Kunst, Kennerschap en de Kunstmarkt.

Jim van der Meer Mohr

Kunst en commercie gaan al eeuwenlang hand in hand, evenals kunst en kennerschap. In het kader van deze drie K's zal ik hier trachten een paar kanttekeningen bij het kennerschap te plaatsen, geïnspireerd door de vertaling uit 1948 van **Von Kunst und Kennerschaft** van de grote kunsthistoricus Max Friedländer en het recent verschenen **Art Market and Connoisseurship** onder redactie van Anna Tummers en Koenraad Jonckheere, over diverse aspecten van het kennerschap en de kunstmarkt in relatie tot zeventiende-eeuwse kunst. Vooral deze laatste studie zal wellicht tot een herijking van ons kennerschap moeten leiden.

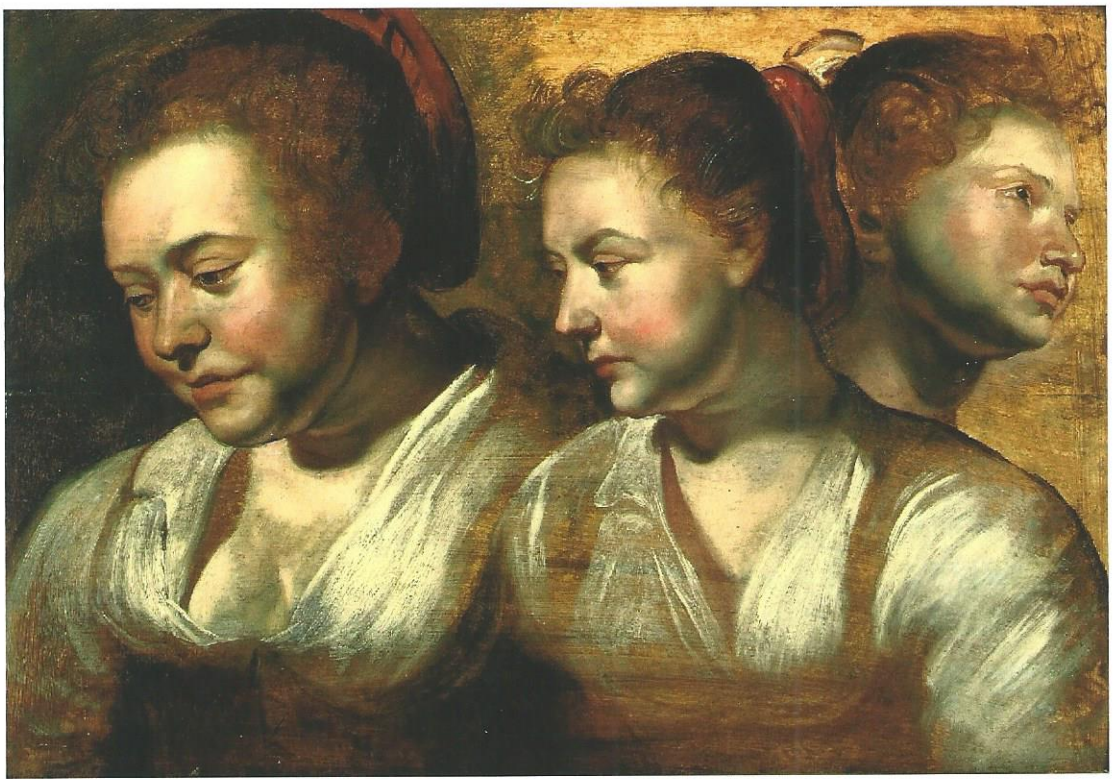
Friedländer (1867-1958), van wie beweerd wordt dat hij in de Tweede Wereldoorlog expertises afgaf in ruil voor een fles jenever, schreef *Von Kunst und Kennerschaft* in 1946 en vertrouwde in dit boekje zijn ervaringen aan het papier toe over kijken naar en beoordelen van kunstwerken en ook over de 'problematiek van het kennerschap'.
Friedländer schreef het, in de vertaling van dr. Anne Berendsen uit 1948, als volgt: 'Ieder kunstwerk heeft een geldelijke waarde, die van het oordeel over het auteurschap in hoge mate afhankelijk is. Zij hangt ook af van de waarde als kunstwerk, die moeilijk af te wegen is en die in ieder geval door de aanwijzing van de kenner aanmerkelijk kan stijgen of dalen. De kenner komt met economische belangen in aanraking en hij geraakt daar bedenkelijk in verstrikt.' Hoe bedenkelijk het kan worden weten wij bijvoorbeeld uit de praktijk van de grote Bernard Berenson (1865-1959), die in de periode voor de Tweede Wereldoorlog voor de toonaangevende kunsthandel Duveen expertises schreef, waarmee de stukken vervolgens verkocht konden worden. Na de verkoop kreeg Berenson dan provisie van de verkoop. Dat de wens om in een bepaald kunstwerk de hand van een grote meester te willen zien, dan wel eens vader van de gedachte kan worden, is meerdere malen gebleken. Colin Simpson schreef hierover in 1987 een zeer smakelijk boekje *The Artful Partners*, waarin hij deze activiteiten van Berenson en Duveen aan de kaak stelt.

