libros, dispuestos de tres en tres en vitrinas iluminadas, velaban como ángeles con las alas desplegadas y parecían, para el que ya no era, el símbolo de su resurrección.

II : Marcel Proust, *Correspondance*[82]

❖ Carta 1 : De Marcel Proust a Bertrand de Fénelon[83]:

Lundi, [3 ou 12? Décembre 1904]

Mon petit Bertrand,

Je suis honteux de ne pas t'avoir remercié des belles reproductions que me rendent doublement précieuses mon admiration pour Ver Meer et mon amitié pour toi. Ne crois pas que je ne pense

[82] Hemos ordenado las cartas cronológicamente y respetando la edición de Philip Kolb.
[83] PROUST, Marcel (1871-1922), *Correspondance*. Texto editado por Philip Kolb, vol. IV, Paris, Plon, 1970, p. 368.

souvent à toi. Je t'avais même écrit l'autre jour pour te demander conseil. Mais j'ai craint que tu ne trouves que je m'attardais à des enfantillages peu en rapport avec mon âge et que tu trouvais déjà ridicules quand tu en étais l'objet. A plus forte raison n'oserais-je pas t'ennuyer pour des choses auxquelles tu es étranger. Aussi ai-je déchiré ma lettre. Et si j'y fais allusion ici c'est pour te montrer qu'à la première peine, à la moindre incertitude, ma pensée va vers toi et regrette de n'avoir pas ton conseil affectueux et sûr.

Et toi-même, mon petit Bertrand, dois être en ce moment livré à bien des conflits de sentiments. Je crains que ton désir de revenir à Paris n'en soit différé. Et pour moi je le regrette car j'aurais été bien heureux de te voir. L'année va bientôt finir. Je te souhaite de tout mon cœur de commencer la prochaine plus heureusement que moi et je t'envoie mon petit Bertrand ma bien profonde amitié.

Marcel Proust

❖ Carta 2 : De Paul Morand a Marcel Proust[84]:

Pillnitz, ce 1 mai 21

Cher Marcel,

Avez-vous vu aux Tuileries la *Vue de Delft* de Vermeer[85]. J'ai insisté auprès des organisateurs hollandais pour qu'ils l'envoient afin que vous puissiez le voir. Mais il faudra vous lever. Êtes-vous mieux en ce moment. Je voulais vous rapporter ces nouveaux médicaments all[eman]ds qui font dormir, mais il faut une ordonnance. J'étais ce matin à Dresde. Ce après midi j'ai découvert par hasard la résidence d'été d'Auguste III, un temple grec avec un toit de pagode. On n'acceptait vraiment le trône de Pologne que pour être agréable au roi de France, tant ici la vie devait être douce.

P[aul] M[orand]

[84] PROUST, Marcel (1871-1922), *Correspondance*. Texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, vol. XX, Paris, Plon, 1970, p. 222.
[85] La exposición a la que se refiere es la *Exposition hollandaise de tableaux ancients et modernes*, en el Jeau de Paume (Jardín de las Tullerías), que empezaba el 21 de Abril y finalizaba el 31 de Mayo, aunque fue prolongada hasta el 12 de Junio. (Información extraída de PROUST, Marcel (1871-1922), vol. XX, p. 223).

❖ Carta 3 : De Marcel Proust a Jean-Louis Vaudoyer[86] :

44, rue Hamelin
[Le dimanche 1er mai 1921]

Cher ami,

Je vous écris bien mal (mais dans quelles conditions de santé ! et où une lettre, nécessitant une piqûre préalable, est un vrai martyre) ce que je veux vous écrire depuis si longtemps. C'est que jamais je n'ai vu une ascension se continuer comme celle que vous réussissez d'article en article. A celui sur Watteau, si je n'avais été quasi mort (mes éditeurs sont obligés de corriger eux-mêmes les épreuves de mes livres) je vous aurais écrit pour ce chef-d'œuvre. Tout ce que vous disiez des génies analogues et touchés par la mort était tel !

