

O que está à margem do que se pode ver: A Copenhague silenciosa de Vilhelm Hammershøi

Milla Bioni Guerra

Mestranda em Artes Visuais, na linha de História da Arte, pela Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC). Bacharela em Artes Visuais pela Faculdade Estadual de Santa Catarina (UDESC) em 2014. Tem experiência na área de artes, com ênfase em Terapia Artística, atuando principalmente com ilustração e em terapia artística. Áreas de interesse: história da arte, artes, ensino, ilustração.

Resumo. Das muitas formas possíveis e inimagináveis de representar uma cidade, vamos falar da cidade silenciosa e desabitada de Vilhelm Hammershøi, artista dinamarquês que capturou sua Copenhague através da ausência, do silêncio e do vazio. O objetivo do artigo é debruçar-se sobre a perspectiva da imagem impregnada de forças impalpáveis e que ficam no limite do que pode ser visto, desta forma, a cidade de Hammershøi constrói sinais e rastros para que cheguemos a ter contato com o invisível da imagem e da cidade. Para tanto serão utilizados autores que abordam o tema da cidade a partir de uma perspectiva que possibilita reflexões e inter-relações com a obra de arte, assim como Italo Calvino e Nelson Brissac Peixoto.

Palavras-chave. Copenhague, Vilhelm Hammershøi, História da arte.

(What is on the edge of what one can see: The silent Copenhagen of Vilhelm Hammershøi)

Abstract. There are many ways to represent the city, some of them unthinkable, but now we speak about the silence and inhabited city of Vilhelm Hammershøi, danish artist who capture his Copenhagen through the absence of silence and void. The objective of these research is to look over the imbued perspective of ethereal forces of the image that



stay in the limit of can be viewed. Thus the Hammershøi's city build signals and traces to take contact with the invisibility of the image and the city. Therefore, authors that may approach to the theme of the city, through a perspective

that guide us to made reflections and interrelationships with the art work, like Italo Calvino, and Nelson Brissac Peixoto, may be selected

Keywords. Copenhagen, Vilhelm Hammershøi, Art History.



[...] a arte é uma mediadora do indizível, de modo que parece ser uma tolice querer mediá-la novamente com palavras; todavia, enquanto nos esforçamos por fazê-lo, o entendimento encontra nisso muitos ganhos, que novamente se colocam também à favor da faculdade atuante. (Máxima n.384, SK, p. 1006 apud Goethe, 2008, p. 27)

Ítalo Calvino em *As Cidades Invisíveis* relata que há muitas maneiras de olhar uma cidade, e a cidade, por sua vez, nunca se mostra de uma única forma. “Assim — dizem alguns — confirma-se a hipótese de que cada pessoa tem em mente uma cidade feita exclusivamente de diferenças, uma cidade sem figuras e sem forma, preenchida pelas cidades particulares” (Calvino, 1999, p. 34). Para falar destas cidades particulares há que olhar para além das cidades constituídas apenas por suas estruturas, praças, ruas, casas e janelas, há que percebê-las sem caracteriza-las apenas por sua localização no espaço ou pelo seu nome, há que olhar, como bem nos recomenda Nelson Brissac Peixoto (2004) as inúmeras camadas que a cidade contém, seus espaços intersticiais, há que percebê-la como paisagem, uma relação específica e individual com aquele que olha um determinado lugar, para que se vejam estas cidades inéditas, se veja o que reverbera para além do que um simples olhar pode mostrar.

Observar estas manifestações das cidades particulares para além das formas aparentes e óbvias é possível através das imagens que a arte constrói. Para isso, foram muitos os artistas que nos falaram de suas cidades, aquelas percebidas para além do caos e da fragmentação urbana, aquela cidade que se mostra despida de seus muitos véus, de seus muitos nomes, a cidade como obra de arte, a qual, como Calvino nos lembra, é tal como um sonho, que se desvela à medida que se cria uma íntima relação entre aquele que olha com aquilo que se vê. A cidade está intrinsicamente ligada às memórias e ao imaginário, onde se emaranham os desejos e os medos que permanecem ocultos até que se atreva a verdadeiramente olhá-los:

