

As falsificações autênticas de Luc Tuymans

Paula Mermelstein Costa¹

 0000-0002-5938-4366

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 15, 2021, virtual. **Atas do XV Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 15, 2021.

DOI: 10.20396/eha.15.2021.4656

Resumo

O presente trabalho é uma investigação acerca da obra produzida nas décadas de 80 e 90 do pintor contemporâneo Luc Tuymans (1958-). Partindo da premissa de que a originalidade seria impossível, inspirado pelo célebre falsificador de quadros Han Van Meegeren, Tuymans afirma fazer apenas “falsificações autênticas”. Diante do aparente paradoxo dessa afirmação, busca-se compreendê-la à luz da relação que estabelece entre a fatura de sua pintura e a origem das imagens que utiliza como fonte.

Palavras-chave: Pintura contemporânea. Luc Tuymans. Autenticidade. Falsificação. Han Van Meegeren.

¹ Mestranda em Artes Visuais na Universidade de São Paulo (USP), bolsista do CAPES.

A obra de Luc Tuymans, pintor belga nascido em 1958, que ganha proeminência no cenário artístico internacional no início da década de 90, nasce de uma crise. Diante, por um lado, da ameaça de obsolescência que pairou sobre a pintura ao longo de todo o século vinte, permeado por diferentes anúncios de “mortes da pintura”², e, por outro, da polêmica revitalização do meio através do sucesso de mercado do chamado neo-Expressionismo na década de 1980³, para Tuymans a pintura já surge pressuposta como algo do passado, como uma categoria antiquada de objetos.

Como tantos pintores desde o pós-guerra, Tuymans pinta imagens de imagens. Estas geralmente partem de *stills* de filmes, anúncios publicitários ou cartões postais, por vezes se referindo a momentos históricos específicos como a Segunda Guerra Mundial ou o colonialismo belga, por outras representando figuras, cenários e objetos aparentemente banais, como decorações natalinas, bonecos e interiores vazios. Partindo da mesma premissa de impossibilidade de um original da qual partiram tantos artistas da Pop, o que irá buscar em sua pintura não é, como estes, uma qualidade industrial da cópia. O que Tuymans almeja é uma espécie de pintura de segunda-mão, que irá chamar de “falsificação autêntica”; uma pintura que pareça ter sido feita em outra época e que, no entanto, revele sua própria farsa. Sua obra irá apartar as imagens escolhidas de seus contextos originais, deixando apenas algumas pistas quanto a estes em suas cópias propositalmente mal-feitas e artificialmente envelhecidas, enfatizando seu aspecto fragmentário e suas lacunas e, com isso, a própria materialidade e opacidade do meio pictórico.

Um exemplo é *Schwarzheide*, 1986, [Figura 1] pintura do início de sua carreira. Nesta, há uma paisagem incompleta: algumas poucas pinceladas de um mesmo tom de verde escuro figuram pontas de árvores, que são cortadas na parte inferior do quadro. O fundo amarelado do quadro não é pintado, a não ser por algumas finas linhas pretas que o dividem verticalmente, como em uma folha de caderno pautado. Ainda que uma pintura não muito convencional, seu tema é a princípio banal, até lermos o título, *Schwarzheide*, que foi um campo de concentração na Alemanha nazista.

A imagem se refere a desenhos feitos clandestinamente pelos prisioneiros de *Schwarzheide*, a maioria incompletos, feitos em carvão, sobre pedaços de papel cortados. Um destes desenhos era de Alfred Kantor, sobrevivente do holocausto que em 1971 publica um livro com os registros e ilustrações de sua experiência na guerra, “*The Book of Alfred Kantor*”. Sobre um papel pautado, Kantor desenha os prisioneiros enfileirados diante dos dormitórios no campo, cercado por árvores [Figura 2]. A pintura de

² Sobre isso, ver: BOIS, Yve-Alain. Pintura: a tarefa do luto. *ARS*, São Paulo, v. 4, n. 7, p. 96- 111, 1 jan. 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2966>. Acesso em: 24 set. 2020.

³ Sobre esta polêmica, ver: GRAW, Isabelle. Expressão conceitual. Tradução: Analu Cunha e Daniel Lannes. *Revista Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n.20., p.195-209, julho. 2010. Disponível em: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacao/arte-ensaios-20/>. Acesso em: 24 jan. 2022.

