

€9,00

openbaar kunstbezit

KUNST SCHRIFT



Echt of vals over kunst en kennerschap

KUNSTSCHRIFT is een tweemaandelijks uitgave van Kunst en Schrijven bv, Amsterdam/Lochem 51ste jaargang, nr 2 april/mei 2007

REDACTIE

Mariëtte Haveman hoofdredacteur
Annemiek Overbeek eindredacteur
Paul van den Akker
Eddy de Jongh
Ann-Sophie Lehmann
Frits Scholten

VORMGEVING

Fokke Draaijer
Marina Ulyashyna
Studio Anthon Beeke

REDACTIEADRES

ook voor informatie over abonnementen, losse nummers en advertenties
Postbus 10859
1001 EW Amsterdam
T en F Lochem 0575-431182
T Amsterdam 020-6251607
kunstschrift@xs4all.nl
www.kunstschrift.nl

LITHOGRAFIE & DRUK

Waanders Drukkers, Zwolle

JAARABONNEMENT

€ 49,95; studenten, CP en 65+ € 44,50
buiten benelux € 63,50
losse nummers € 9,00
linnen bewaarband € 15,50 (inclusief verzendkosten).
bankrekening 33 66 79 270
tnv Kunst en Schrijven, Lochem
(codes voor betalingen uit het buitenland: bic rabo nl 2u; iban nl93rabo-0336679270)

Abonnementen kunnen schriftelijk tot uiterlijk twee maanden voor beëindiging van het lopende abonnement worden opgezegd. Bij niet tijdige opzegging wordt het abonnement automatisch verlengd. Adreswijzigingen graag schriftelijk drie weken van tevoren zenden naar het redactieadres.

ISSN 0166-7297

AFBEELDING OMSLAG

Gian Cristoforo Romano (toegeschreven), *Portretbuste van Isabella d'Este*, ca 1500 [zie afbeeldingen 21, 28, 29]

AFBEELDING INHOUDSPAGINA

Albert Hahn, *Rembrandtkenners*, 1906. Uit de spotprentenserie *Het land van Rembrandt* [zie ook p. 53]

Bij gelegenheid van het vijftigjarig bestaan van Openbaar kunstbezit is het boek *Ateliergeheimen* verschenen, een bundel essays over de werkplaats van de kunstenaar vanaf 1200 tot heden. Abonnees kunnen dit boek bestellen door 29,50 euro over te maken op banknummer 336679270, tnv Kunst en Schrijven, Lochem. Niet abonnees betalen 35,50 euro.

Om het jubileum kracht bij te zetten organiseert Kunstschrift in samenwerking met het Van Goghmuseum

in Amsterdam op zondag 1 juli een feestelijke middag, waarop vooraanstaande kenners hun licht doen schijnen op het kunstenaarsatelier. Toegang voor abonnees, inclusief consumpties 10 euro. Voor niet-abonnees 15 euro.

U kunt zich opgeven voor deze dag door dit bedrag over te maken op banknummer 33 66 79 874, tnv **Stichting Vrienden van Kunstschrift**, Lochem, ovv 'ateliermiddag'. Meer informatie vindt u in het volgende Kunstschrift.

2 Schaduwkunst

Mariëtte Haveman

6 Tekens van valsheid

Redactie

8 Recht of vals

Frank Kuitenbrouwer

12 Wens en waarheid in de achttiende eeuw

Paul van den Akker

18 Bedrieglijke beelden

Frits Scholten

24 Een imitator uit eigen kring

Ernst van de Wetering

30 Halsen van latere makelij

Eddy de Jongh

40 Kennerschap en zelfbedrog

Dirk Hannema en Johannes Vermeer

Hiddelies Balk

48 De keus van Kunstschrift

54 Blikseminslag in Parijs (2)

Carel Blotkamp

Echt of vals

over kunst en kennerschap

Vervalste kunst is geen nieuw fenomeen. Zo lang er kunst is en mensen dat willen hebben, bestaat het. Dit Kunstschrift biedt een overzicht van enkele sprekende gevallen tussen de zestiende en de twin-



tigste eeuw van deze misdaad waarin oneerlijkheid en vernuft een bedenkelijk verbond aangaan. Over feilbaarheid en verlangen, oud gemaakte verf en steen, over kunst die iets anders wil zijn dan het is, en kenners die moeten erkennen dat ook hun oordeel zijn beperkingen heeft.

