



WIE VERMEER ZEGT, ZEGT VERNIELING, VERDUISTERING EN VERVALSING

HET PLAKKEN VAN JE HOOFD AAN 'MEISJE MET DE PAREL' STAAT IN EEN
LANGE TRADITIE VAN HOE OM TE GAAN MET JOHANNES VERMEER.

NRC - Bram de Klerck

Tweecomponentenlijm of een aardappelschilmesje, daarin schuilt een belangrijk verschil tussen ideologisch gemotiveerd museumvandalisme van deze tijd en dat van een halve eeuw geleden. Eind oktober vorig jaar deed een klimaatactivist van het comité Just Stop Oil een poging zich met zijn voorhoofd vast te plakken aan het glas voor Johannes Vermeers Meisje met de parel in het Mauritshuis. Zijn kompaan, wiens vuist was verkleefd aan de wand vlak naast het werk, lichtte toe hoe juist die glasplaat een rol speelde in de boodschap van de actiegroep: kostbare kunstwerken worden daardoor namelijk nog beschermd, terwijl dat niet geldt voor de planeet die te lijden heeft onder klimaatverandering. Erg subtiel is het allemaal niet, en het knoeien met lijm en bliktomaten is in een museum in het algemeen een slecht idee. Maar verrassend genoeg waren deze klimaatklevers nog toonbeelden van voorkomendheid vergeleken met een veel eerdere actievoerder, waarbij Vermeer een hoofdrol speelde.

1 HOE VERMEERS 'LIEFDESBRIEF' WERD BEWERKT MET EEN AARDAPPELSCHILMESJE

In september 1971, namelijk, was Vermeers *Liefdesbrief* door het Rijksmuseum uitgeleend aan een expositie in het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel. De 21-jarige Mario Roymans (1950-1978), die zich had verborgen in een meterkast en daar na sluitingstijd van het museum weer uit kwam, sneed met een aardappelmessje het nog geen halve meter hoge doek uit zijn lijst, vouwde het op en nam het mee. Hij begrooft het in het bos, al moet te zijner verdediging worden opgemerkt dat hij het toen het ging regenen ook weer opgroef, en het daarna in een

20 kussensloop onder zijn bed bewaarde. Roymans wilde met zijn actie aandacht vragen voor Bangladesh, dat door gewapende strijd, natuurgeweld en hongersnood zwaar was getroffen. Vermeers schilderij raakte ernstig beschadigd. Ook de betreurenswaardige omstandigheid werd destijds nog aangegrepen om het kunstwerk in te zetten voor activisme: in een anonieme open brief werd het Rijksmuseum opgeroepen het schilderij niet te restaureren, maar het juist in beschadigde staat tentoon te stellen als monument voor de armoede in de wereld. Het museum legde de suggestie naast zich neer.

25 Zoals Leonardo da Vinci's *Mona Lisa* pas een schier bovennatuurlijke status bereikte nadat het schilderij in 1911 uit het Louvre was gestolen, zo lijken de populariteit en bekendheid van het werk van Johannes Vermeer samen te hangen met vandalisme, diefstal en vervalsing. In zijn juist verschenen boek *Het raadsel van Vermeer* zet historicus Aart Aarsbergen de gevallen op een rij. Drie jaar na de Belgische zaak werd in 1974 Vermeers *Gitaarspeelster* gestolen uit Kenwood House in Londen, en in hetzelfde jaar verdween *Schrijvende vrouw met dienstbode* uit Russborough House ten zuidwesten van Dublin (nu in National Gallery, Dublin). In beide gevallen werd een relatie gelegd met het Ierse Republikeinse Leger (IRA). Uit hetzelfde landhuis in Ierland werd in 1986 onder meer 30 hetzelfde schilderij van Vermeer gestolen, dit keer waarschijnlijk door criminelen zonder politieke agenda. In al deze gevallen kwamen de geroofde schilderijen na korte of langere tijd weer boven water. Dat is tot dusverre niet het geval geweest bij de diefstal van Vermeers *Concert* uit het Isabella Steward Gardner Museum in Boston in 1990.