É uma cidade igual a um sonho: tudo o que pode ser imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o mais inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que esconde um desejo, ou então o seu oposto, um medo. As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa. (Calvino, 1999, p. 44)

Tal qual como Ítalo Calvino, Simon Schama (1945, p. 29) considera que as paisagens também podem ser incluídas como paisagens urbanas, “tem a marca de nossas persistentes e inelutáveis obsessões”. Assim a cidade como obra de arte se configura como resposta aos anseios daquele que olha, e nela estão contidas as



marcas da cultura e dos inúmeros símbolos e mitos que repousam no imaginário e na memória do observador desavisado.

O presente artigo se deterá nas obras do pintor dinamarquês Vilhelm Hammershøi, o qual delicadamente ateu-se a retratar a sua cidade natal. Vilhelm Hammershøi nasceu na Dinamarca na cidade de Copenhague, em maio de 1864. Faleceu na mesma cidade, devido a uma doença, em fevereiro de 1916.

Estudou na Real Academia Dinamarquesa de Belas Artes de Copenhague, onde os principais artistas da Era de Ouro dinamarquesa também estudaram, e a partir de 1883 passa paralelamente a estudar na Escola de Estudos Livres onde tem como tutor Peder Severin Krøyer. Apesar da instituição se opor ao conservadorismo das academias, Hammershøi recebeu algumas críticas de seus tutores devido ao seu estilo singular, Krøyer chegou a comentar com os outros professores: “tenho um aluno que pinta de uma forma verdadeiramente estranha. Não o compreendo, mas acredito que chegará a ser importante e trato de não interferir nele” (Bonett, 2008, p. 2).

Em 1891 casa-se com Ida Ilsted, a qual a partir desse momento aparecerá frequentemente em suas pinturas. Após o casamento, Hammershøi e sua esposa partem em viagem para a Europa, onde Hammershøi visita centros artísticos e museus. Durante toda sua vida Hammershøi fará inúmeras viagens, entretanto o seu interesse não estava na arte de vanguarda que se desenvolvia em Paris, mas na arte do passado. Assim, escreve em uma carta para sua mãe de Paris em 1891: “Viajei para Paris para ver muito e também para aprender algo. Mas acredito que vou aprender mais da arte antiga do que da nova” (Bonett, 2008, p. 4).

Suas grandes inspirações foram os artistas da Idade do Ouro holandesa, como Johannes Vermeer, Rembrandt van Rijn, Jacob van Ruisdael e Pieter de Hooch, passando muito tempo nos museus da Bélgica e da Holanda.

Apesar de Hammershøi ser frequentemente reconhecido devido às suas pinturas de interiores, o artista possui muitas obras de arquitetura e cenários urbanos. Pintou uma Copenhague solitária e silenciosa, porém algo reverbera através da cidade aparentemente muda, algo quase discreto, ou melhor, algo que não se vê na superfície, um sussurro do invisível se faz sentir. Hammershøi deixa em sua Copenhague rastros, pistas para alcançar estas vozes da cidade em seu estado mais latente.

Na Copenhague de Hammershøi há um estranhamento inquietante, em



sua cidade não há presença humana, são a escolha das linhas e dos pesos visuais que dão vida à paisagem urbana. A escolha de uma paleta de baixa saturação, com uma redução da gama cromática aumenta a intensidade do efeito anímico. Com a predominância dos ocres, cinzas e marrons, as cores trazem uma reconfortante quietude ao cenário. Em uma entrevista em 1907, Hammershøi explica essas suas tão singulares escolhas pictóricas:

O que me faz escolher um motivo são ... as linhas, o que eu gosto de chamar de conteúdo arquitetônico de uma imagem. E então há a luz, é claro. Obviamente, isso também é muito importante, mas acho que são as linhas que têm o maior significado para mim. Naturalmente a cor não carece de importância. Não sou realmente indiferente a como se mostram as cores [do motivo]. Eu trabalho duro para que pareça harmonioso. Mas quando escolho um motivo, estou pensando primeiro e acima de tudo nas linhas. (Bonett, 2008, p. 8)