Wens en waarheid in de achttiende eeuw

Kunst die vaart onder een valse vlag is geen modern fenomeen: waarschijnlijk bestaat het al zo lang als er zeldzame en begeerde kunst is. In de achttiende eeuw kwam het, door verschillende oorzaken, tot grote bloei. Een betrouwbare herkomstgeschiedenis werd toen beschouwd als het sterkste wapen tegen deze wanpraktijk. Want als de stamboom van de verzamelaar niet klopt, is het werk meestal een bastaardkind.

Onder de eigendommen van de Franse verzamelaar en kenner van tekeningen Pierre-Jean Mariette bevond zich een album dat zijn vader rond 1725-1730 had gekocht, met ongeveer zestig tekeningen van de befaamde groteske koppen die we kennen van Leonardo da Vinci [11]. Mariette verkeerde in de veronderstelling dat de bladen afkomstig waren uit de uiterst respectabele collectie van Thomas Arundel en zijn vrouw Aletheia, die inderdaad beschikten over originele Leonardo-tekeningen. In 1643 werden ze door het echtpaar, op de vlucht voor de eerste Engelse burgeroorlog, meegenomen naar hun nieuwe residentie in Amsterdam. Na het overlijden van Aletheia Arundel zouden de tekeningen nog drie-maal van eigenaar wisselen – volgens de executeur-testamentair vlogen verzamelaars op de tekeningen af als op een stuk brood ten tijde van grote hongersnood – tot ze uiteindelijk belandden bij de hertog van Devonshire in Chatsworth, waar ze zich nog steeds bevinden [13].

Het merendeel van de Leonardo-tekeningen uit Mariettes bezit lijken wel op die uit de Arundel-collectie, maar ze zijn vals, of beter gezegd kopieën die als echt zijn verhandeld. De authenticiteit ervan werd al in de achttiende eeuw door andere kenners in twijfel getrokken. Mariette heeft zich daar nadrukkelijk tegen verweerd. Pas onlangs is de oorzaak van zijn vergissing echt duidelijk geworden: op de over-

zichtstentoonstelling van Leonardo's tekeningen en manuscripten in het Louvre. Voordat Mariette het verwierf, is het album ergens tussen 1700 en 1719 in Nederland samengesteld door de Amsterdamse verzamelaar Siewert van der Schelling. Op dat moment waren de originele groteske koppen uit de voormalige Arundel-collectie nog in Nederland, om precies te zijn ten huize van Nicolaes Flinck, de zoon van de schilder Govaert Flinck. Van der Schelling moet dat geweten hebben. Nederlandse kenners en verzamelaars vormden destijds een hechte vriendenkring die goed van elkaars bezittingen op de hoogte waren. Hij zal dus ook hebben geweten dat zijn tekeningen, of in ieder geval een aantal ervan, kopieën waren. Daar zat Van der Schelling blijkbaar niet zo mee. Of hij de volgende eigenaar, Gautier, hiervan op de hoogte heeft gesteld, vertelt het verhaal niet. Maar we kunnen wel aannemen dat op zijn beurt Gautier de tekeningen aan Mariettes vader als eigenhandige Leonardo's van de hand heeft gedaan. En zo werden in feite onschuldige kopieën gaandeweg vervalsingen.

Dat Mariette niet aan de authenticiteit heeft getwijfeld is eigenlijk wel begrijpelijk. Wetende dat de Arundel-collectie in ons land terecht was gekomen, zal hij de Nederlandse tekst die Van der Schelling op de omslag van het album had laten zetten –



11

Tronien getekend door Leonardo da Vinci – als een bevestiging hebben gezien van zijn geloof in de herkomstgeschiedenis. Mariette was een kenner – niet de eerste de beste – en dat maakt dit voorval des te boeiender. Iemand als hij was in de regel juist uitermate alert op het gevaar van verkeerde toeschrijvingen. Die alertheid was ook geboden. Uit verschillende bronnen blijkt dat in zijn tijd en eerder malafide praktijken plaatsvonden. Met enige regelmaat komen we in de literatuur opmerkingen tegen waarin de al te gretige onnozelheid van eigentijdse kunstkopers wordt gelaakt. In Nederland klaagde bijvoorbeeld Gerard de Laresse in 1701 over de vele verzamelaars 'geevende somtyts honderd Ducaaten voor een stuk Schildery, die geen thien waardig is; het welke nergens anders vandaan komt, dan (gelyk ik zeg) dat zy 'er niets van kunnen oordeelen'. En ook in Engeland ontstond er een literatuur over het belang van een scherp en ontwikkeld oog voor ieder die zich kunstkenner of verzamelaar wil noemen. 'De kunst zelf is moeilijk', verzuchtte in 1711 de filosoof Shaftesbury, 'de regels zijn streng.' Dus moet ook de aspirant-kenner niet verwachten dat hem de kennis van