Toeschrijven aan

Het toeschrijven van een ongesigneerd of overduidelijk vals gesigneerd kunstwerk aan een bepaalde kunstenaar is al eeuwenlang een belangrijke activiteit van veel kunsthistorici. Al in de negentiende eeuw klopten kunsthandelaren regelmatig en met succes aan bij Dr. Wilhelm von Bode (1845-1929), een van 's werelds eerste grote kunsthistorici die later directeur werd van de Berlijnse musea. Velen heeft hij van advies gediend, die daarvoor niet alleen Von Bode betaalden, maar vaak ook het museum bedachten. Ook werd Bodes museum in die periode regelmatig 'gebruikt' om de nieuw toegeschreven werken te tonen. In Nederland kon het natuurlijk niet dat een museumdirecteur werd betaald voor advies. Maar wel was ook al in die tijd bekend dat dr. Frederik Schmidt Degener (1881-1941), directeur van het Rijksmuseum, veel expertises afgaf aan de eerder genoemde kunsthandel Duveen. De éminence grise van de kunsthistorici in die dagen, Dr. Abraham Bredius (1855-1946), noemde hem zelfs 'het knechtje van Duveen'.
De meeste kunsthistorici begaven zich toen nog niet op het gladde ijs van de taxaties. Maar van Schmidt Degener weten wij uit een brief in het Rotterdams Gemeentearchief van kunsthandel N. Katz uit Dieren aan dr. D. Hannema, directeur van Museum Boijmans, gedateerd 1937, dat deze *De Accountant* van Rembrandt voor Lord Duveen zou hebben getaxeerd op 400.000 dollar. Dit schilderij bevindt zich nog in het Museum Boijmans Van Beuningen, nu als *Een Evangelist*, van 'atelier van Rembrandt'.
Expertises, zo schrijft Friedländer het al heel kernachtig, bepalen voor een belangrijk deel de waarde van een kunstwerk. Als Bredius *de Emmaüsgangers* van Han van Meegeren niet van zijn papieren als Vermeer had voorzien, zou het stuk nooit verkocht zijn aan Museum Boijmans. Zo zijn er in de recente studie van Jonathan Lopez, die in een vorig

◄ **Frans de Momper (1603-16**
Gezicht op de Hofvijver.
Olieverf op paneel,
72,7x103,4 cm (Haags
Historisch Museum, Den Ha

▼ **Frans Hals (1582/3-1666),**
Portret van Theodorus
Schrevelius, 1617. Olieverf o
koper, 15,5x12 cm (Frans
Halsmuseum, Haarlem)



Drie studies van jonge vrouwen, Peter Paul Rubens (1577-1640), atelier van, Olieverf op paneel, 45,1x65,5 cm (Foto Christie's)

nummer van *Origine* is gerecenseerd, meer 'Vermeers en De Hoochs ' van Han van Meegeren, dankzij expertises als echt door het leven gegaan. Bredius liet zich overigens doorgaans niet betalen voor het afgeven van expertises, hij had dit gezien zijn vermogenspositie ook niet nodig. Voor *de Emmaüsgangers* heeft hij een uitzondering gemaakt, maar de 10.000 gulden die hij ervoor ontving, schonk hij nog hetzelfde jaar aan Museum Boijmans voor de aankoop van zijn ontdekking.