Tuymans, feita quarenta anos depois, parece partir justamente deste desenho, selecionando um fragmento que nada revela do contexto da cena: as árvores e as pautas do papel. Ainda assim, o enquadramento da imagem apresentada por Tuymans, com seus pouquíssimos elementos, é estranhamente vazio e evidencia seu aspecto fragmentário, emulando a materialidade documental dos pedaços cortados de papel dos prisioneiros – já indicada pelo fundo pautado do quadro. Tuymans não reproduz apenas um fragmento da imagem disposta no desenho de Kantor, mas seu sentido enquanto documento.

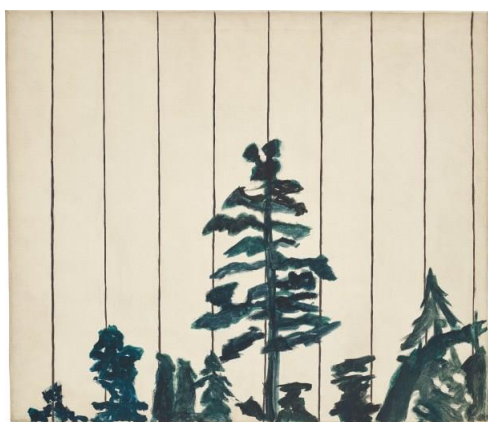


Figura 1:

Luc Tuymans, *Schwarzheide*, 1986. Óleo s/tela, 60.6 x 70.5 cm, coleção privada. Fonte: Phillips (<https://www.phillips.com/detail/luc-tuymans/UK010419/17>)

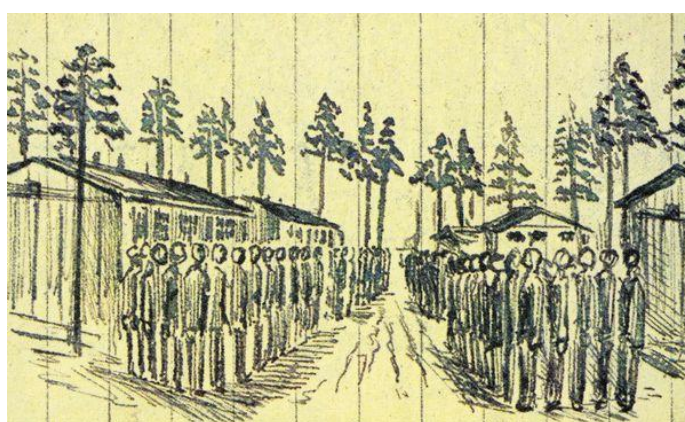


Figura 2:

Alfred Kantor, *esboço original feito em Schwarzheide*, 1945. Publicada originalmente no livro *The Book of Alfred Kantor*, 1971, McGraw Hill, Nova York. Fonte: Phillips (<https://www.phillips.com/article/44270144/luc-tuymans-schwarzheide>).

Para compreender melhor a elaboração conceitual de suas “falsificações autênticas”, é necessário voltar um pouco a uma figura que, em diferentes entrevistas e escritos, Tuymans menciona como uma de suas maiores inspirações, Han Van Meegeren (1889-1947), um falsificador de quadros holandês, que vendeu vários falsos Vermeers nas décadas de 1930 e 1940. Notoriamente, Van Meegeren haveria vendido uma de suas falsificações, *De maaltijd van Emmaüs* (*Ceia em Emaús*), 1937, [Figura 3] para o oficial nazista Hermann Göring. Para fabricar suas falsificações, o holandês comprava quadros menos conhecidos de pintores do século XVII sobre os quais pintava com tinta diluída em resina sintética (baquelite). Para finalizar, por vezes literalmente cozinhava e re-esticava as telas visando produzir um craquelado uniforme - os quadros, afinal, deveriam aparentar ter quase 300 anos de idade.

No final da Segunda Guerra, Van Meegeren é preso, não por suas falsificações, mas por haver vendido “propriedade cultural da Holanda” aos nazistas, o que faria dele um colaborador do inimigo. Para evitar a pena de morte, o holandês deve não apenas confessar a inautenticidade do Vermeer comercializado mas, para comprová-lo, é exigido que reproduza uma cópia idêntica do quadro. Ainda que obedeça o pedido e tenha sua pena reduzida, Van Meegeren antes argumenta que uma verdadeira falsificação nunca é uma cópia absoluta⁴. De fato, suas falsificações nunca eram idênticas a quadros previamente existentes; caso fossem, não poderiam ser comercializadas como descobertas inéditas. Van Meegeren, um pintor frustrado em sua juventude, justamente por sua obra ser considerada antiquada, agora reivindicava a originalidade de suas falsificações.

