



AiA Art News-service

**DE GROENE  
AMSTERDAMMER**

## Het verlangen naar Rembrandt

We beleven de opmaat naar een nieuw Rembrandt-jaar, het 350ste sterfjaar. Wat betekent onze liefde voor een nieuwe Rembrandt eigenlijk? Waar verlangen we naar?

[Koen Kleijn](#)

22 augustus 2018 – verschenen in [nr. 34](#)



Rembrandt, Portret van een jonge man, ca. 1634. Olie op canvas, 94,5 x 73,5 cm © René Gerritsen / Collectie Jan Six

**Een snuggere jonge** kunsthandelaar uit Amsterdam, Jan Six, ziet in 2016 bij Christie's in Londen een flink zeventiende-eeuws portret van een onbekende jongeman. Het veilinghuis beschouwt het als een niet erg belangrijk werk 'uit de omgeving van Rembrandt', geschatte opbrengst: 15.000 tot 20.000 pond, en veilt het op de dagveiling, tussen de mindere spullen. De snuggere jonge kunsthandelaar koopt het daar voor 150.000 euro. Hij laat het vervolgens anderhalf jaar lang uit en te na onderzoeken en presenteert het in mei 2018 als 'een onbekend schilderij van Rembrandt herontdekt'. Het *Journal* maakt er melding van. De *NRC* zet het op de voorpagina. Het televisieprogramma *Pauw* toont het doek live in de studio. De snuggere kunsthandelaar schrijft een boekje over de geschiedenis van de aankoop en dat boekje wordt een bestseller.

Dit lijkt een jongensboek: een wakkere Amsterdammer neemt de internationale kunsthandel bij de neus omdat zij niet opletten en hij op zijn boerenslimheid en zijn 'oog' durft te vertrouwen. Het is een verhaal over kennerschap, onderzoek (onvermijdelijk bij Rembrandt), over het wegnemen van twijfel en het is uiteindelijk ook een verhaal over geld – al zegt niemand precies hoeveel Six met deze Rembrandt denkt te kunnen verdienen. Het gaat echter ook over het aanspreken van een verlangen bij het publiek, naar iets wat door het begrip 'Rembrandt' als door weinig andere begrippen wordt verwoord: het schone, het goede, het ware, het nationale, het 'ons'. Ik zet 'Rembrandt' tussen haakjes niet omdat ik aan de toeschrijving twijfel, maar omdat 'Rembrandt' ook een idee is, meer dan een historische figuur of een object een cultureel begrip.

**Eerst dat kennerschap.** U kijkt natuurlijk nooit naar het programma *Tussen kunst en kitsch*, maar ik wel. Ik kan er uren naar kijken. De kunstwerken en de antieke objecten die er in langskomen zijn doorgaans echt, de expertise van de deskundigen staat buiten kijf, maar verder is alles eraan vals. Het is een toneelstuk, maar daarin wordt de delicate gelaagdheid van de Nederlandse samenleving prachtig zichtbaar. Honderden welopgevoede burgers melden zich met in bubbeltjesplastic verpakte voorwerpen. Ze zijn goedlachs, de camera maakt natuurlijk altijd een beetje zenuwachtig en ze wachten geduldig tot ze hun object aan de deskundigen mogen tonen. In de productie bemannen die elk een eigen tafeltje waar ze met de spullen meestal snel korte metten maken: 'Hooguit sentimentele waarde. Toch leuk dat u het hebt meegebracht.' Als zich iets aandient wat werkelijk interessant is, dan wordt 'de grote tafel' ingeschakeld. Daar wordt het object goed uitgelicht getoond en onderwerp van een driegesprek tussen inbrenger, presentator en deskundige.

Daar gebeurt iets magisch. De indiener wordt teruggebracht tot een vooroorlogs soort onderdanigheid. De presentator en de deskundige benaderen hem vriendelijk en zelfs een beetje jolig ('u bewaart de autosleutels erin?'). De deskundige doet op een allervriendelijkste manier uit de hoogte. Hij buigt de knie voor de inbrenger, veinst interesse in de herkomst van het ding en gooit er altijd éven een lastige technische term tussendoor ('wij noemen dat "ajour geslepen"') zodat de nieuwkomer wel weet waar hij staat.

De presentator, Frits Sissing, is daarbij perfect. (Voor de volledigheid: ik heb lang geleden een paar maanden een kantoortje met hem gedeeld.) Hij is corporaal maar niet ballerig. Hij heeft vast een zekere opleiding, maar daar loopt hij niet mee te koop, misschien heeft hij die studie zelfs wel nooit helemaal afgemaakt, omdat hij nou eenmaal graag voor de camera wilde. Hij weet als nette schoonzoon wel wanneer hij een jasje aan moet en wanneer niet en hij spreekt elke gast aan met 'u'. Hij is onvermoeibaar goedlachs, nooit pedant, gebruikt zelf geen moeilijke woorden. Hij is het neefje van Rutte.