de kunst 'als vanzelf komt aanwaaien, of al spelende', als hij tenminste niet wil doorgaan voor een 'nep-virtuoos'. Tegen nep-virtuosen die geen kwaliteit herkennen en vals en echt niet van elkaar weten te onderscheiden ageerde ook Shaftesbury's landgenoot, de schilder en verzamelaar Jonathan Richardson. Een van zijn stelregels was dat de echte kenner nooit op andermans oordeel mag varen 'ook al werd hem met nog zo veel stelligheid verteld dat het bijvoorbeeld om een werk van Rafael ging dat ooit tot de Arundel-collectie zou hebben behoord'. Een chique *pedigree* is geen garantie voor kwaliteit en authenticiteit. Mariette had gewaarschuwd kunnen zijn – waaruit maar weer blijkt, niet voor de eerste en niet voor de laatste keer, dat ook heel kundige en zorgvuldige kenners zich bij gelegenheid kunnen vergissen.

Van zijn Leonardo-tekeningen had Mariette direct na aankoop prenten laten maken en die in boekvorm uitgegeven [12]. Het etswerk had hij toevertrouwd aan zijn vriend de graaf De Caylus, een vaardige graveur die echter vooral naam zou maken als geleerde kenner



12



13

11 Onbekende kunstenaar (Constantijn Huygens jr?) naar Leonardo da Vinci, *Gezicht van een oude geestelijke met open mond*, derde kwart 17de eeuw • pen en inkt met wassing, 8,25 cm in diameter, uit het zogenaamde 'Album Mariette' • Musée du Louvre, Parijs

12 Comte de Caylus (graveur), *Twee karakterkoppen naar Leonardo da Vinci*, 1730 • ets, 28,6 x 21,2 cm, uit het zogenaamde 'Album Caylus' • Musée du Louvre, Parijs

13 Leonardo da Vinci, *Gezicht van een oude geestelijke met open mond*, 1495-1508 • pen en inkt, 5,2 x 4,5 cm • The Duke of Devonshire and the Chatsworth Settlement Trustees, Chatsworth



14 Hubert Robert, *Antieke voorwerpen*, ca 1760 • rood krijt, 42,5 x 56,5 cm • Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon

15 Angelika Kauffmann, *Portret van Johann Joachim Winckelmann*, 1764 • olieverf op doek, 97 x 71 cm • Kunsthau Zürich



en verzamelaar van oudheidkundige (kunst)voorwerpen. Ook De Caylus onderkende als geen ander het belang van kennis en behoedzaamheid in het beoordelen van de waarde van enig kunstwerk. Zeker binnen het toenmalige archeologisch of oudheidkundig onderzoek was dat hard nodig. Toen immers in de loop van de achttiende eeuw de opgravingscampagnes begonnen in het gebied rondom de Vesuvius werden de meeste beelden, fresco's, kleine bronzen voorwerpen en allerlei huisraad uit Pompeii, Herculaneum en Stabiae in de regel zonder documentatie direct doorgesluisd naar gretige kopers. Menig vervalser wist daarvan te profiteren en talloze nepwerken reisden – alsof het een soort *spam* was – moeiteloos mee op dezelfde handelsweg.

De Caylus is misschien wel de eerste geleerde geweest die serieus heeft geprobeerd op basis van een zorgvuldig kennerschap de antieke kunst te ordenen en er een historisch overzicht van te schrijven, inclusief illustraties, wat voor die tijd uitzonderlijk was. Betrouwbaarheid van het materiaal stond voor hem voorop. Zo vertelde hij in het eerste deel uit 1752 (het laatste, zevende deel verscheen in 1768) zich zoveel mogelijk te hebben gebaseerd op de voorwerpen die hij zelf had verzameld via een agent in Italië. Hij ging er prat op deze te hebben 'laten natekenen met de grootste nauwkeurigheid en ik durf te stellen dat de beschrijvingen niet minder betrouwbaar zijn'. Ook voordat hij ze aankocht liet De

Caylus de voorwerpen al vaak ter plekke door gespecialiseerde tekenaars documenteren. In een brief uit 1760 bedankte hij zijn agent voor het aanbod hiervoor ook de in Rome verblijvende Franse tekenaar Hubert Robert in te huren [14]. 'Het zou goed zijn', schreef hij hem in telegramstijl, 'Robert te vragen voor u te tekenen, met de vereiste nauwkeurigheid, dat en dat voorwerp, afmetingen erbij vermelden, de materialen, de vindplaats en de opschriften.'