Para Tuymans, Van Meegeren é uma espécie de antítese de Van Gogh, epítome da originalidade e expressão que morreu humildemente sem vender nenhum quadro, mas sua história seria igualmente trágica. O pintor belga conta que, após ler a história do falsificador e se colocar pessoalmente diante de *De maaltijd van Emmaüs*, se surpreende que pudesse ser confundido com um Vermeer. Para ele, a pintura de Van Meegeren é “desajeitada, rígida e com uma visualidade sem vida”: “O conceito de Van Meegeren não se opõe à sociedade ou busca mudar sua percepção. Ele a reforça através da apropriação, e então a molda em uma interpretação flácida.”⁵. A ideia de uma “interpretação flácida” é fundamental para a concepção de Tuymans de suas falsificações autênticas e deve ser compreendida, sobretudo, no sentido de uma cópia mal-feita, sem firmeza, que não se sustentaria frente ao virtuosismo de um original – no caso, Vermeer.

É curioso notar que o pintor belga destaca nas falsificações de Van Meegeren tanto um aspecto rígido quanto um flácido. Os dois adjetivos, aparentemente contraditórios, apontam, na verdade, para um mesmo sentido, para uma falta de vivacidade; como bonecos, suas figuras são ora rígidas, ora murchas. Tal impressão parece provir, justamente, do descompasso entre as falsificações de Van Meegeren e os originais de Vermeer ou outros pintores do séc.XVII: como se a vontade do falsificador de ter sua autoria reconhecida, reprimida pela necessidade de fazer com que suas obras parecessem com as originais, acabasse se revelando em forma de rigidez ou flacidez. Isto se torna mais visível em suas falsificações tardias, onde podemos notar uma significativa decadência na similaridade das obras com as de seus supostos autores – ao comparar sua *Cisterspelende vrouw* [Mulher tocando Alaúde] de 1936 [Figura 4] com a falsificação tardia *Christus en overspelige vrouw* [Cristo e a Mulher Adúltera] de 1942 [Figura 5], por exemplo, a diferença se torna clara. Evidentemente, o declínio na saúde de Van

⁴ De acordo com Luc Tuymans em: TUYMANS, Luc. Just an Image (2010). In: **On & By Luc Tuymans** (ed. Peter Ruyffelaere). Cambridge: MIT Press, 2013. p.20-22.

⁵ Ibidem, p.21-22, tradução nossa.

Meegeren, mais do que sua vaidade reprimida, deve haver afetado a qualidade de seu trabalho, mas mesmo em suas melhores falsificações podemos perceber um pouco dessa rigidez e flacidez apontadas por Tuymans. Estas seriam, nesse sentido, a verdadeira marca autoral (ainda que, de certo modo, involuntária) de Van Meegeren, evidências de seus desvios das obras originais. Seriam, portanto, tais desvios e deslizos, que caracterizam a “interpretação flácida” e “desajeitada” de suas obras, que interessam à Tuymans – tais comentários, que podem soar a princípio difamatórios, não devem ser necessariamente tomados como algo negativo, uma vez que ele parece haver se inspirado sobretudo nessa fase tardia do falsificador.

Com isso, Tuymans assimila em seu próprio trabalho, sobretudo dois aspectos da obra de Van Meegeren: primeiro, uma percepção do quadro não apenas como uma imagem, mas como um objeto, que carrega indícios físicos de sua decadência material – indícios estes que podem, também, ser falseados, como o craquelado das telas; o segundo aspecto seria esse descompasso entre original e cópia, a cópia que se apresenta como tal, e suas tentativas evidentemente artificiais de se passar por original. Dois aspectos, enfim, que trabalham um contra o outro, a falsificação, que busca enganar, e a falsa-falsificação, que busca se revelar enquanto tal.