Hier, j'ai u un Ver Meer[87] où vous aviez moins l'occasion peut-être de vous livrer, mais qui me touche plus que tout. Depuis que j'ai vu au Musée de la Haye la *Vue de Delft*, j'ai su que j'avais vu le plus beau tableau du monde. Dans *Du côté de chez Swann*, je n'ai pu m'empêcher de faire travailler Swann à une étude sur Ver Meer. Je n'osais espérer que vous rendriez une telle justice à ce maître inouï. Car je sais vos idées (très vraies) sur la hiérarchie dans l'Art et je le craignais un peu trop Chardin pour vous. Aussi quelle joie de lire cette page. Et encore je ne connais presque rien de Ver Meer. Je me souviens d'avoir, il y a bien quinze ans, donné une lettre à Vuillard pour qu'il allât voir une copie de Ver Meer que je ne connais pas, chez Paul Baignères.

La fatigue me force à m'arrêter. J'ai voulu vous écrire, il y a quelque temps, que je n'ai pas trouvé très gentil ce que vous disiez de moi à propos de la Préface de *Dates* de Blanche. Je pense comme vous là-dessus. Mais je ne suis pas responsable si quelqu'un juge digne d'affirmer ce qui me semble déjà excessif pour un téléphonage ou un « pneu ».

Je n'ai pu, à cause de ma santé, réaliser encore mon projet de Quatuors ; encore moins aller au Jeu de Paume.

Mettez mes respects aux pieds de Mme Vaudoyer et croyez-moi votre ami que vous émerveillez souvent.

Marcel Proust

[86] PROUST, Marcel (1871-1922), vol. XX, p. 226.
[87] VAUDOYER, Jean-Louis (1921), "Le mystérieux Vermeer". *L'Opinion* 14: 487-489.

❖ Carta 4: De Marcel Proust a Fernand Vandérem[88] :

[Le 4 ou 5 mai 1921]

Cher ami

Merci de tout cœur pour la cure. Je vais l'essayer en homme qui ne sait plus « à quel saint se vouer ». je suis ravi de ce que vous dites de Fromentin pour lequel ma mince admiration (voire dédain dans *Pastiches et Mélanges* etc.) m'a fait honnir par Thibaudet. Vous êtes bien indulget pour les charmants *Maîtres d'Autrefois*. Nous qui trouvons que Ste Beuve s'est trompé sur ses contemporains, que dirons-nous de Fromentin qui dans les *Maîtres d'Autrefois* cite à peine le nom et sans éloge, du plus grand peintre de tous les pays Ver Meer de Delft. Hélas si je pouvais une fois me lever et me traîner à l'Exposition hollandaise[89] où il y a trois toiles de lui, malheureusement celles que j'ai vues autrefois et que je sais par cœur (tandis que je ne connais ni celui de Dresde, ni les autres), mais enfin qui seraient peut-être capables de rendre la vigueur comme dit notre cher Baudelaire du vin, à un homme si ébloui par Ver Meer que même vingt ans après l'avoir vu il ne pouvait s'empêcher de dire de Swann qu'il était en train « d'écrire une étude sur Ver Meer ».

La fin de votre lettre me laisse croire que je me suis mal expliqué dans la mienne. Car cela semble dire : « Vous me demandez un article, je ne puis vous dire s'il sera bon ou sévère ». Mais mon cher ami je ne vous ai nullement demandé un article. Les critiques en fons si cela leur fait plaisir, ou n'en font pas. Mais croyez bien que désormais sévérités ou silence même ne peuvent rien changer à mon amitié.