Voortschrijdend inzicht

Dat wij tegenwoordig steeds kritischer aankijken tegen deze expertises van de oude éminences uit het vak, komt natuurlijk in de eerste plaats door de voortschrijdende kennis. Zo weten wij dat de vroege expertises van, wederom, Friedländer over vijftiende- en zestiende-eeuwse Hollandse schilderkunst vaak nog steeds steekhoudend zijn, maar dat zijn latere expertises van kunstenaars uit vroegere tijden vaak, al dan niet afgegeven voor die fles jenever, op niets gebaseerd zijn. Zo kijken we ook met de nodige reserve aan tegen de expertises die de Utrechtse hoogleraar prof. Willem Vogelsang (1875-1954) achterop veel foto's van schilderijen heeft geschreven.

> Het belang dat werd gehecht aan het auteurschap was in de zeventiende eeuw niet altijd even groot als nu.

Dit voortschrijdend inzicht heeft geleid tot een stroom van monografieën die de laatste dertig jaar al dan niet als proefschrift, zijn verschenen over tal van kunstschilders.
Een nieuw bijeffect is dat de samenstellers van deze monografieën nu worden gezien als 'de autoriteit' voor die kunstenaar en je bij twijfel over een stuk, eigenlijk alleen maa bij hem of haar terecht kan voor het verlossende oordeel. Dat ook zij het niet altijd bij het rechte eind hebben, behoeft geen betoog.
De situatie wordt ingewikkelder, wanneer zich twee experts opwerpen voor één kunstenaar en deze twee het niet eens kunnen worden over een twijfelgeval. Dat was bijvoorbeeld het geval bij het kleine portretje van Theodoo Schrevelius van Frans Hals (1582/3-1666), dat in 2003 is verworven door het Frans Hals Museum. Seymour Slive e Claus Grimm konden het niet eens worden, dus werd het stuk bij Sotheby's in 1995 geveild als 'toegeschreven aan'; het veilinghuis kon immers geen risico lopen gezien de aan sprakelijkheidsclaims bij foute toeschrijving. Uiteindelijk heeft in dit geval een aantal vooraanstaande kunsthistorici het stuk bestudeerd en is men unaniem van mening dat het hier een authentiek werk van Frans Hals betreft.

Antoon van Welie (1855-1946), Portret van Dr. Abraham Bredius, 1918. Olieverf op doek, 100x70 cm (Museum Bredius, Den Haag)

Het toeschrijven van een ongesigneerd of overduidelijk vals gesigneerd kunstwerk aan een bepaalde kunstenaar is al eeuwenlang een belangrijke activiteit van veel kunsthistorici.

Authentiek

Maar wat is nu een authentiek werk van een kunstenaar in de zeventiende eeuw. Wij weten uit zowel contemporaine (lees zeventiende-eeuwse) bronnen als recentere studies, dat kunstenaars een atelier dreven en de meester zich liet bijstaan door gezellen. Het interessante van de recent verschenen studie *Art Market and Connoisseurship* is nu, dat in het licht hiervan de vraag legitiem is geworden wat nu authentiek is en hoe men er in die tijd tegen aankeek. Wie taxeerden er toen bij boedelscheidingen naar overlijden en hoe deden zij dat? Het waren vaak de kunstenaars zelf, die als taxateur optraden. Wij weten dat veel kunstenaars een kunsthandel ernaast dreven. Zij kenden dus de markt en wisten wat men zoal vroeg voor een opdracht. Maar ook wisten zij soms dat bijvoorbeeld Adriaan van der Werff (1659-1722) zich liet bijstaan door zijn broer Pieter van der Werff (1665-1722), maar een dagtarief rekende voor zijn eigen werk van 25 gulden. Beziet men nu de boedelinventarissen uit die tijd, dan valt op dat er vaak geen onderscheid wordt gemaakt tussen meester en leerling. Zelfs blijkt dat bij een grote collectie met werk van de verschillende leden van de schildersfamilie Brueghel men het onderscheid niet maakt tussen Jan en Pieter, laat staan tussen Jan I en Jan II.