A cidade que Hammershøi nos mostra é uma cidade para além daquilo que se pode ver. Uma cidade tal como uma fugaz lembrança de um sonho logo após o acordar, uma imagem nebulosa, entretanto de intensa força emocional. A narrativa da cidade está no não dito, no ausente, no tempo suspenso, há a impressão de que há algo realmente importante a ser visto, porém não pode ser revelado. “O invisível não é, porém, alguma coisa que esteja para além do que é visível. Mas é simplesmente aquilo que não conseguimos ver” nos diz Peixoto (2004, p. 17) referindo-se as forças impalpáveis que impregnam a imagem e que evocam eminências do sagrado e do real e que muitas vezes ficam a margem do que está aparente para os olhos, mas que se fazem sentir e mostram a certeza de que há algo para além do que podemos ver ou tocar. E desta cidade oculta que Hammershøi nos fala, a Copenhague silenciosa que se comunica através destas lacunas sutis e revelam o inapreensível da imagem.

A declarada preocupação de Hammershøi em compor através das linhas ou pelo conteúdo arquitetônico da imagem fica evidente em toda a construção estrutural de suas pinturas de Copenhague. As linhas são as que criam os planos e delimitam as áreas das cores, são elas que, apesar do que a obra retrata figurativamente, definem os espaços e os pesos visuais através das grades geométricas que formam, similar ao que Piet Mondrian procuraria desenvolver nos seus estudos da geometria e da matemática para obter uma síntese da realidade.

Este processo singular, do arranjo dos elementos da obra, é evidente em seu estudo a óleo *O velho armazém em Christianshavn* (Figura 1). A pintura é a imagem de um antigo armazém em Christianshavn, não muito longe da casa do



artista em Strandgade 30. Os planos da imagem são bem demarcados através das linhas, e apesar da homogeneidade da paleta de cores que deixa os elementos da composição com características similares, em que a parede do armazém, o chão e o muro possuem uma estranha semelhança, causando certa indeterminação entre eles, os elementos são diferenciados pelas linhas que tão bem o artista se propôs a evidenciar. Predomina também uma mesma textura e luminosidade em todos os planos, evocando uma unidade e harmonia na atmosfera do lugar e sugerindo uma superfície cromática que quase beira a abstração, e que muito se aproxima da impressão causada pelos campos de cor nas obras de Mark Rothko.

A proposital distorção que o artista apresenta em algumas destas linhas, no caso das que compõem o muro, causa um estranhamento, uma fugaz impressão de que se está na presença de algo não apenas pertencente a uma paisagem do real. Há um clima de mistério despertado pelo armazém integralmente fechado para o exterior, as portas e janelas na sua maioria são escuras, quase negras, despertam uma distância entre aquilo que pertence ao interior do armazém e o que se vê na parte externa, dá-se a impressão de uma casa deserta, onde reina o silêncio, a escuridão e o abandono.

Na pintura intitulada *Praça Amalienborg* (Figura 2) de 1896, anos antes de Hammershøi pintar o Armazém em Christianshavn, o artista nos apresenta outra faceta da cidade. Se na pintura anterior temos um lugar anônimo, que possivelmente passaria despercebido para muitos olhares, nesta última Hammershøi exibe a praça principal da cidade, onde se vê no segundo plano da obra o Palácio de Amalienborg, residência oficial de inverno da família real dinamarquesa na cidade de Copenhague, construído em 1760. Em frente do Palácio está a estátua do rei Frederico V, fundador de Amalienborg.

Exímio pintor, Hammershøi retrata minuciosamente a arquitetura, há uma ordem sugerida pelas linhas que conformam o Palácio e a estátua, as cores esmaecidas dão calidez à obra, não há nenhum elemento que se destaque mais que o outro, tudo compõe uma única atmosfera, aquele único instante em que o tempo suspende-se e é possível olhar mais atentamente para o que acontece quando tudo para, quando o mundo cala-se para verdadeiramente poder escutar. Dá-se a impressão que Hammershøi excluiu tudo aquilo que não era importante na cena, novamente não a presença humana, a praça está vazia, silenciosa, as janelas do Palácio apenas refletem o mundo exterior, não tendo contato com o que acontece no seu interior. Resta apenas a luz e a poeira luminosa que paira sobre tudo, sugerindo que na praça algo acontece. Intui-se uma presença, algo



inquietante surge no silêncio e na ausência.