Marcel Proust

❖ Carta 5 : De Marcel Proust a Jean-Louis Vaudoyer[90]:

[Le samedi 14 mai 1921]

Cher ami

Je vous remercie bien tardivement de votre lettre, et comme je deviens un peu gâteaux, je ne sais pas au juste ce que je vous ai dit et crains de me répéter. Pourtant je n'ai pas pu vous parler

[88] PROUST, Marcel (1871-1922), vol. XX, p. 245.
[89] Para consultar los detalles de la exposición, véase la nota 2 de este anexo.
[90] PROUST, Marcel (1871-1922), vol. XX, p. 263.

de votre dernier Ver Meer ne vous ayant pas écrit depuis. Il est merveilleux. Cet artiste de dos qui ne tient pas à être vu de la postérité et ne saura pas ce qu'elle pense de lui est une admirable idée poignante. Vous savez que Ver Meer est mon peintre préféré depuis l'âge de vingt ans et entre autres signes de cette prédilection (qui me fit envoyer Vuillard chez Paul Baignères) j'ai fait écrire par Swann une biographie de Ver Meer dans *Du Côté de chez Swann* en 1912. Dans ma réponse à votre enquête je demandais qu'au lieu des Watteau on demandât aux « Empires Centraux » des Ver Meer.

Je n'ai pas besoin de vous dire combien la lettre de Mr de Traz m'émeut. Plus qu'il ne peut même le comprendre car j'ai connu toute sa famille dont les visages chargés d'esprit et de boné sont au premier rang de mes souvenirs. Je crois que seul Gallimard (qui ne lui demandera certainement aucun droit) pourrait trouver le moyen de lui assurer l'exclusivité. Quand je vous verrai je vous parlerai de ce projet de dictionnaire balzacien (je rougis devant cette comparaison écrasante pour moi). Je crois qu'il ne faudrait pas le faire tour à fait sur le modèle de celui des œuvres de Balzac, un peu moins littéral et en laissant une certaine place à l'histoire des impressions. Remerciez Monsieur de Traz de tout mon cœur.

Votre

Marcel Proust

❖ Carta 6 : De Jean-Louis Vaudoyer a Marcel Proust [91]:

Rue de Montpensier, Nº 20
17. 5. 21

Cher Ami,

Je me trouve votre pneu en rentrant de la campagne, et je vous remercie une fois encore de lire si obligeamment ces articles sur Vermeer, que Swann aimait ; il serait à la fois amusant et audacieux d'imaginer cet essai!

J'envoie votre lettre à Georges de Traz ; je lui conseille de vous écrire, et vous voudrez bien, peut-être, lui donner un mot pour Gallimard, car il me semble que la N.R.F doit trouver un grand intérêt à faire et à publier ce dictionnaire.

[91] PROUST, Marcel (1871-1922), vol. XX, p.273.

Peut-être Traz pourra t'il aller vous voir, un Soir–.

Nous partons pour Jouy-en-Josas dans une dizaine de jours ; nous nous y installerons jusqu'à la fin d'octobre ; et c'est là que naîtra, ver la fin de Juillet, l'enfant que nous attendons. Si je pouvais passer une heure avec vous, quand vous voudrez, d'ici le 25 mai, j'en serais infiniment heureux.

Non, je n'ai pas reçu votre livre ; je me promets de le lire hors de Paris, dans le calme et la jubilation.

Votre fidèle ami, J L Vaudoyer

❖ Carta 7 : De Marcel Proust a Jean-Louis Vaudoyer [92]:

[Entre le 18 et le 24 mai 1921]

Cher ami,

Je ne me suis pas couché pour aller voir ce matin Ver Meer et Ingres. Voulez-vous y conduire le mort que je suis et qui s'appuiera sur votre bras. Je serai seul, sauf peut-être Morand. Si vous me dites oui je vous enverrai chercher ver neuf heures un quart (dans la journée je serai trop fatigué).

Votre Marcel Proust

III: El viaje a Delft de Vanzype

Versión original[93]:

A l'entrée de Delft, près de la gare, sur un canal longeant des jardinets, des bateaux plats arrivaient, lentement, faisant glisser sur l'eau d'étranges édifices de fleurs et d'herbes lourdes que des maraîchers déchargeaient ; des gestes mesurés faisaient passer doucement dans la lumière des mouvements nonchalants de couleur, des tas croulants de pervenches, de jacinthes et de primevères. Et cette lumière était paisible et bienveillante, hospitalière.