Wij zijn nu geneigd bij het zien van replieken naar een voorbeeld één stuk aan te merken als een principael. Zo zijn er bijvoorbeeld in ieder geval drie versies van een Hofvijvergezicht door Frans de Momper (1603-1660). Eén stuk is in het Haagse Museum Bredius, één in het Haags Historisch Museum en een derde stuk was een aantal jaren terug bij Salomon Lilian. Deze laatste schreef in zijn catalogus dat hij het principael had, het stuk waarnaar de andere waren geschilderd.

Uit de studie van Tummers en Jonckheere blijkt dat het niet altijd was gezegd dat deze principaelen ook het best

Livia Papini, ▲ buste Bernard Berenson, bronze, 1958 (inzet) **Bernard Berenson bij Villa I Tatti** (Foto: The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies)

Bij vragen als echt en vals is het onderbuikgevoel meestal een eerste signaal.

betaald werden. Het belang dat werd gehecht aan het auteurschap was in de zeventiende eeuw dus niet altijd even groot als het nu is.
De mate van eigenhandigheid is soms af te leiden uit de signatuur. Zo signeert Gerard van Honthorst 'GvHonthorst' bij een atelierstuk en 'GvHonthorst fe(cit)' wanneer de meester er zelf een grotere hand in had. Uit een inventarisatie van deze twee type signaturen kan men nu afleiden dat bijvoorbeeld maar 14 van 224 portretten de langere signatuur tonen. Verdere studie naar de atelierpraktijk van Van Honthorst is in dit licht zeker wenselijk.

Onderbuikgevoel

Al met al is nu dus de vraag gerechtvaardigd in hoeverre de wetenschap er mee gediend is dat elk zeventiende-eeuws schilderij dat niet gesigneerd is op naam gezet moet worden. In de kunsthandel is deze praktijk, mede door de toenemende angst voor claims, nu zelfs zo ver uitgegroeid dat een schilderij eigenlijk altijd een expertise moet hebben. Het oog van een gerenommeerde kunsthandelaar, iemand die vaak met jaren kennis kijkt en beoordeelt is tegenwoordig voor de potentiële koper niet voldoende meer. Bij vragen als echt en vals is het onderbuikgevoel meestal een eerste signaal en moet de objectivering dit signaal vertalen in een expertise. Kennis die voorkomt uit het veel zien van kwalitatief mooie en goede schilderijen is de basis voor dit onderbuikgevoel. De objectivering komt door nauwgezet onderzoek naar de herkomst van het kunstwerk, vergelijking met andere onbetwiste werken en eventueel materiaaltechnisch onderzoek. Dat alles is nu bij een (financieel) belangrijk stuk noodzakelijk.

Elders in dit nummer heb ik het over die vuistdikke catalogi die door een antiquair sprookjesboeken worden genoemd. Hele essays moeten de verkoopbaarheid van een stuk bevorderen en de toeschrijving onderbouwen. Bij belangrijke stukken is die onderbouwing zeker nodig. Maar moet een aardig, maar zeker niet bijzonder portretje van Henri Knap, dat in de decemberveiling van het Haagse Venduehuis der Notarissen als nummer 6 staat, nu echt gecatalogiseerd worden als 'Omgeving van Thérèse Schwartze (1851-1918)'? Toen ik dit las en de richtprijs van 800-1200 euro zag, moest ik weer even denken aan een passage in Friedländers Kunst en Kennerschap: 'Vele kenners doen, tot hun nadeel, juist het omgekeerde [in plaats van kijken naar topwerken, JMM], zij verkwisten tijd en kracht bij het onderzoek van twijfelachtige schilderijen van geringe waarde en geraken zo in gevaar, hun smaak in verwarring te brengen en hun maatstaf te verbuigen.'

Jim van der Meer Mohr is kunsthistoricus en werkzaam als Fine Art Consultant.

Literatuur

Anna Tummers en Koenraad Jonckheere (eds.), *Art Market and Connoisseurship*. Amsterdam (Amsterdam University Press) 2008.
Max J. Friedländer, *Kunst en kennerschap*. Leiden (Stafleu) 1948. ■