2 HOE DE SCHILDERIJEN VAN VERMEER DE FRANSE TIJD OVERLEEFDEN

35 Eerder mochten Johannes Vermeer en zijn werk zich in een bijzondere belangstelling verheugen, al lijkt die aanvankelijk in vrij kleine kring te hebben bestaan. Bij leven was hij een succesvol schilder en vond zijn werk aftrek bij een select gezelschap van liefhebbers, zoals de welgestelde Delftse rentenier Pieter van Ruijven en diens vrouw Maria de Knuijt. Veel van de tegenwoordig bekende werken van Vermeer (zo'n 20 van de circa 35) lijken zich ooit te hebben bevonden in de verzameling van het echtpaar, en misschien heeft de schilder een groot deel van zijn 40 carrière zelfs exclusief voor hen gewerkt. Maar weldoener Van Ruijven overleed in 1674 en de economische crisis die had ingezet in het rampjaar 1672 pakte ook voor Vermeer slecht uit.

In de jaren daarna schilderde hij weinig of niets, kon hij zijn handelsvoorraad niet kwijt en had hij moeite zijn grote gezin te onderhouden. In 1675 overleed hij volgens zijn weduwe 'tot een zodanige staat van decadentie en verval gekomen, die hem zo aan zijn hart ging, dat hij, alsof hij tot waanzin was vervallen, in een of anderhalve dag van 45 een gezonde toestand overging in de dood'.

Hoe beklagenswaardig de omstandigheden van zijn dood ook waren, toch is Vermeer nooit helemaal vergeten. Maar veel navolging vond zijn werk in de achttiende en negentiende eeuw ook niet. Zijn ingetogen stijl wijkt sterk af van die van een gewaardeerde tijdgenoot als Rembrandt, met zijn grote formaten en brede penseelstreken. Pas in 1866 gaf kunstcriticus Theophile Thoré (1807-1869), schrijvend onder het pseudoniem William Bürger, het 50 startschot voor een brede herwaardering voor Vermeer. Bürger had zijn *nom de plume* niet zomaar gekozen: als overtuigd republikein richtte hij zich tegen de Franse koning Lodewijk Filips en kwam hij op voor het gewone volk. Hij had dan ook speciale waardering voor de ogenschijnlijk alledaagse taferelen zoals Vermeer die zo aantrekkelijk schilderde.

Een andere Fransman die van zijn bewondering voor Vermeer geen geheim maakte, maar dan om heel andere redenen dan Bürger, was Marcel Proust (1871-1922). In zijn beroemde romancyclus *À la recherche du temps perdu* gaat Proust in op Vermeers *Gezicht op Delft*. Dit schilderij dat al in 1822 was verworven door het Mauritshuis (en daarmee zelf ook een opvallend voorbeeld is van vroege waardering voor de schilder in de museale wereld), vormt 55 een uitzondering in Vermeers oeuvre. Het formaat ervan is groter dan dat van de meeste van zijn schilderijen, en terwijl Vermeer in bijna al zijn werk taferelen met een of enkele figuren in een interieur uitbeeldde, koos hij in

60 twee gevallen zijn gezichtspunt buitenshuis – het andere is het *Gezicht op huizen in Delft*, beter bekend als *Het Straatje*.

In het magnifieke *Gezicht op Delft* (ca. 1660-1661) waarschijnlijk gemaakt voor het echtpaar Van Ruijven-De Knuijt, is de stad de onbetwiste hoofdpersoon; menselijke figuren zijn zeer klein in aantal en afmetingen. Gedetailleerd zijn de afzonderlijke gebouwen geschilderd zoals ze destijds te zien

65 moeten zijn geweest over het water van de gracht aan de zuidwestkant van de stad. Het aantrekkelijke van het schilderij zit in effecten van licht en kleur in de wolkenlucht en de weerspiegelingen in het water, en vooral in de variatie van de donkere verfstreken in beschaduwde partijen en de lichte van

70 oppervlakken die soms glinsterend oplichten in de zon.