Tuymans vai, assim, trabalhar a sua própria interpretação flácida de imagens prévias escolhidas. O pintor afirma que, antes de pintar, “olha para a imagem até que ela esteja completamente morta”, o que o historiador da arte Joseph Leo Koerner vai interpretar da seguinte forma: “Torná-las [as imagens] mortas é percebê-las não como imagens, mas como coisas, e os materiais rudimentares dos quais são feitas. [...] Tendo mortificado a imagem, a pintura a revive, monstruosamente, como algo completamente diferente.”⁶ Ao tomar estas imagens como objetos, então, Tuymans busca reproduzir não a realidade por trás delas, mas sua aparência concreta. Não vai reproduzir o objeto representado na imagem e, sim, a imagem e seu suporte enquanto objeto. Isso significa, por exemplo, reproduzir o ruído e a distorção de uma fotografia, o recorte arbitrário de um *frame* ou *still* de um filme ou as pautas de uma folha de caderno, de modo que esta emulação também opere na construção retórica, conceitual, da pintura.

⁶ KOERNER, Joseph Leo. Monstrance (2009). In: **On & By Luc Tuymans** (ed. Peter Ruyffelaere). Cambridge: MIT Press, 2013. p.193-195. Tradução nossa.



Figura 3:
Han Van Meegeren, *De maaltijd van Emmaüs* (Ceia em Emaús), 1937. Óleo sobre tela, 115 x 127 cm, Museu Boijmans Van Beuningen, Roterdã.



Figura 4:
Han Van Meegeren, *Cisterspelende vrouw* (Mulher tocando Alaúde), 1936. Óleo sobre tela, 58cm x 47 cm, Rijksmuseum, Amsterdã.

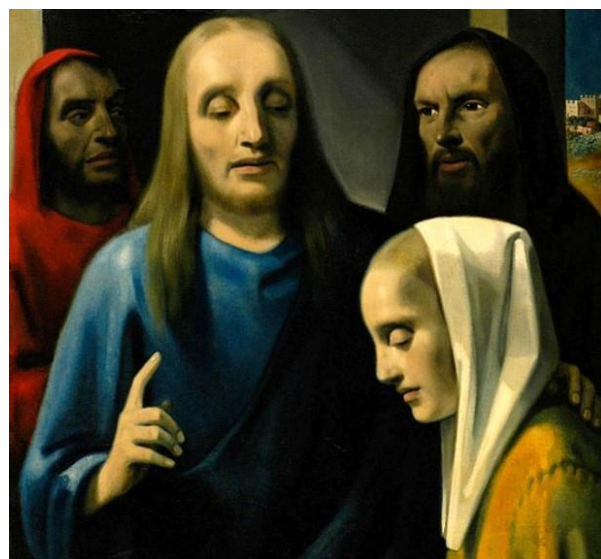


Figura 5:
Han Van Meegeren, *Christus en overspelige vrouw* (Cristo e a mulher adúltera), 1942. Óleo sobre tela, 100cm x 90cm, Museu de Fundatie, Zwolle.

Drumset, 1998, [Figura 6] é um bom exemplo do uso que Tuymans faz de uma fotografia polaroide [Figura 7], mídia muito utilizada por ele como fonte imagética. A luz estourada da fotografia original – do que parece ser uma bateria em miniatura, feita de papel – domina a versão da imagem em pintura de um branco leitoso, reduzindo o objeto em si a alguns poucos rastros. A pintura não reproduz a bateria, mas esta polaroide como um todo, o objeto-polaroide, e não o faz de modo ilusionista; aquilo que é brilho e transparência na foto, transforma-se em uma massa opaca na pintura. Essa passagem, portanto, de original em foto à cópia em pintura, é sobretudo uma passagem (laboriosa, dilatada) entre materiais e texturas; é a passagem de uma fotografia instantânea para essa categoria antiquada e rudimentar de coisas que é a pintura.

O processo criativo do pintor belga é um balanço constante entre a autenticidade e a farsa, a contingência da pincelada e a fabricação de efeitos. Tuymans pinta sempre em uma só sessão, uma tela por dia, geralmente em quadros de pequena escala, e por isso possui uma produção abundante. Pinta em óleo *alla prima*, ou seja, com a tinta molhada em uma só camada, o que retém uma dose de imprevisibilidade. Pinta em telas não esticadas, para decidir seu tamanho depois, por isso freqüentemente seus quadros tem tamanhos não-convencionais, e por vezes estica as telas de modo a obter um craquelado. Este craquelado, por sua vez, atua não apenas de modo a denotar o quadro de um aspecto envelhecido, se relacionando, também, ao conteúdo representado. Em *Body*, 1990, [Figura 8] onde temos o tronco de um corpo infantil, aparentemente um boneco, riscado horizontal e violentamente por dois traços em tinta preta (que Tuymans afirma serem, na imagem original, o zíper de uma boneca de pano), o craquelado também atua sobre a pele deste frágil corpo figurado, que confunde-se assim com a epiderme da tela de pintura.