Hij komt dom over, soms, maar dat is zijn opdracht: hij moet als presentator de verbinding leggen met de kijker, voor wie het allemaal grotendeels Chinees is. Sissing moet de oenige

vraag stellen die de kijker in het achterhoofd heeft ('Zilver? Maar kan je dat gewoon poetsen, dan?').

Met de presentatie van het object komt de indiener als het ware bij Sinterklaas op schoot, in het volle licht van de schijnwerpers. Hij wordt toegelaten in de kring van de experts. Zijn object is het toegangskaartje, het bewijs dat hij niet een rare krabbelaar is, maar iemand die wel degelijk iets kan 'zien' en de status van ongeletterde rommelmarktamateer zou kunnen overstijgen. Met de waardering van het object neemt ook de waarde van de indiener zelf toe. Dit is niet voor niets een Brits programma, van origine: het is zoals bijna alle grote Britse succesformules gebaseerd op klassenbewustzijn.

### **'Uw schilderij lijkt op een echte Van Ostade, maar is een negentiende-eeuwse kopie en op z'n best vijf tientjes waard'**

De dominee, de dokter, de notaris, de voetbalscheidsrechter, allemaal hebben ze hun hoge maatschappelijke status moeten inleveren, maar in *Tussen kunst en kitsch* staat de kunst- en antiekexpert nog onwrikbaar op zijn voetstuk. Het is een van de weinige plekken in Nederland waar respect voor autoriteit nog volledig intact is. Ik maak me sterk dat in de 34 jaar dat het programma loopt nog nooit iemand het oordeel van de kenner openlijk in twijfel heeft getrokken. Als mijnheer Hoogsteder zegt: 'Uw schilderij lijkt op een echte Van Ostade, maar is helaas een laat negentiende-eeuwse kopie en dus best leuk maar op z'n best vijf tientjes waard...' dan zegt de indiener beleefd: 'Nou, toch leuk om te weten!' en niet, zoals overal elders in Nederland: 'Ja, da-hag, dat is jouw mening, eikel.' Wie wil weten waar die goede oude schoolmeesters waar Fortuyn zo'n heimwee naar had zijn gebleven: hier staan ze, mijnheer Aardewerk, mevrouw Zilverberg, mijnheer Polak, mevrouw Laméris.

Dat aspect van sociale verheffing is vooral af te lezen aan de heerlijk huichelachtige manier waarop de indieners met de geldelijke waarde van hun objecten omgaan. Je herkent onder hen een heleboel gehaaide amateurhandelaren, die donders goed weten dat hun Delfts-blauwe scheerkom duizenden euro's waard is. De taxatie is gratis en hun misschien wel dubieus verworven object ('van de rommelmarkt ergens in België') wordt er in één klap legitiem door: dat kan mooi meteen de handel weer in. In 2009 werd er een broche van Lalique getaxeerd op 100.000 euro. De inbrengster verkocht hem anderhalf jaar later op de Tefaf voor 120.000 euro. Maar tijdens de opnamen zal niemand zeggen dat geld een rol speelt. Niemand heeft die duizenden euro's kennelijk nodig. Opgenomen in de kring van liefhebbers en kenners pretenderen de indieners dat hun relatie met het object een zaak van emotie en esthetiek is, zij bezitten het puur voor het genoegen en kunstgenot, geen haar op hun hoofd denkt aan zoiets banaals als verkoop of gewin. De verheffing is hier bijna letterlijk zichtbaar: de indieners hebben gevoel gekregen voor het schone en het ware. Zij zijn door de omgang met kunst losgeraakt van het materiële. >

**Direct na de presentatie** van zijn Rembrandt zei Jan Six, in een interview met de *NRC*, dat hij het prachtig vindt om als handelaar geld te verdienen, maar dat er nog een belangrijker motivatie was: 'Toch zit de lol 'm voor mij in de speurtocht, bijdragen aan de kennis over Rembrandt, en – hoe kinderachtig dat ook klinkt – in het gelijk krijgen.' En: 'Het afgelopen jaar kneep ik me soms in de arm: ben ik nou zo slim of zijn zij nou zo dom? Dat ik zo snel een van de grootste Nederlandse handelaren in oude meesters ben geworden, komt doordat veilinghuizen als Sotheby's en Christie's steken laten vallen.'