A esta presença, Peixoto nos diz que a imagem possibilita um acontecimento, manifesta uma aparição, é a capacidade do sublime na imagem de revelar o irrepresentável, o inapreensível. E ainda, Peixoto sugere que busquemos nas paisagens urbanas “imagens de leveza, grãos de poeira que turbilhonam no ar. Aliviar a paisagem de todo o seu peso até fazê-la semelhante à luz da lua. Transformar tudo em luz” (Peixoto, 2004, p. 28). É isto que Hammershøi alcança através da delicada luz que compõe toda a atmosfera da Praça de Amalienborg, tira o peso do mundo, permite que se abram os olhos para aquilo que se vê de maneira indireta.

Esta poeira luminosa, tão característica da obra de Hammershøi, pode muito bem ser comparada ao que Goethe vislumbrou nas paisagens de Claude Lorrain. Goethe, fascinado pelos fenômenos do mundo sensível, teve uma especial afinidade pelo mundo das cores e da luz, assim desenvolveu uma empatia pelas paisagens pintadas de Claude Lorrain cuja “luz vaporosa” presente em suas paisagens integra todos os planos da obra e levam a uma harmonia, o que para Goethe faz refletir sobre a unidade presente na própria natureza, que apesar de sua evidente multiplicidade das formas é também uma na sua essência. Isso aproximaria a paisagem para um vislumbre do real no sentido platônico:

As imagens possuem a suprema verdade, mas nenhum rastro de realidade. Claude Lorrain conhecia de cor o mundo real, em seus mínimos detalhes, e ele empregou como meio para exprimir o mundo de sua bela alma. E esta é de fato a verdadeira idealidade, que sabe servir-se de tal maneira dos meios reais que o verdadeiro que aparece produz uma ilusão como se fosse real. (Goethe, 2008, p. 25)

Hammershøi constrói esse efeito através das retículas de luz e das cores de baixa saturação, paira sobre a cidade um véu nebuloso que tudo integra e a banha em uma reconfortante aura de mistério, pode-se perceber claramente esta qualidade na figura 3, cuja luminosidade se distribui por toda a obra e a Igreja de São Pedro torna-se um lugar enigmático e recôndito, muito próximo a paisagens imaginárias, talvez de um sonho ou uma memória distante.

Peixoto, ainda elaborando a qualidade invisível presente nas imagens, cuja limitação da visão permite tornar coisas de outra natureza visíveis, comenta sobre a qualidade desta luz pueril: “Porque a imagem – operando com aquela “poeira luminosa” afeta o visível de um modo que contradiz a percepção natural. Ocorre então a gênese de um visível que ainda escapa a visão” (Peixoto, 2004, p. 31). Assim



como Calvino propõe a beleza no vago e no indeterminado, o que é possível ver através da qualidade de indeterminação nos elementos da obra Hammershøi, onde o céu muito bem poderia ser também o chão barroso do Armazém em Christianshavn, ou os muros as paredes da Igreja de São Pedro.

Existe também uma polaridade que permeia as escolhas de Hammershøi nos cenários de Copenhague, elas variam das prosaicas e singelas habitações, como um velho Armazém ou o pátio de Strandgade 30, para prédios grandiosos e de relevância histórica da cidade. Na primeira, nos mostra os cantos obscuros e secretos, diminui nosso campo de visão e nos leva para aquela cidade que fica longe dos olhos do turista, é a cidade intimista, das paredes manchadas e de janelas irregulares. Já a segunda, parece que o artista nos oferece uma visão mais ampliada, mais conhecida e popular, é a cidade que está a vista de todos, a cidade espetáculo.