De Caylus' geschriften zouden al snel worden overschaduwd door die van de veel beroemder geworden Johann Joachim Winckelmann [15]. Die vond dan wel dat zijn voorganger 'de eer toekomt als eerste de weg te zijn ingeslagen om door te dringen tot het wezen van de stijl onder de antieke volken', maar hij zag in hem toch vooral een rivaal. Met enig genoegen wees Winckelmann dan ook op De Caylus' fouten. Bijvoorbeeld dat hij een vervalsing had gekocht en gepubliceerd die de schilder en restaurator Giuseppe Guerra als een frescofragment uit Herculaneum op de markt had gebracht [16]. 'De heer Graaf Caylus liet er een als een oude schildering in zijn verzameling van oudheden in prent zetten', aldus Winckelmann in zijn verslag uit 1762 van zijn bezoek aan de opgravingen in Herculaneum. De eerlijkheid gebiedt te zeggen dat ook De Caylus zelf al snel achter zijn vergissing is gekomen, zij het te laat: de publicatie was inmiddels een feit.

En ook De Caylus was bepaald niet de enige die zich had laten bedotten. Volgens Winckelmann waren de meeste antieke wand-schilderingen die hun weg hadden gevonden in de collecties van welgestelde toeristen uit Engeland, Frankrijk of Duitsland vals. Nu lieten velen zich ook wel makkelijk misleiden. De markies van Lansdowne bijvoorbeeld kocht bij de kunsthandelaar en schilder Gavin Hamilton een versie van Myrons discuswerper. Het gehavende beeld was voor de verkoop aangevuld en omgetoverd tot de Griekse held Diomedes, die een cultusbeeld van Athena uit Troje in de hand meevoert [17]. Het was, zo werd de markies verteld, het mooiste beeld uit zijn voorraad. Hamilton had het zelfs speciaal voor de markies gereserveerd, want, zo schreef hij, 'toen U Heer in Rome was, vertelde U mij vooral in dergelijke voorstellingen te zijn geïnteresseerd [...] Armen en benen zijn weliswaar modern, maar ze harmoniëren perfect met de rest.' De aanvullingen waren dus allesbehalve op (kunst)historische kennis, maar veeleer op de wensen van de potentiële koper gebaseerd. Van een echte vervalsing is hier eigenlijk geen sprake, want Hamilton speelde open kaart en de koper ging akkoord.

Zelfs Winckelmann is uiteindelijk niet aan de valse dans ontsprongen. Ergens op een dag laat in het jaar 1760 bracht hij een bezoek aan het atelier van zijn landgenoot en schilder Anton Raphael Mengs [19], met wie hij al direct na zijn aankomst in Rome in 1755 bevriend was geraakt. Op dat moment waren Mengs en Giovanni Battista Casanova (broer van de beroemde naamgenoot) er bezig met de