Para toda pintura que faz, no entanto, Tuymans faz antes um esboço, que copia minuciosamente, de modo que essa pintura *alla prima* não é tão espontânea quanto se imagina; ela é, também, uma imitação, no caso, dos esboços do próprio pintor. Voltando à *Schwarzheide*, por exemplo, entre o desenho de Alfred Kantor e sua interpretação em pintura, Tuymans fez um desenho [Figura 9]: até mesmo a disposição dos traços na pintura que, à primeira vista, parece contingente, foi premeditada neste esboço. Ainda assim, é fundamental para Tuymans que, ao menos no momento do desenho, seu traço retenha uma certa contingência, um imediatismo. A curadora Laura Hoptman compara seu processo com uma investigação criminal, como se seus desenhos fossem a cena do crime:

Para Tuymans, desenhar é um exercício de colheita de informação, narrativas construídas na acumulação de imagens que revelam seus significados com o tempo. Tuymans desenha tanto de memória quanto diretamente de um motivo (frequentemente uma fotografia ou um *still* de um filme), e como o fato irrevocável de um corpo, uma vez que coloca algo no papel, “nenhuma correção é possível” em suas

imagens. Elas se mantêm inalteradas mesmo quando são traduzidas para pintura. Uma comparação entre desenhos e pinturas do mesmo tema revelam apenas as diferenças mais pontuais.⁷

Quando começa a pintar, como continua Hoptman, Tuymans estaria sempre tentando “reconstituir o momento do desenho”, como se reconstitui uma cena de um crime. Sua pintura funciona, assim, tanto como reconstrução artificial de um momento já passado e sedimentado, quanto como documento de si mesma, evidência de seu processo, de suas imperfeições, de seus materiais específicos. Com isso, coloca uma questão: que o simples fato de ser uma pintura, pintada à mão, por alguém, mesmo que busque reproduzir ao máximo uma imagem anterior e falsear suas condições físicas, parece garantir a este objeto um status de autenticidade—este ainda é um testemunho do ato de pintar, de tinta depositada sobre a tela, “fixando” aquela imagem e traços específicos no material pictórico. A autenticidade na pintura é, nesse sentido, tão impossível quanto inevitável. As falsificações de Van Meegeren, afinal, hoje têm seu próprio espaço nos museus, não mais sob a assinatura falsa de Vermeer, mas designadas a seu verdadeiro autor.



Figura 6:

Luc Tuymans, *Drumset*, 1998. Óleo sobre papel, 32.7cm x 27.5cm. Fonte: Sothebys (<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/contemporary-curated/luc-tuymans-drumset>).



Figura 7:

Luc Tuymans, *Drum Set Maquette*, 1998. Fotografia polaroide, 30cm x 36 cm. Fonte: Galeria Isabela Czarnowska (<https://galerie-czarnowska.de/artist/luc-tuymans/>).

⁷ HOPTMAN, Laura. Luc Tuymans: mirrorman/Spiegelmensch. Tradução para o inglês por Susanne Schmidt. *Parkett*, Zurique, n.60, p.120-127, dezembro, 2000. Tradução nossa. Disponível em: <http://doi.org/10.5169/seals-681201>. Acesso em: 9 out. 2020.

**Figura 8:**

Luc Tuymans, **Body**, 1990. Óleo sobre tela, 48 x 38 cm, Coleção S.M.A.K., Gent. Fonte: WikiArt (<https://www.wikiart.org/en/luc-tuymans/body-1990>)

**Figura 9:**

Luc Tuymans, **Estudo para Schwarzheide**, 1985. Carvão sobre papel. Fonte: Phillips (<https://www.phillips.com/detail/luc-tuymans/UK010419/17>).

**Figura 10:**

Luc Tuymans, **Die Zeit**, 1988. Óleo sobre cartão, 30 x 40 cm, 39 x 40 cm, 37 x 40 cm e 41 x 40 cm. Fonte: WikiArt (<https://www.wikiart.org/en/luc-tuymans/the-time-1988>).