[92] PROUST, Marcel (1871-1922), vol. XX, p. 289.
[93] VANZYPE (1908) 2016, p. 79-84.

En longeant le Singel Gracht, j'avais gagné la porte de Rotterdam, cherchant le coin de quai d'où Vermeer a dû peindre sa vue de la ville. Sans doute, Delft a bien changé depuis deux cents cinquante ans et, de ce que Vermeer a vu et fixé avec tant de puissante netteté, rien ne subsiste ? Non, rien, rien évidemment ne survit de ces silhouettes précises de monuments, d'édifices, rien que, là-bas, le clocher dressé encore au-dessus des toits. Rien. Et pourtant, sans même chercher à établir des relations topographiques, il semble que l'on reconnaisse quelque chose.

Qu'est-ce donc ?

C'est d'abord le ciel, le ciel sereinement lumineux. Par ce matin d'été il est absolument semblable à celui du tableau de La Haye. Ce sont les mêmes nuages larges, légers et mouvants dans le même poudroiement d'or palpable, dans la même atmosphère transparente et dont la caresse fraîche a pourtant une moiteur consistante. Et ce sont encore les toits rouges et gris, et la pourpre éteinte, veinée de bistre, de ces murs ; et le corsage jaune de cette femme arrêtée devant le panier d'un marchand, sa large jupe sur laquelle elle semble reposer ; puis voici les formes rebondies et la couleur des chalands qui stationnent. Tout cela est profondément différent des détails du tableau ; l'aspect de toutes ces choses s'est sensiblement modifié ; dans leur groupement rien n'est absolument semblable à ce que Vermeer contemplé. Et de ce que nous voyons se dégage pourtant une impression identique à celle que l'on éprouve devant la *Vue de Delft* du Mauritshuis. Le ciel a la même clarté, la lumière qu'il épand sur les choses les enveloppe du même éclat doux, du même éblouissement recueilli ; elle pèse sur elles du même poids d'humidité fermentante, et sous son étreinte, sous cet embrassement large dans lequel l'air ici réunit en un out vibrant le ciel et la terre, la matière de ces tuiles, de ces briques, de cette étoffe jaune, de cette jupe bleue, du bois de ces embarcations, frissonne d'une volupté placide et soumise, rayonne d'une vie frémissante, resplendit d'une mystérieuse harmonie. C'est, dans le tableau d'il y a deux cent cinquante ans et dans le paysage d'aujourd'hui, sous la même lumière, la même matière aux aspects éternels.

Sans doute, les hommes vivant dans ce décor nt changé. Le long des canaux, que les arbres voûtent d'ombre, où le reflet des parapets blancs coupe capricieusement la moire changeante des eaux, où les ponts étroits semblent, dans leur ligne montante brusquement arrêtée, évoquer un élan contenu, le long de ces canaux on ne rencontre plus les femmes en corsage citron bordé d'hermine et les hommes au grand feutre et à l'ample pèlerine au grand col blanc. Les costumes n'on plus ni la ligne ni la couleur chantante de ceux que portaient les Hollandais du XVIIème siècle, les contemporains de Baerneveld, des frères De Wit ou de Maurice de Nassau. Les hommes ont perdu l'accent de fierté héroïque dont se parait leur calme sagesse aux temps agités où le sang du Taciturne était encore chaud sur les murs du modeste Prinsenhof, où derrière les

façades de l'Oude Delft, si discrètes dans le soleil filtré par le feuillage, douci par l'haleine humide de eaux, on complotait des résistances et des exécutions, on méditait l'écrasement des flottes étrangères. Avec l'orgueil violent se sont éteints les tons ardents, se sont effacées les lignes altières. Ce sont des silhouettes banales et sombres qui passent sur les quais silencieux, traversent lentement l'inflexible voie d'ombre du canal sur les ponts qui les font s'élancer un moment pour brusquement redescendre et disparaître. Il n'y a, chez ces paisibles gens de Delft, nulle recherche de grâce, de pittoresque ou de grandeur. Ce sont de très humbles âmes qui passent, des figures très banales. Et dans la lumière chaude et fraîche à la fois de ce matin de juillet, la ville est immobile, indifférente comme l'eau du Singel où cette péniche avane, silencieusement, sa masse plate, incolore, comme un grand insecte gris rasant la surface. Il n'y a plus rien ici de la Delft de Jan Vermeer, rien que des pierres…