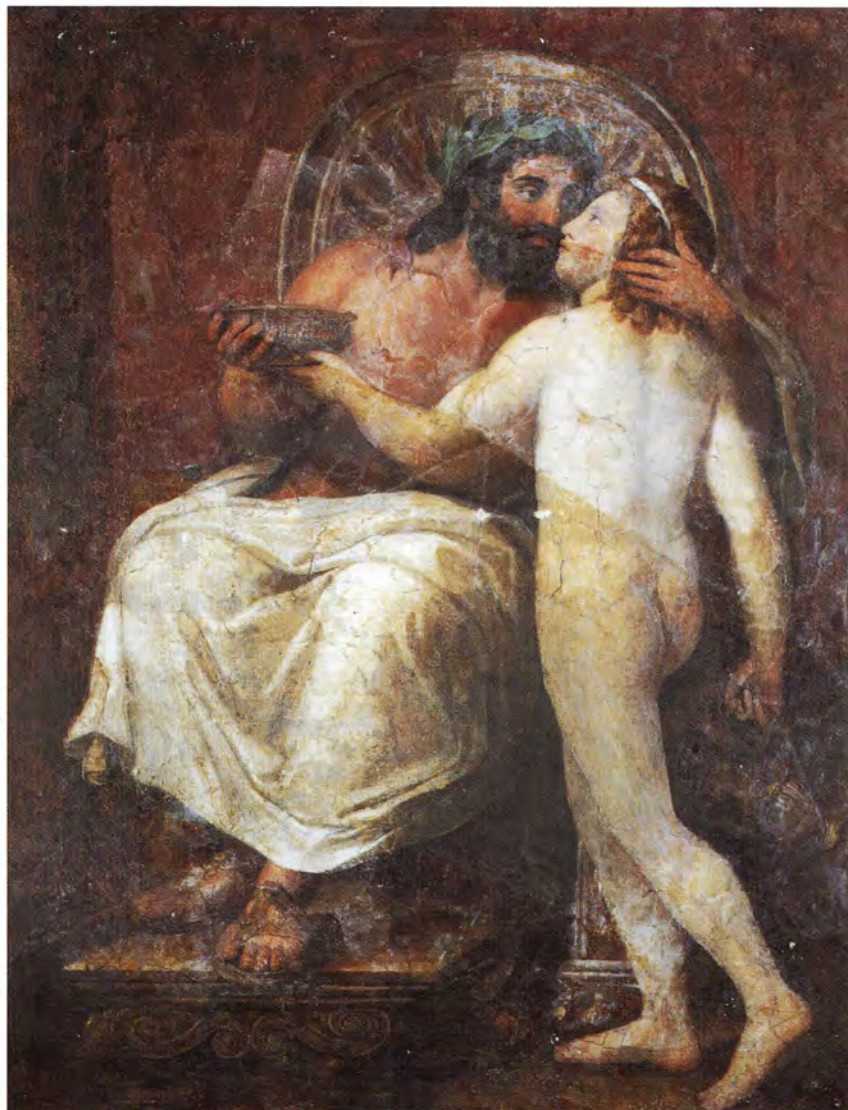
16 Comte de Caylus, *Prent naar vermeend fresco uit Herculaneum van een visser langs de kust*, afgebeeld in zijn *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines et Gaulois*, deel 4, Parijs 1761

Het fresco bleek later een vervalsing van de hand van Giuseppe Guerra.

17 Anoniem, *Diomedes met een cultusbeeld van Athena uit Troje* • marmer, hoog 175 cm • Bowood House, Wiltshire
Het beeld is samengesteld uit een antieke kopie van de Discuswerper van Myron en 18de-eeuwse toevoegingen (armen en benen).



18 Anton Raphael Mengs
of Giambattista Casanova,
Zeus en Ganymedes
• schildering op kalk,
178,7 x 137 cm • Galleria
Nazionale dell'arte antica
(Palazzo Corsini), Rome



19 Anton Raphael Mengs,
Zelfportret, 1773 • olieverf
op paneel, 197 x 72,6 cm •
Uffizi, Florence

restauratie van een fresco uit de omgeving van Rome [18]. Het stelde Zeus (of Jupiter) en Ganymedes voor en viel bij Winckelmann direct in de smaak; 'de mooiste schildering die ooit uit de oudheid het licht van onze tijd heeft gezien', noemde hij het in een brief. Het was een geslaagde vervalsing en de vergissing was begrijpelijk. Zoals alle succesvolle vervalsingen sloot het fresco perfect aan bij werken waarvan de authenticiteit niet betwijfeld werd. In dit geval bij enkele antieke wandschilderingen uit Herculaneum, die Winckelmann maar al te goed kende. Onder andere dat met de voorstelling van de centaur Cheiron en Achilles [20]: het was nagenoeg even groot, bevatte ook een groep van twee beeldvullende figuren, en Cheirons gezichtstype en diens lauwerkrans leken sterk op die van Zeus. De vervalser lijkt het fresco bovendien van een extra lokkertje te hebben voorzien door Ganymedes lange haren te geven, wetende

dat Winckelmann van een jongeling op een ander fresco had opgemerkt deze graag met zulke lokken te zien.