Diferente de Van Meegeren, Tuymans raramente parte de outra pintura para fazer suas próprias – as imagens que utiliza geralmente são fotográficas ou fílmicas. O sentido em que chama suas obras de falsificações é, evidentemente, um sentido figurado, mas que diz respeito à tudo aquilo que fundamentou a tradição moderna da pintura: a ideia da pintura como uma produção original, significativa e auto-suficiente. A auto-suficiência, a ideia da pintura como unidade fechada em si mesma, também é colocada em cheque por Tuymans, cujas obras frequentemente carregam referências históricas que poderiam passar despercebidas não fossem apresentadas em conjunto e com o auxílio de seus títulos ou textos que acompanham as exposições. Como documentos fragmentários, cada uma de suas pinturas se coloca como uma pista para uma trama investigativa mais ampla, que, no entanto, assim como em um assassinato, tratam-se apenas de um apanhado de evidências soltas que sozinhas não contam uma história.

Cada um dos quatro quadros que compõe sua série *Die Zeit* (O tempo), 1988, [Figura 10] parece um frame aproximado de um filme. E quanto mais aproximadas, mais vazias ou abstratas estas imagens parecem. A terceira pintura, dois tabletes circulares, é quase uma abstração – não fosse o sombreado, poderia ser percebida enquanto tal. Sua fonte original é uma fotografia de duas pílulas de espinafre desenvolvidas por cientistas da Alemanha nazista. O último quadro, o busto de um homem rígido, como um boneco, cujo rosto é um recorte de papel colado sobre a pintura – sobre o qual Tuymans pintou óculos escuros – é um retrato de Reinhard Heydrich, chefe do gabinete de segurança nazista. Juntas, estas imagens enigmáticas parecem reconstituir uma cena de um crime, cada uma delas retendo a opacidade de uma pista, a indiferença de uma impressão digital ou mancha de sangue, que, sozinhas, nada significam, mas que, reunidas e agregadas à informações exteriores, talvez possam compôr a narrativa do evento a qual se referem, que supostamente lhes originou. Como pinturas, no entanto, autenticam apenas sua própria evidência, são documentos apenas de si mesmas e dos “materiais rudimentares dos quais são feitas”.

Referências bibliográficas

BOIS, Yve-Alain. Pintura: a tarefa do luto. Tradução: Taís Ribeiro. **ARS** (São Paulo), v. 4, n. 7, p. 96-111, 1 jan, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2966>. Acesso em: 24 jan. 2022.

BUCHLOH, Benjamin. Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting. **October**. Cambridge: The MIT Press, Vol.16, p.39-68, 1981.

CRIMP, Douglas. End of painting. **October**. Cambridge: The MIT Press, Vol. 8, p. 69-86, 1981.

GRAW, Isabelle. **The Love of Painting**: Genealogy of a Success Medium. Berlim: Sternberg Press, 2018.

GRAW, Isabelle. Expressão conceitual. Tradução: Analu Cunha e Daniel Lannes. **Revista Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro, n.20, p.195-209, julho, 2010. Disponível em: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacao/arte-ensaios-20/>. Acesso em: 24 jan. 2022.

HOPTMAN, Laura. Luc Tuymans: mirrorman/Spiegelmensch. Tradução para o inglês por Susanne Schmidt. **Parkett**, Zurique, n.60, p.120-127, dezembro, 2000. Disponível em: <http://doi.org/10.5169/seals-681201>. Acesso em: 9 out. 2020.

KOERNER, Joseph Leo. Monstrance (2009). In: **On & By Luc Tuymans** (ed. Peter Ruyffelaere). Cambridge: MIT Press, 2013. p.184-198.

LOOCK, Ulrich. On layers of sign-relations, in the light of mechanically reproduced pictures from ten years of exhibitions. In: SPECTOR, Nancy: **Luc Tuymans**. Londres, Phaidon Press, 2003. p.34-91.

TUYMANS, Luc. Juan Vicente Aliaga in conversation with Luc Tuymans. In: SPECTOR, Nancy: **Luc Tuymans**. Londres, Phaidon Press, 2003. p.8-31.

TUYMANS, Luc. Just an Image (2010). In: **On & By Luc Tuymans** (ed. Peter Ruyffelaere). Cambridge: MIT Press, 2013. p.20-22.