Mais voici que la péniche s'est rapprochée de nous. Elle vient vers le pont près duquel nous sommes arrêtés. C'est étrange ; sa coque, grise tout à l'heure, s'anime maintenant, dans le soleil dons l'or pleut à travers les arbres en taches qui s'écrasent sur l'eau, s'y volatilisent et rebondissent en poussière rayonnante ; elle s'anime de rouges, de vertes, de jaunes somptuosités amalgamées en des couleurs salies qui soudain resplendissent ; elle avance ; elle touche le pont, entre dans le rais oblique de l'ombre qu'il porte. Et dans la pénombre de la travée tout-à-coup se dessine un extraordinaire, un fantastique tableau. Sur la péniche il y avait le batelier manœuvrant la gaule, et une femme : deux silhouettes insignifiantes, incolores. Elles viennent de se métamorphoser miraculeusement dans le rayonnement humide et furtif qui se mêle à l'ombre ; des transparences bleues les ont baignées ; et du vêtement noir de l'homme, appuyé sur sa gaule, du corsage de toile de la femme, de son tablier de rude tissu foncé, émane subitement un reflètement de lumière, qui amplifie lignes et mouvements, les grandit, qui prolonge dans l'atmosphère la matière du lin, celle du gros coton bleu, celle de la chair même. Il n'y a plus de tons sales, il n'y a plus de matière inerte, il n'y a plus d'hommes impassibles. Une vibration continue a animé les choses et les êtres, a allumé des ors dans la toile blanche, de l'argent blême dans le tablier bleu ; un frémissement d'étreinte descend du ciel, y retourne, fait fissoner en passant les pierres et les arbres, et les vieilles sculptures noires du Gemeenlanshchuis. Tout est grand, tout vit avec intensité et avec opulence ; cette femme immobile et vulgaire a retrouvé l'expression d'héroïsme que l'on croyait morte, et ce cruchon de grès bleuté déposé près d'elle semble frémir aussi dans sa pâte froide, parce que le bateau est entré dans le drame voluptueux et formidable de la lumière pénétrant l'ombre, du soleil chauffant l'haleine de la terre et des eaux, dans l'atmosphère moite de la Hollande où toujours errent des gouttes d'arc-en-ciel.

Nous sommes toujours dans le pays que peignit Vermeer. Delft s'est modifiée, sans doute ; mais c'est toujours la même lumière qui moire les eaux et fait se lever des voiles de vapeur colorée, ménage des chatoiements d'ombre bleue sous les étroites passerelles conduisant aux portes des maisons, sur le mince canal de l'Oude Langendyk, au pied de la grande église neuve dont les briques rouges, brunes et roses allègent de caprices la masse lourde. Peut-être, dans une des maisons dont les pignons se mirent dans l'eau du petit canal, subsiste encore l'atelier, le clair atelier dallé où s'étalait sur le mur blanc la grande carte de géographie dorée par le vernis, et le tableau dressant le rieur amour au carquois, et ces autres toiles, peut-être de Fabritius, aux cadres d'or rougi dont les reliefs accrochaient le soleil.

Vermeer est là.

BIBLIOGRAFIA

Fuentes primarias

BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna*, Traducción de Martín Schifino, Madrid: Santillana, 2013. Título original: *Le peintre de la vie moderne*.

_____, Charles (1996). *Salones y otros escritos sobre arte*. Traducción de Carmen Santos, Madrid: A. Machado Libros, 2005.