Na obra *Vista do castelo de Christiansborg* (Figura 4), assim como a Praça de Amalienborg (Figura 2), mais uma vez Hammershøi nos mostra os esplendores arquitetônicos da cidade. A primeira versão do Palácio de Christiansborg foi construída por Cristiano VI em 1746, porém foi destruído por um incêndio e volta a ser reconstruído em 1828, e sofre mais um incêndio em 1884. O atual Palácio foi inaugurado em 1928 e é a sede dos poderes executivo, legislativo e judiciário da Dinamarca.

Possivelmente foi a segunda versão do Palácio que Hammershøi pintou nesta obra. O artista voltou a este tema outras vezes, pintando em 1907 a obra intitulada *Do antigo Palácio Christiansborg*, possivelmente uma pintura do Palácio já destruído na época que Hammershøi o pintou, e optou desta vez por retratar uma vista lateral. E mais tarde, em 1910, pinta a obra *Capela do Palácio Christiansborg*.

Voltando ao Palácio, vemos que a obra está carregada por uma misteriosa bruma, parece haver algo impedindo que olhemos com nitidez a arquitetura, entretanto esta qualidade traz uma reconfortante calma e quietude a obra. O isolamento em que se encontra o palácio o torna mais atrativo, convida-nos para que o exploremos, para que detenhamos o olhar em seus detalhes, as rachaduras do píer, as sombras tortuosas debaixo da ponte, o gradeado das janelinhas, os arabescos por cima do portal de acesso, etc. As cores suaves são um deleite para os olhos, que se acomodam sem esforço sobre o degradê que se constrói do escuro da água para e nebuloso céu. Desta vez, a indiscernibilidade dos elementos se torna concreta, o chão nas bases do palácio se funde gradualmente à parede ocre da construção.



Apesar da Copenhague de Hammershøi estar, na sua maior parte, revelando o invisível através das ausências e do silêncio, a obra seguinte (Figura 5) insinua a presença e a ação humana. A obra retrata o pátio de Strandgade 30, apartamento no qual o casal morou muitos anos e que Hammershøi pintou o seu interior mais de 60 vezes. Desta vez mostra-nos o lado externo e, através da grade geométrica composta pelas janelas, constrói um harmonioso equilíbrio rítmico e visual. Hammershøi consegue trazer uma beleza delicada e sensível em um cenário tão banal e pouco significativo como tema, com apenas suas tão apreciadas linhas e com os ocres e cinzas apresenta-nos uma visão de harmonia para os olhos.

Nesta obra, Hammershøi constrói uma polaridade inquietante entre a luz e as sombras presentes na composição. Na parte inferior direita da obra se encontram os acessos que dão para o interior da residência, uma escada e uma porta e, curiosamente é a área mais escura e sombria. Há novamente um mistério, um suspense para aquele que se dirige ao desconhecido, ao interior do apartamento. Já a parte superior, entre todas as janelas hermeticamente fechadas, há apenas uma que está totalmente aberta, e é nela que a luz incide mais intensamente. Entretanto, apesar da luz que cintila aos olhos estar iluminando a persiana, o interior permanece no escuro, permanece desconhecido. A partir de fora é impossível conhecer o interior, para aquele que olha a superfície, o que acontece no lado de dentro e um enorme mistério.

Mas o que aquela janela iluminada, em meio à escuridão, quer nos mostrar? Há alguém na casa, existe algo acontecendo para além do que se pode ver. Em meio à penumbra do interior existe vida, dois mundos distintos se confrontam nesta obra, aquilo que acontece do lado de fora e o que acontece no interior.

Anos mais tarde, em 1905, Hammershøi pinta *Interior do pátio no Strandgade 30* (Figura 6), tem-se a mesma janela iluminada de seu apartamento, mas desta vez surpreendentemente há uma figura a assomar-se para fora. O artista preocupou-se em direcionar o olhar do espectador para aquela inédita presença de humanidade na cidade. Toda a obra está na penumbra; nas sombras, há apenas um ponto de luz, o qual incide diretamente na janela e ilumina parte do rosto da mulher, o restante do seu corpo permanece mergulhado nas trevas, ainda pertence ao interior da casa, sendo assim não pode ser revelado.