Proust zag het schilderij in 1902 in Den Haag en bijna twintig jaar later nogmaals in een expositie in het Parijse museum Jeu de Paume. Hij prees het als ‘het mooiste schilderij ter wereld’. In zijn roman is het de schrijver Bergotte die het werk, net als Proust zelf,

75 terugzag in een tentoonstelling in Parijs. Hoewel Bergottes waardering altijd wordt benadrukt, valt het op dat hij ook enigszins teleurgesteld is: ‘Ten slotte stond hij voor de Ver Meer, die hij zich luisterrijker herinnerde, meer verschillend van alles wat hij kende’.

Toch wordt Bergotte naar het schilderij toe getrokken, op zoek naar *un petit pan de mur jaune*, een klein geel muurvlak, waarover

80 hij had gelezen; een detail dat de fictieve auteur, vlak voordat hij in elkaar zou zakken en ter plekke de laatste adem uitblazen, deed inzien hoe hij zelf had moeten schrijven.

Uit À la recherche du temps perdu: ‘Al bij de eerste treden die hij op moest gaan werd hij overvallen door duizeligheid. Zijn duizeligheid nam toe; hij hield zijn blik gevestigd ... op het kostbare kleine muurvlak. “Zo had ik moeten schrijven”, zei hij. “Mijn laatste boeken zijn te schraal, ik had verscheidene lagen kleur moeten aanbrenge, van mijn taal een kostbaarheid op zichzelf moeten maken, zoals dit kleine muurvlak. “ Intussen viel hij neer op een cirkelvormige sofa: even plotseling verdween de gedachte dat zijn leven op het spel stond... Een nieuwe klap sloeg hem neer, hij rolde van de sofa op de grond waar alle bezoekers en suppoosten naar toesnelen. Hij was dood.’ (bron: kunsthistorischadvies.nl)

3 HOE HET MET DE ECHTE VERMEERS GING NA DE VERVALSINGEN VAN VAN MEEGEREN

85 De populariteit van Vermeer bereikte kort daarna, in de jaren 1930, een ongekennde hoogte, met onder meer een expositie in Museum Boijmans in 1935. Achteraf gezien blijkt een groot deel van de daar getoonde Vermeers uit vervalsingen te hebben bestaan. Ook in de jaren daarna kwamen er onbekende Vermeers op de markt, waarvan de bejubelde *Emmaüsgangers* en nog vier andere waren geschilderd door Han van Meegeren. Vlak na het einde van de Tweede Wereldoorlog viel Van Meegeren door de mand: niet zozeer als vervalser maar op beschuldiging van

90 collaboratie en het verkopen van Nederlands erfgoed aan de bezetter in de vorm van schilderijen van Vermeer. Om aan te tonen dat het geen Vermeers waren die hij had verkocht maar zijn eigen werk, maakte Van Meegeren in 1945 onder toezicht van journalisten en door de rechtbank aangewezen getuigen nog een laatste schilderij in de stijl van Vermeer.

De Vermeervervalsingen werden door Godfried Bomans (1913-1971) op de hak genomen in een van zijn luchtige bijdragen aan weekblad *Elsevier* (in 1946 gebundeld in *Kopstukken*). In het verhaal ‘De kunstkenner’ beproeft Bomans de hyperbool door te doen alsof van geen enkel kunstwerk meer zeker is of het echt of vals is. Bij een bezoek aan het Rijksmuseum vraagt ene dr. Pothof de directeur of er in het hele museum nog iets echt is: ‘Van twee doeken ben ik zeker’, antwoordt deze, ‘beide van Johan van Meegeren’. Wij spoedden ons derwaarts. Daar hingen ze. Mijn vriend, prof. Jongemans, de bekende Van Meegerenkenner, schroefde een loep in zijn rechteroog

100 en tuurde naar de rechterbenedenhoek. Vals, zei hij. De directeur verstijfde. “Maar er staat J.v.M.”, steunde hij. “Juist”, zei mijn vriend, “en daarom is het een Johannes Ver Meer”.’

BRONNEN: NRC, ONDERDEEL VAN DE ARTIKELENSERIE ‘OMGAAN MET VERMEER’;
KUNSTHISTORISCHADVIES.NL