BENJAMIN, Walter (1972-1982). *Sobre la fotografía*. Editado y traducido por José Muñoz Millanes, Valencia: Pre-Textos, 2015.

BIANCONI, Piero (1967). *La obra pictórica completa de Vermeer*. Traducción de Francisco J. Alcántara, Barcelona-Milán: Noguer-Rizzoli Editores, 1968.

KRAKAUER, Siegfried (1963). *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*. Traducción de Laura S. Carugati, Barcelona: Gedisa Editorial, 2008.

PROUST, Marcel (1919). *En busca del tiempo perdido, vol. 1 Por el camino de Swann*. Traducción de Pedro Salinas, Madrid: Alianza, 2011. Título original: *À la recherche du temps perdu, 1. Du côté de chez Swann*.

_____, Marcel (1925). *En busca del tiempo perdido, vol. 5. La Prisionera*. Traducción de Consuelo Berges, Madrid: Alianza, 2016. Título original: *À la recherche du temps perdu, 5. La Prisonnière*.

_____, Marcel (1927). *En busca del tiempo perdido, vol. 7. El tiempo recobrado*. Traducción de Consuelo Berges, Madrid: Alianza, 2011. Título original: *À la recherche du temps perdu, 7. Le temps retrouvé.*

_____, Marcel (1871-1922). *Correspondance*. Texto editado por Philip Kolb, vol. IV, Paris, Plon, 1970.

_____, Marcel (1871-1922). *Correspondance*. Texto editado por Philip Kolb, vol. XX, Paris, Plon, 1970.

THORÉ, Théophile (1886). "Van Der Meer de Delft". *Gazette des Beaux-Arts*, XXI, Paris, 1866. 20 de Noviembre 2015, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k203085v.r=

VANZYPE, Gustave (1908). *Vermeer de Delft*. Delhi: Facsimile Publisher, 2016.

Fuentes secundarias

ARASSE, Daniel (1993), *L'Ambiton de Vermeer*. Paris: Adam Biro, 2001.

BECKETT, Samuel (1930). *Proust y otros ensayos*, Colección Indicios, 2008. 10 de Febrero de 2016. https://issuu.com/marianababarovic/docs/beckett

CRARY, Jonathan (1990). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Traducción de Fernando López García, Murcia: Cendeac, 2008. Título original: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*.

DÍAZ, Claudio (2001). *Vermeer o la mujer, naturaleza muerta*. Málaga: Servicio de publicaciones de la universidad de Málaga, 2001.

EISENMAN, Stephen (1994). *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Akal, 2001. Título original: *Nineteenth Century Art. A Critical History.*

HERTEL, Christiane (1996). *Vermeer. Reception and Interpretation*. Cambridge, New York y Melbourne: Cambridge University Press, 2000.

LOCKE, John (1690). *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Traducción de Edmundo O'Gorman, México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1956. Título original: An essay concerning human understanding.

MONTIAS, J.M. (1982). *Vermeer, l'artista, la famiglia, la città*. Torino: Einaudi, 1997.

_____, J.M. (1982). *Artist and Artisans in Delft. A Socio-Economic Study of the Seventh-Century*. Princeton: Princeton University Press, 1982.

_____, J.M. (1986). *Vermeer*. Milano: Mandatori, 1986.

NETTA, Irene (1997). *Vermeer's World. An artist and his Town*. Londres: Prestel Verlag, 2004.

RENZI, Lorenzo (1999). *Proust e Vermeer*. Bologna: Il Mulino, 2012.

TAYLOR, Michael (2010). *La mentira de Vermeer*. *El artista, el coleccionista y una joven que posa como la musa Clío.* Traducción de Jaime Blasco, Barcelona: Ediciones Vaso Roto, 2012. Título original: *Vermeer's lies*.

TODOROV, Tzvetan (1997). *Elogio de lo cotidiano*, Traducción de Noemí Sobregués, Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2013. Título original: *Éloge du quotidien*.

VERGARA, Alejandro (2003). *Vermeer y el interior holandés*. Madrid: Ediciones BBVA, 2003.