De presentatie van zijn Rembrandt is een schoolvoorbeeld van hoe kennerschap en handelsgeest elkaar innig omstrengelen en net als aan de tafel van Sissing doet de

kunstkenner alsof het hem vooral om de intrinsieke kwaliteit gaat, de liefde voor het object, de kennis – niet de pegels.

Zijn vondst is wel degelijk zeer bijzonder. Het kunsthistorisch onderzoek, catalogi, tentoonstellingen, bestandsbeschrijvingen, dissertaties en oeuvre-overzichten, dat alles is zodanig uitgebreid dat het datanet zich sterk heeft verdicht. Kunstwerken van dit soort kwaliteit zijn al lang niet meer ‘onbekend’. Echte kenners weten dat er geen nieuwe Vermeers zullen opduiken en dat er eigenlijk geen onbekende Rembrandts van groot formaat meer zijn. Bij slecht gedocumenteerde kunstenaars, zoals Kees van Dongen en Karel Appel, zijn verrassingen nog wel mogelijk. Die kunstenaars hadden meestal een zeer hoge productie en geen goed overzicht van hun werken. Er is een bekende anekdote dat een vervalser een valse tekening naar de oude Van Dongen opstuurt die het opgewekt ‘herkent’ als een eigen jeugdwerk en het alsnog signeert.

## ‘Wij’ lieten ons met Marten en Oopjen een oor aannaaien, maar nu snaaien ‘wij’ zomaar een echte Rembrandt weg

De presentatie van deze Rembrandt gaat dan ook niet over echt of vals, maar is in de eerste plaats een kwestie van het grondig aftimmeren van de toeschrijving. Daaraan heeft Six (gok ik) zo ongeveer net zo veel uitgegeven als aan de aankoop van het ding zelf. Hij stelt nu dat de grondering, pigmenten, penseelvoering en de methode en wijze waarop de compositie is uitgevoerd overeenkomen met schilderijen waarvan vaststaat dat Rembrandt ze omstreeks 1634 heeft geschilderd. Bovendien heeft de toeschrijving de zegen van een zestiental deskundigen, waaronder de oud-hoogleraar Ernst van de Wetering, wiens ‘ja’ voor handelaren en veilinghuizen altijd al voldoende was.

**Goed. Maar dat wil** nog niet zeggen dat zo’n schilderij ook weerklank bij het publiek vindt. Stel dat het mogelijk zou zijn een nieuwe, technisch perfecte Rembrandt te maken, met zeventiende-eeuwse verf op een zeventiende-eeuws paneel. Dat kan niet, want moderne apparatuur zal altijd een 21ste-eeuws laagje radioactieve stof aantreffen, of zoiets, maar stel. Hoe zou zo’n Rembrandt er dan uit moeten zien?

Als je de schilder zelf de vrije hand zou geven, dan zou hij voor een historisch of mythologisch onderwerp kiezen, iets op groot formaat, iets met flinke intellectuele diepgang. Zoiets als Mordechai aan het Perzische hof of Alexander de Grote en Spitamenes. Zo’n intellectueel historiestuk was voor Rembrandt het summum van zijn artistieke ambitie. Voor een 21ste-eeuwse kunsthandelaar zou het een stuk minder interessant zijn. De laatste grote Rembrandt-tentoonstelling begon met een serie zelfportretten, doorleefde koppen waaruit het publiek het menselijk, al te menselijk aspect van des schilders leven kon proeven. Dat is nu de gangbare ‘Rembrandt’, de menselijke, kwetsbare, introverte, de man die je ‘kunt kennen’, de man van het diepe gevoel. Als een hedendaagse kunsthandelaar de echte oude Rembrandt iets zou kunnen laten maken, dan zou hij beter een portret van, ik noem maar iemand, de joodse drukker en schrijver Menasseh Ben Israel kunnen bestellen, iemand die Rembrandt in de Jodenbreestraat had kunnen tegenkomen. Of, beter nog: een portret van een Marokkaanse ambassadeur of van een van de ‘zwarte’ Amsterdammers, die bij Rembrandt om de hoek op Vlooienburg woonden.