Apesar de uma janela aberta possibilitar o contato entre o privado e o público da cidade, para Hammershøi há apenas uma via de acesso, abrindo as janelas, tão comumente vistas fechadas na cidade do artista, possibilita-se que a



partir do interior possa-se olhar para o mundo, porém o mundo externo deve contentar-se em defrontar-se com as trevas que velam a sua visão para o interior. A mulher, enquadrada pela arquitetura, parece querer debruçar-se, dirige o olhar para alguma coisa do mundo externo. A luz é a mediadora, apenas ela é capaz de ter contato direto com a mulher, como se apenas ela fosse convidada a entrar no imaculado espaço do interior.

São dois mundos distintos presentes na Copenhague de Hammershøi, um que vemos, como diria Calvino, na sua cidade como cristal, composta pelas suas estruturas e linhas arquitetônicas; a cidade externa do espaço público, porém deserta e silenciosa, à espera que alguém desvele o segredo por detrás de sua aparente mudez. E sua cidade chama (Calvino, 1990), que cintila escondida no conforto do interior e onde se encontra a presença humana. Claramente, para Hammershøi, o interior é um lugar sagrado, um espaço da intimidade e quietude meditativa.

Por fim, a tão desejada visão do interior. A obra *Mulher lendo na luz do sol* (Figura 7), é a visão da parte interna do seu apartamento na Strandgade 30. Podemos ver uma mulher sentada de costas para o observador, provavelmente sua esposa Ida. Está submersa na sua leitura, como o título da obra sugere, e nada mais podemos saber dela, pois se encontra totalmente alheia ao observador.

Apesar da luz intensa que incide através da janela, a mulher se encontra nas sombras, estas tomam conta de quase toda a habitação. A luz ilumina uma pequena parte do piso, o restante está quase todo na escuridão. Ainda que a cortina esteja aberta, a janela esteja fechada e a porta do lado direito também, não há comunicação com outro ambiente ou com o exterior, no espaço em que se encontra a mulher estabelece-se uma aura de sossego e aconchego, é um espaço do silêncio, da quietude, no qual a luz possibilita uma permanência do sagrado. Os grãos de poeira que bailam na luz insinuam pequenos sinais do que toda a obra nos fala, são os rastros do invisível, uma pequena amostra do que acontece para além do que se pode ver, há uma ação latente que permeia todo aquele espaço mas esta é imperceptível, é uma ligeira impressão de uma presença, é o indizível da imagem.

Hammershøi guia o visitante de sua Copenhague desde sua camada mais externa e impessoal e o conduz gradualmente e sutilmente para uma Copenhague que não se vê facilmente, o interior das casas onde repousa o que há de mais precioso, a humanidade da urbe que está recolhida e protegida no interior, entre



as janelas que às vezes se abrem e deixam que o mundo penetre através da luz. O exterior que alcança finalmente esse espaço tão precioso e recôndito, assim como mundo chega a nós através dos olhos.

Não vês que o olho abraça a beleza do mundo inteiro? [...] É janela do corpo humano, por onde a alma especula e frui a beleza do mundo, aceitando a prisão do corpo que, sem esse poder, seria um tormento[...] O admirável necessidade! Quem acreditaria que um espaço tão reduzido seria capaz de absorver as imagens do universo? (Leonardo da Vinci apud Chaui, 1988, p. 31)

Como na citação de Leonardo da Vinci, os interiores de Hammershøi são como a alma humana, que no conforto do corpo recebe as percepções que fazemos do mundo.

A cidade, aparentemente deserta, está então povoada por aquelas coisas que as palavras não comportam. No silêncio inquietante que se estabeleceu no espaço aberto de uma praça ao meio dia, na ausência e na solidão de um velho armazém desconhecido, no tempo que suspendeu-se e foi esquecido ao olhar para a torre da Igreja de São Pedro ou para as janelas e telhados do Palácio de Christiansborg.