In *Die Geschichte der kunst des Alterthums* uit 1764 wijdde Winckelmann een uitvoerige passage aan het fresco. Hij beschreef onder meer wat Mengs en Casanova hem over de vondst hadden verteld; hoe het fresco was ontdekt door een voormalige Franse luitenant, Diel de Marsilly, die het stiekem en snel in stukken uit de muur had laten halen en de fragmenten vervolgens zelf op een gipsen ondergrond had gezet. Ondanks Winckelmanns lovende woorden over het fresco, valt tussen de regels door misschien toch ook een lichte aarzeling te lezen. Hij schreef wel een voorstelling van Zeus met een krans van bloemen te kennen, maar geen met zo'n lauwerkrans, wat veel later inderdaad een van de argumenten is geweest om het als niet authentiek te bestempelen.

Verder schreef Winckelmann het gezicht van Ganymedes met geen enkel ander voorbeeld te kunnen vergelijken. Is het louter lof, of gaf hij hiermee een hint aan de kenners onder zijn lezers, voor wie bij het vaststellen van authenticiteit volledige onvergelykbaarheid met een andere werk een veeg teken moet zijn geweest? Hoe het ook zij, Winckelmann is er uiteindelijk achtergekomen dat hij om de tuin was geleid. Daarom verzocht hij zijn uitgever de passage bij een hereditie te schrappen, wat ook daadwerkelijk is gebeurd bij de postume herdruk.

Algemeen worden Mengs en mogelijk ook Casanova beschouwd als de vervalser van het fresco. Het zou vooral een grap uit wedijver zijn geweest. Zoiets deden beide schilders blijkbaar vaker om te laten zien hoe ze anderen met hun kundigheid te slim af waren. Met die argumenten verweerde Casanova zich toen Winckelmann hem in een artikel die praktijk kwalijk nam. 'Om Winckelmann van zijn onwetendheid te overtuigen', bekende hij, 'deed ik mezelf het plezier kopieën te vervaardigen, die hij, zijn vrienden en zijn beschermheren voor echte antieke werken hielden.'

Toen jaren later Goethe in Rome samen met de schilder Johann Heinrich Meyer het fresco zag, waren de hoofdrolspelers in deze vervalsingszaak inmiddels overleden. Maar de ware toedracht was onduidelijk gebleven en het fresco vormde nog steeds onderwerp van discussie. Op 18 november 1786 vatte Goethe in zijn dagboek de geschiedenis van deze, wat hij noemde 'wonderbaarlijke en problematische schildering' kort samen. Hij noteerde dat De Marsilly het fresco door Mengs had laten restaureren en vervolgens als antiek had nagelaten aan zijn hospita, en dat het door Winckelmann zeer was geprezen. En dan vervolgt hij: 'Mengs ligt op zijn sterfbed en zegt dat het niet antiek is, dat hij het zelf heeft geschilderd. En nu maakt iedereen met iedereen ruzie.'



20 Anonieme schilder uit Herculaneum, *Achilles en Chiron*, 45-79 na Chr. • fresco • Museo Archeologico Nazionale, Napels

Goethe hield zich op de vlakte, al bekende ook hij te zijn gevallen onder de betovering van de figuur van Ganymedes.

Heel interessant is dat Meyers er allemaal niets van geloofde. Volgens hem was het verhaal van de vervalsing verzonnen – zelf dus een vervalsing. Zo'n fresco had Mengs nooit kunnen schilderen. Als hij de maker zou zijn geweest, dan had hij zichzelf behoorlijk overtroffen en rijst de vraag, aldus Meyer, waarom Mengs die kwaliteit dan niet altijd heeft geleverd. Nee, het fresco ademde 'te sterk de antieke geest en is met zo'n gemak en meesterschap uitgevoerd en zo sierlijk en toch zo eenvoudig gecomponeerd', dat het wel authentiek moet zijn.

Toen Meyer en Goethe in 1812 een nieuwe editie van Winckelmanns boek bezorgden, namen zij de passage over het fresco, die Winckelmann nota bene zelf had laten schrappen, weer op en voegden er zelfs een illustratie bij. Zo plaatste Meyer zonder het te beseffen Mengs alsnog op de Olympus. Als hij tenminste de maker van het fresco is, want daar is men nog steeds niet honderd procent zeker van.

Paul van den Akker is universitair docent kunstgeschiedenis aan de Vrije Universiteit, Amsterdam, en redacteur van *Kunstschrift*