Zo’n Rembrandt zou veel meer weerklank hebben bij een 21ste-eeuws publiek dan een oudtestamentische scène, die niemand meer kan duiden. Had Jan Six op die veiling een Rembrandt gezien met een Alexander de Grote bij Spitamenes, dan had hij het risico misschien wel niet genomen. Het is dus cruciaal dat zijn Rembrandt een portret is van een

jonge man en dat het sterk lijkt op de portretten van Marten Soolmans en Oopjen Coppit, die de Nederlandse staat twee jaar geleden met de Franse aankocht. Die koop werd aan volk en parlement gerechtvaardigd als dienstbaar aan het ‘nationaal’ belang; ‘Marten en Oopjen horen bij ons’, zij kwamen ‘thuis’. Dat waren gevoelens die gemakkelijk konden worden aangesproken. Six deed daar zijn voordeel mee. In de presentatie van zijn mansportret speelde ook hij, bewust of onbewust, met de verlangens, bewuste en onbewuste, van het publiek. Dit is een Rembrandt, maar het is ook een ‘Rembrandt’, dat wil zeggen: iets wat lijkt op een aanwezigheid, een beeldtaal die wij voor Rembrandt laten doorgaan en die niet honderd procent overlapt met Rembrandts feitelijke leven en werk. Het moest dát beeld zijn, van die jongeman met die kanten kraag, het moest deze ‘Rembrandt’ zijn, geen andere.

**Het is precies het besef** dat zo’n schilderij past bij wat je verlangt dat bij de kijkers naar deze nieuwe Rembrandt (en de deskundigen) het kritisch vermogen extreem hoog zou moeten opschroeven. Six had geen boodschap aan de expert die zei: ‘Mijn buikgevoel zegt dat het geen Rembrandt is.’ ‘Het wetenschappelijk bewijs is overtuigend; het schilderij kán niet door iemand anders geschilderd zijn, laat ze met argumenten komen waarom dit géén Rembrandt is.’ Precies in dat vertrouwen zit een risico.

In *The Man Who Made Vermeers* (2009) beschreef Jonathan Lopez wat de essentie was van het succes van de vervalser Han van Meegeren. Van Meegeren, dat weet u, was niet de miskende kunstenaar die vervalsingen de wereld in stuurde om zijn critici voor gek te zetten. Hij was een pure crimineel en nog een nazi-sympathisant ook. Van Meegeren begaf zich begin jaren twintig al in een kring van professionele zwendelaars, die niet alleen de technische middelen voor een overtuigende vervalsing leverden, maar ook een fijn netwerk hadden van respectabele en semi-respectabele tussenfiguren in de kunsthandel, waarmee ze de vervalsingen zonder argwaan te wekken in de markt konden zetten. Dat het valse object in alles moest kloppen – paneel, verf, vernis – dat was duidelijk; dat het een onberispelijke herkomst moest hebben – een veiling, een adellijke verzameling – dat was ook van groot belang. Maar het allerbelangrijkst was wel, volgens Lopez, dat zo’n schilderij moest beantwoorden aan de onbewuste behoefte van de twintigste-eeuwse deskundige, wiens oordeel werd gevraagd. Abraham Bredius gaf zijn fiat aan *De Emmaüsgangers*, omdat hij zijn leven lang had beweerd dat Vermeer ooit een groot religieus werk moest hebben gemaakt – en voilà, daar was het, hij kreeg eindelijk gelijk.

Een andere vervalsing, *De kantwerkster*, werd in 1927 door dr. Wilhelm von Bode, algemeen directeur van de Pruisische staatsmusea, enthousiast begroet als een echte Vermeer. Van Meegeren had het gezichtje van het meisje gemodelleerd naar een bestaande Vermeer, *Het meisje met het wijnglas* uit het museum in Braunschweig, de stad waar Bode was opgegroeid. *Het meisje met het wijnglas* was de eerste Vermeer die hij ooit had gezien en dus was dat meisje het model geworden, in zijn geest, van wat een ‘Vermeer’ was. De valse ‘kantwerkster’ was een invuloefening.

Deze Rembrandt van Six is niet vals, voor alle duidelijkheid, maar dat het schilderij met zoveel succes aan het Nederlandse publiek is verkocht heeft met meer te maken dan die jongensboekenstreek alleen. Ook dit vult een gat, ook dit beantwoordt aan een verlangen. ‘Wij’ lieten ons met Marten en Oopjen voor 160 miljoen een oor aannaaien door de Rothschilds en de Franse staat, maar nu snaaien ‘wij’ voor het front van de wereldkunsthandel zomaar een echte Rembrandt weg – en wel voor een schijntje. Wij willen deze Rembrandt omarmen, omdat hij precies de ‘Rembrandt’ is die wij denken te kennen, de ‘Rembrandt’ die bij ons hoort, de ‘Rembrandt’ met wie wij kunnen communiceren. ‘Het was meteen klik-klik-klik’, zei Six tegen de NRC, ‘Na jaren kijken, lezen en vergelijken heb ik

daar veel gevoel voor gekregen. Vooral de observerende blik van de jongeman viel me op; hij maakt echt contact met je.'