Hammershøi foi capaz, através de sua Copenhague de, como nos diz Peixoto, “Fazer ver que há algo que se pode conceber e que não se pode ver nem fazer ver: esta é a tarefa da pintura. Ela consagra a fazer alusão ao inapresentável. A arte, assim, propriamente, não diz o indizível, ela diz o que não se pode dizê-lo” (Peixoto, 2004, p. 34).

Assim, o que vemos representado pelo artista faz alusão à algo muito além do que o visível pode mostrar. São os sintomas que reverberam na imagem e o observador é levado a testemunhar o acontece no ausente, no silêncio e no vazio.



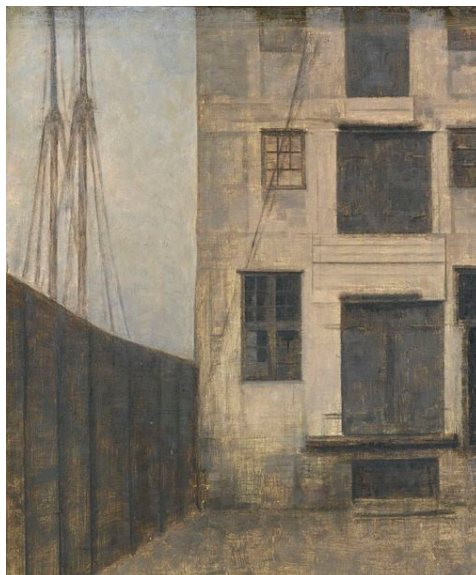


Fig. 1. Vilhelm Hammershøi: The old warehouse in Christianshavn, 1909
Óleo sobre tela, 35,5 x 30,5cm. Hamburger Kunsthalle, Alemanha.
Fonte: <http://www.artnet.com/artists/vilhelm-hammershoi/the-old-warehouse-in-christianshavn-SLC88s5pOWWPAtpFIP4tA2>.



Fig. 2. Vilhelm Hammershøi: Amalienborg Square, Copenhagen, 1896
Óleo sobre tela, 136,5 x 136,5 cm. Statens Museum for Kunst, Copenhagen, Dinamarca.
Fonte: <https://www.nytimes.com/2015/11/20/arts/design/vilhelm-hammershois-paintings-at-scandinavia-house.html>





Fig. 3. Vilhelm Hammershøi: St Peter's Church, Copenhagen, 1906
Óleo sobre tela, 133x118 cm. Statens Museum for Kunst, Copenhagen, Dinamarca.
Fonte: <http://www.the-athenaeum.org/people/detail.php?ID=2536>



Fig. 4. Vilhelm Hammershøi: View of Christiansborg Castle, Late Autumn, 1890-1892
Óleo sobre tela, 115,5 x147,5 cm. Statens Museum for Kunst, Copenhagen, Dinamarca.
Fonte: <http://www.the-athenaeum.org/people/detail.php?ID=2536>





Fig. 5. Vilhelm Hammershøi: Interior of Courtyard, Strandgade 30, 1899.
Óleo sobre tela, 65,7 x 47,3 cm. Toledo Museum of Art (Ohio), Estados Unidos.
Fonte: <http://www.the-athenaeum.org/people/detail.php?ID=2536>



Fig. 6. Vilhelm Hammershøi: Courtyard Interior at Strandgade 30, 1905.
Óleo sobre tela, 75x63 cm.
Fonte: <http://www.the-athenaeum.org/people/detail.php?ID=2536>





Fig. 7. Vilhelm Hammershøi: *Woman Reading in the Sunlight*, Strandgade 30, 1900
Óleo sobre cartão, 46,5x51,5 cm.
Fonte: <http://www.the-athenaeum.org/people/detail.php?ID=2536>

Referências:

- BONETT, Helena. *Vilhelm Hammershøi the poetry of silence*. Londres: Royal Academy of Arts, 2008.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. 1ª. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CHAUÍ, Marilena. *Janela da alma, espelho do mundo*. O olhar. p. 31 -61, 1988.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Humanitas, 2008.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Senac, 2004.
- SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1945.

